Irmela Hijiya-Kirschnereit / Richmod Bollinger

Literatur als Instrument zur Bewältigung kultureller Unvertrautheit – Textstrategien am Beispiel von Kawabata Yasunaris *Asakusa kurenaidan*

1	Einleitung	611
2	Der Schriftsteller Kawabata Yasunari	617
2.1	Der geistesgeschichtliche Hintergrund der dreißiger Jahre	619
2.2	Die Neosensualisten (*Shinkankakuha*)	622
2.3	Die Rolle von Kawabata Yasunari innerhalb der *Shinkankakuha*	624
2.4	Die Debatte um die *Shinkankakuha*	624
3	Die Erzählung *Asakusa kurenaidan*	637
3.1	Der Stadtteil Asakusa zur Entstehungszeit von *Asakusa kurenaidan*	638
3.2.1	Strategien zur Erzeugung von Wirklichkeitsplausibilität	640
3.2.1.1	Korrelation von narrativer und realer Welt	640
3.2.1.2	Das Spiel mit der Identität von Erzähler und Verfasser	646
3.2.2	Strategien zur zeitlichen Positionierung der Gegenwart	648
3.2.2.1	Brückenschläge zu einer ahistorischen Vergangenheit	650
3.2.2.2	Schaffung eines historischen Fundaments	654
3.2.3	Strategien zur räumlichen Positionierung der Gegenwart	658
3.2.3.1	Assimilierung von neumodischen Elementen	659
3.2.3.2	Das Verhältnis zur Welt außerhalb Asakusas	661
3.2.4	Strategien zur Suggestion der freien Meinungsbildung	666
3.2.4.1	Demontage der Autorität	667
3.2.4.2	Sympathielenkung	671
3.2.4.3	Einsatz von Beschreibung, Ironie, Metaphern und Symbolen	677
3.2.4.4	Strategien der Spannungserzeugung	681
4	Zusammenfassung	686
	Literatur	691

1 Einleitung

Nach der Meiji-Restauration 1868 sah sich Japan mit der Schwierigkeit konfrontiert, indigene Wertvorstellungen mit aus dem Ausland empfangenen Impulsen zu verbinden. Mit zahlreichen geistigen und technischen Errungenschaften aus dem Westen hatte Japan auch die Idee des linearen Fortschritts übernommen und mußte sich als Nachzügler unter den Nationen weit hinten auf der Skala plaziert

sehen, dazu verdammt, wie im Paradoxon vom Wettlauf des Achilles mit der Schildkröte in alle Ewigkeit hinter dem 'fortschrittlicheren' und selbst unaufhaltsam fortschreitenden Westen herzujagen. In der Annäherung an das westliche Vorbild wurde zunehmend eine Bedrohung für die national-kulturelle Eigenständigkeit Japans gesehen. Hatte sich Japan in der frühen Meiji-Zeit[1] noch als Adept verstanden und sich bemüht, den historischen Rückstand gegenüber westlichen Nationen auf wissenschaftlichem und kulturellem Gebiet wettzumachen, so ist bereits das Ende des 19. Jahrhunderts gekennzeichnet durch den Versuch, eine Gleichwertigkeit im Unterschied zu etablieren. Der Gedanke einer globalen linearen Entwicklung, deren Stadien jede Nation zu durchlaufen habe, wird als wesentlicher Bestandteil des westlichen Paradigmas verworfen. Japan konstruiert sich in Orientierung an der europäischen Welt nun selbst als das Andere, 'entdeckt' seine Geschichte neu und sucht nach Belegen für Wandel und Fortschritt in der eigenen Vergangenheit und damit nach dem Nachweis des Potentials, ebenfalls zu einer modernen Nation werden zu können – aus anderen Ursprüngen, auf anderen Wegen und gerade deshalb nicht ewig gestrig, sondern gleichwertig, gleichberechtigt.

Logische Voraussetzung einer solchen parallelen Herleitung ist die 'Entdeckung' der Essenz japanischer Kultur, einer Art universalen Geistes, der seinem Wesen nach unverändert seit Urzeiten vorhanden ist, sich jedoch im Lauf der Geschichte Japans unterschiedlich manifestiert. In diesem Sinn kann Japan traditionell und modern zugleich sein; das Potential dieses Denkansatzes ergibt sich aus der Trennung zwischen der Zeitlosigkeit einer spezifisch japanischen Wesensart und der Flexibilität in deren Umsetzung. Modernität und Traditionsbewußtsein sind in diesem Zusammenhang nicht als Gegenbegriffe zu verstehen: Das Bewußtsein von Tradition setzt bereits eine Distanz gegenüber der eigenen Vergangenheit voraus, die als Kennzeichen für die Moderne gilt. Neben den Diskussionen um die Gegenwartsgültigkeit des Altertums und damit um die Traditionsgebundenheit der Moderne gehört das Suchen nach dem spezifischen Charakter der eigenen Situation, der eigenen Zeit, der eigenen Lokalität zu den charakteristischen Bemühungen einer kulturellen und geistigen Erneuerung. Mit welchen Mitteln aber läßt sich der durch zeitliche Weiterentwicklung bestimmte Fortschrittsgedanke zusammenbringen mit einem in ahistorischer Zeitlosigkeit verharrenden irrational-mythischen Geist? Oder, mit den Worten Bhabhas gefragt:

> „How do we plot the narrative of the nation as a narration that must mediate between the teleology of the progress tipping over into the 'timeless' discourse of irrationality" (Bhabha 1994: 294)?

---

[1] Meiji-Zeit: 1868-1912.

Ziel dieser Studie ist es, anhand belletristischer Literatur konkrete Strategien zur Bewältigung kultureller Fremdheit herauszuarbeiten. Als für diese Untersuchung fruchtbarer historischer Ausschnitt wurden die zwanziger und dreißiger Jahre gewählt, eine Phase, die – nach Jahren der verstärkten selektiven Aneignung und Assimilierung von bislang unbekannten und unvertrauten Elementen aus dem europäischen und amerikanischen Kulturkreis – durch die zunehmende Konsolidierung und Propagierung eines spezifisch japanischen Identitätsbegriffs gekennzeichnet ist. Die kognitive Fremdheit gegenüber fremden Kulturen, die unter dem vagen Begriff des Westens subsumiert sind, ist durch Lernen weitgehend überwunden; dagegen verweist die Faszination, die von ausländischen Ideen, Artefakten und Lebensformen ausgeht, auf das Fortbestehen emotionaler Unvertrautheit: In spiegelbildlicher Entsprechung zum Orientalismus des Westens ist in Japan ein 'Okzidentalismus' zu beobachten. In diesem Stadium wird Fremdländisches goutiert, aber nicht unhinterfragt als Teil des Eigenen begriffen. Die unübersehbare Gegenwart lebensweltlicher Veränderungen fordert zu einer Wertung und Deutung in Relation zur eigenen Identität heraus. Ein Blick auf die Biographien japanischer Intellektueller Anfang dieses Jahrhunderts[2] läßt eine Skala möglicher Reaktionsmuster erkennen, von der Flucht in eine nostalgisch verklärte Vergangenheit bis hin zu vehementer Kritik an der augenscheinlich im Niedergang begriffenen japanischen Kultur (es versteht sich von selbst, daß unterschiedliche Stadien der geistigen Auseinandersetzung von ein und demselben Individuum durchlaufen werden können).

Ausgangspunkt der Studie war die Beobachtung eines typischen Verhaltensmusters unter der Generation japanischer Intellektueller, die in der späten Meiji-Zeit geboren worden waren, das Japan vor der Meiji-Restauration nicht mehr aus eigener Anschauung kannten und bereits ein durch den Kontakt mit dem Ausland geprägtes Bildungssystem durchlaufen hatten. Die Biographien zeichnen sich aus durch eine in jungen Jahren radikale Zuwendung zu westlichem Gedankengut und westlichen Lebensformen, auf die, oft wenige Jahre später, eine symbolische Rückkehr zu angeblich indigenen, traditionellen Werten folgt. Diese persönlichen Zeugnisse eines vehementen, sich innerhalb weniger Jahre diametral verkehrenden Anspruchs von geistig-seelischer Wahlverwandtschaft sind zwar in ihrer Gesamtheit wichtige Stufen innerhalb eines kulturellen Selbstkonstituierungsprozesses, eignen sich jedoch nicht zur Untersuchung der Prozeßmechanismen an sich. Die Summe der Individuen, die innerhalb weniger Jahre eine solche Umorientierung erfahren hatten, deutet zwar auf ein für diese Generation reprä-

---

[2] Eine kurze Zusammenfassung der geistigen Reaktionen einiger japanischer Intellektueller findet sich bei Najita/Harootunian 1988: 734f.

sentatives Verhalten hin, doch markieren die Aussagen selbst lediglich den jeweiligen Status quo; die Entwicklung, die sich zwischen entgegengesetzten, nur wenige Jahre auseinanderliegenden Standpunkten vollzogen hat, scheint sich der bewußten Reflexion zu entziehen und entfaltet ihre Dynamik offenbar zwischen solch wechselseitigen Zuschreibungen.

Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich aus dem Umstand, daß persönliche Stellungnahmen, sofern sie überliefert sind, nicht immer über den Kontext Aufschluß geben. Wenn es aber nicht primär um die Untersuchung von Fremdheitsbildern geht, die – wie beispielsweise an Artur Bogners Studie zu Ghana deutlich wird – nicht selten spektakulär in Aggression, Ablehnung und Ausgrenzung gipfeln, sondern um die Auflösung von Fremdheit, die weit stilleren, weitgehend unbewußt ablaufenden Mechanismen des Assimilierungsprozesses von kulturell Unvertrautem, sind individuelle Aussagen dieser Art nur von beschränktem Nutzen. Da diese Prozesse, die auf eine Integration fremdkultureller Erscheinungen abzielen, den Gegenstand der Auseinandersetzung nicht markieren und umreißen, sondern sich im Gegenteil bemüht zeigen, die Grenzen zwischen Eigenem und Fremden zu verwischen, sind sie weit weniger auffällig. Und doch sind sie es, die unmerklich den gesellschaftlichen Konsens über die eigene kulturelle Identität verschieben und somit Wandel begründen.

Ursprünglich war diese Studie konzipiert als eine auf drei thematischen Standbeinen basierende Untersuchung. Zunächst sollte unter dem Stichwort Programmatik anhand von Aussagen der Mitglieder eines Mitte der dreißiger Jahre unter dem Namen *Shinkankakuha* bekannten literarischen Zirkels herausgearbeitet werden, was von den jungen Schriftstellern selbst in ihrem Schaffen als neuartig und innovativ empfunden wurde. Diese Ergebnisse sollten dann in Bezug gesetzt werden zur Rezeption, wie sie sich in der 'Debatte um die *Shinkankakuha*' von Angehörigen der *Shinkankakuha* mit etablierten Schriftstellern manifestierte, die als *Shinkankakuha ronsō* in die Literaturgeschichte eingegangen ist. Drittens sollte anhand einzelner, im Umfeld der *Shinkankakuha* entstandener Werke überprüft werden, inwieweit innovativer Anspruch und zeitgenössische Kritik sich auf die literarische Praxis beziehen lassen. Erwartet wurde, daß sich diese drei Themenkomplexe zu einem sich wechselseitig erhellenden System von Programmatik, Rezeption und Praxis ergänzen würden.

Dieser Ansatz hat sich als nicht praktikabel erwiesen. Aussagen von Mitgliedern der *Shinkankakuha* über den theoretischen Stellenwert des eigenen Anspruchs sind äußerst unpräzise, und die 'Debatte um die *Shinkankakuha*' zeichnet sich weit mehr durch persönliche Polemik als durch eine sachliche Erörterung neuartiger literarischer Praktiken aus. Dagegen hatte die Analyse von einzelnen Werken zu dem Ergebnis geführt, daß sich diese in aller Regel nicht nahtlos einfügen

lassen in ein hermetisch geschlossenes Dreiersystem, sondern Strukturen aufweisen, die anscheinend weder der erklärten Absicht des Verfassers entsprechen noch von der zeitgenössischen Rezeption wahrgenommen wurden.
Ein verlagerter Ansatz schien fruchtbarer. Folgende Überlegungen standen Pate: Aufgrund seiner sprachlichen Struktur kann ein Text niemals völlig neutral sein, er kann nicht umhin, Material selektiv zu präsentieren, eine bestimmte Weltsicht zu vertreten, Informationen hierarchisch zu organisieren usw. Als lineare Manifestation ist er jedoch nicht gleichzusetzen mit der Welt, die er beschreibt; vielmehr bildet ein Text ein System sprachlicher Strategien, die darauf abzielen, beim Leser eine bestimmte Interpretation auszulösen. Das Potential zur bewußtseinsverändernden Kraft gewinnt die Literatur also durch die Einbeziehung des Lesers: Erst im Kopf des Lesers entsteht dann eine narrative Welt. Mit den Worten Bals gesagt:

> „[...] the production of meaning is by definition a *pro*position of meaning. By proposing a certain distribution of the legitimacy of values, ideology seeks to bring about the *im*position of meaning; but only the process of reception can determine to what extent the proposition has succeeded in imposing itself"(Bal 1991: 48).

Die Untersuchung beruht auf den Prämissen, daß belletristische Literatur bei kollektiven Lernprozessen generell eine bedeutende Rolle spielt und daß sie aufgrund der Polyvalenz von Ästhetizität, die mit ihrem Status als künstlerische Ausdrucksform einhergeht, besonders geeignet ist, im Spannungsfeld von Objektivität und Subjektivität ein nicht thematisiertes und folglich auch nicht hinterfragtes Weltbild zu entwerfen und zu transportieren. Literatur wird in diesem Sinn gleichermaßen als konstitutives Element und als Reflexion einer unterschwellig ablaufenden kollektiven Entwicklung betrachtet, als Teil eines über das Individuum hinausgehenden Diskurses, der im historischen Rückblick allerdings nur in seinen schriftlichen Manifestationen faßbar wird.
Für diese Studie sind damit nicht die persönliche Befindlichkeit oder die für eine bestimmte Schaffensperiode charakteristischen stilistischen Merkmale eines einzelnen Autors von Interesse, sondern die am Text eines für diese Zeit repräsentativen Autors beobachtbaren Strukturen, mittels derer eine bestimmte Weltsicht evoziert und gesteuert wird. Nicht die *intentio auctoris* oder die *intentio lectoris* stehen damit im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, sondern die *intentio operis*, d. h. die 'Textstrategien' oder (nach einem Begriff von Paul Ricoeur) „productive references" (Suzuki T. 1996: 186), jene der Erzählung eingeschriebenen Strukturen, mittels derer beim Leser bestimmte Interpretationen ausgelöst und gelenkt werden.

Die Wahl des Autors fiel auf Kawabata Yasunari (1899-1972) und begründet sich zum einen aus seiner exponierten Stellung: Noch bevor er 1968 als erster Japaner mit dem Nobel-Preis für Literatur geehrt wurde, zählte er in Japan wie im Ausland zu den repräsentativen Vertretern der modernen japanischen Literatur. Zum anderen bedingt die (auch von Kawabata selbst betriebene) Stilisierung seiner Person zum japanischen Nationalautor und die Erstellung eines literarischen Werkkanons eine Reduktion, bei der das grob gesagt zwischen 1925 und 1935 entstandene Frühwerk mit Ausnahme der Erzählung *Izuno odoriko* (1926) im Rückblick von der Sekundärliteratur weitgehend ausgegrenzt wird. Ausgehend von der Beobachtung, daß zu den inhärenten Charakteristika von Natiogenese generell das Verwischen von Spuren der eigenen Konstruiertheit gehört, läßt sich schließen, daß gerade diese weitgehend vernachlässigten frühen Werke, die sich nicht in das spätere Bild von Kawabata als Traditionalisten einfügen, für eine Untersuchung von Beschaffenheit, Funktionsweise und Zielgerichtetheit von Textstrukturen geeignet sind, die eben diesen Prozeß einer modernen japanischen Identitätsbildung reflektieren und beeinflussen. Als Gegenstand der Textanalyse wurde die fragmentarische Erzählung *Asakusa kurenaidan* ('Die Rote Bande von Asakusa') aus den Jahren 1929/30 gewählt; sie ist der umfangreichste Text, der Kawabatas experimenteller Phase zugerechnet wird, und hat aufgrund der Tatsache, daß sie in Fortsetzungen in einer großen Tageszeitung veröffentlicht wurde, ein breites Publikum erreicht. Von einer stark fehlerhaften Übertragung ins Französische abgesehen ist sie bisher nie übersetzt worden.

Eingangs soll der Schriftsteller Kawabata Yasunari vorgestellt werden. Des weiteren gilt es, den geistesgeschichtlichen Hintergrund der dreißiger Jahre zu skizzieren und frühe Formen der Auseinadersetzung mit literarischen Impulsen aus dem Ausland aufzuzeigen. Im Anschluß daran soll auf die Gruppe der sogenannten Neosensualisten (*Shinkankakuha*) unter besonderer Berücksichtigung der Rolle Kawabatas eingegangen werden. Ein Exkurs über die in den Wintermonaten 1924/25 öffentlich in literarischen Zeitschriften ausgetragenen 'Debatte um die *Shinkankakuha*' soll die zeitgenössische Rezeption zusammenfassen.

Die Textanalyse von *Asakusa kurenaidan*, die den Hauptteil der Studie ausmacht, gliedert sich in vier größere Blöcke. Die ersten drei sind Textstrategien gewidmet, die unmittelbar der Konstruktion und Propagierung eines auf die Realität übertragbaren Weltbildes dienen. Im ersten Block soll von Strategien die Rede sein, die dem Zweck dienen, einen möglichst starken Eindruck von Realitätsnähe zu erzeugen. Im zweiten Block stehen Strategien im Vordergrund, die einerseits die Gegenwart in einer ahistorisch-mythischen Vergangenheit verankern, andererseits dem modernen Japan ein eigenes historisches Fundament schaffen. Der dritte Block handelt von Strategien zur räumlichen Positionierung

der Gegenwart, Erzähltechniken, die der Assimilierung von als neumodisch empfundenen Elementen dienen und die das Verhältnis des geschilderten Milieus gegenüber der Welt außerhalb Asakusas bestimmen.
Im Unterschied zu diesen primären Textstrategien, die unmittelbar auf die Deutung der Realität Einfluß nehmen, lassen sich aber auch sekundäre Textstrategien beobachten, die für das Funktionieren des Textes insgesamt verantwortlich sind; von diesen ist im vierten und letzten Block die Rede. Dazu zählen Strategien, die dem Leser suggerieren, er sei 'aus freien Stücken' zu den aus dem Text gewonnenen Ansichten gelangt, indem sie die Autorität des jeweiligen Erzählers demontieren; dadurch wird die 'Verantwortung' für die Textaussage quasi aufgelöst oder auf den Leser zurückgeworfen, wodurch ein Eindruck von unhinterfragbaren und folglich unhinterfragten 'Wahrheiten' erzeugt wird. In diesem Zusammenhang wichtig sind auch Strategien der Sympathielenkung, mit deren Hilfe die in diverse Einzelstimmen zersplitterte Textaussage über ein subtiles System der implizierten Wertung einzelner literarischer Figuren gesteuert werden. Ebenfalls wichtig für die Suggestion der freien Meinungsbildung ist der Einsatz von Beschreibung, Ironie, Metaphern und Symbolen, die den Leser herausfordern, den Text mit einem impliziten Sinn zu erfüllen. Strategien der Spannungserzeugung dienen wiederum dem Zweck, die Aufmerksamkeit des Lesers zu fesseln und von der Manipulation durch den Text abzulenken.
In der Zusammenfassung soll schließlich versucht werden, die Vielzahl der behandelten Textstrategien zu bündeln und die Zielgerichtetheit der auf den unterschiedlichsten Ebenen realisierten Erzähltechniken aufzuzeigen.

2 *Der Schriftsteller Kawabata Yasunari*

Am 10. Dezember 1968 wurde Kawabata Yasunari als erstem Japaner der Nobel-Preis für Literatur verliehen.[3] In der Verleihungsrede lobte der Ständige Sekretär der Schwedischen Akademie, Anders Österling, „eine klare Tendenz zur Pflege und Erhaltung einer echten nationalen Stiltradition" (Österling 1970: 17). Auch wenn den europäischen Leser „jene urtümliche Art überlieferter Ideen und Instinkte" nicht anspreche, ließen sich in Kawabatas Werken doch „gewisse tempe-

[3] Auf eine Biographie Kawabatas soll verzichtet werden, da sie für die vorliegende Studie nicht wesentlich ist. Eine leicht lesbare Darstellung findet sich bei Gessel 1993; allerdings ist auch hier wie so oft in der Sekundärliteratur zu Kawabata eine problematische Vermischung von biographischen Daten, Autorenaussagen und literarischem Material zu beklagen. Ein zusammenfassender Beitrag zur literarischen Bedeutung Kawabatas findet sich in Hijiya-Kirschnereit 1989a.

ramentbedingte Ähnlichkeiten mit den europäischen Schriftstellern unserer Zeit" (ebd.: 18) entdecken; Kawabata habe „ein kulturelles, moralisches und ästhetisches Bewußtsein geschaffen und dadurch beigetragen zur Herstellung einer geistigen Verbindung zwischen Orient und Okzident" (ebd.: 19). Der Preisträger, traditionell in Kimono und Hakama gekleidet, bedankte sich seinerseits mit einer Rede, die sein literarisches Schaffen aus der japanischen Tradition herleitete und die, um es mit einer Metapher von David Pollack zu sagen, an nichts mehr erinnerte als an „a forced march through a blizzard of cherry blossoms" (Pollack 1992: 95). Überraschend war die beanspruchte Wahlverwandtschaft nicht, war doch das Bild des Autors als Traditionalist lange vor der Verleihung des Nobel-Preises hüben wie drüben weitgehend gefestigt.

So viel Übereinstimmung macht mißtrauisch. Sehen wir in dieser sich komplementär ergänzenden, gegenseitigen Bestätigung kultureller Klischees mehr als hilflose Rhetorik oder den Austausch von Artigkeiten und nehmen wir das Bild Kawabatas als Mittler zwischen Ost und West ernst, so tun sich eine Reihe von Fragen auf. Zum einen muß man sich fragen, was genau denn das spezifisch Japanische, „jene urtümliche Art überlieferter Ideen und Instinkte" an Kawabatas Literatur ausmacht und wie sich dies gegenüber „gewissen temperamentsbedingten Ähnlichkeiten mit den europäischen Schriftstellern" abgrenzen läßt. Auch fällt auf, daß der in Kawabatas Werk spürbare europäische Einfluß lediglich dem Temperament des Verfassers zugeschrieben wird, während der „echten nationalen Stiltradition" anscheinend eine quasi ontologisch verankerte Qualität zugestanden wird, die es ihr ermöglicht, unverändert über Raum und Zeit hinweg zu bestehen. Dabei wird der Autor offenbar als stilistische Einheit verstanden, als eine auf einen ganz bestimmten begrifflichen und theoretischen Zusammenhang reduzierte Figur (vgl. Foucault 1988: 21).[4]

Doch kein Schriftsteller kommt als fertiger Nationalautor auf die Welt. Je vielfältiger und kategorie-resistenter sich Schriftsteller und Werk gebärden, umso drastischer muß der Prozeß der Kanonisierung eines Autors zu einer Reduktion führen, dessen Name „nicht einfach ein Element in einem Diskurs" ist, sondern „bezogen auf den Diskurs klassifikatorische Funktion" besitzt (Foucault 1988: 16). Alois Hahn formuliert: „Der Kanonisierungsvorgang [...] wählt bestimmte Teile aus, die als Symbol für das Ganze stehen. Es geht also nicht notwendig um eine Sinnverknappung, sondern um explizite Thematisierung, um Heraushebungen" (Hahn 1987: 28). Und weiter: „Der Kanon ist in gewisser Weise als Form der Selbstthematisierung einer Kultur oder eines ihrer Teilsysteme aufzufassen.

---

[4] Die grundsätzliche begriffliche Trennung zwischen Autor und Schriftsteller orientiert sich an Foucault 1988.

Selbstthematisierungen sind aber niemals Spiegelungen der Identität des Thematisierten" (ebd.: 29).

Im Fall von Kawabata Yasunari haben wir es mit einem Schriftsteller zu tun, dessen literarisches Schaffen stilistisch stark divergierende Werke einschließt, die sich zudem nicht sauber bestimmten Lebensabschnitten oder Schaffensphasen zuordnen lassen, sondern teilweise in großer zeitlicher Nähe zueinander entstanden sind. Man vergleiche beispielsweise die relativ konventionell wirkende, auf autobiographischen Elementen basierende Erzählung *Izu no odoriko* aus dem Jahr 1926 mit dem 1931 entstandenen Werk *Suishō gensō*, das stark experimentelle Züge trägt. Kawabata, der 1968 für „eine klare Tendenz zur Pflege und Erhaltung einer echten nationalen Stiltradition" gepriesen wird, wird im *Jahrbuch für Literatur* 1924 als *shinshin sakka*, als einer der „Schriftsteller der Avantgarde" genannt (Bungei nenkan: 27).

2.1 Der geistesgeschichtliche Hintergrund der dreißiger Jahre

Die japanische Literatur, so das universale Urteil der Literaturhistoriker, befand sich zur Zeit der Meiji-Restauration nach rund zweihundert Jahren geistiger Stagnation infolge der Landesabschließung auf einem nie zuvor erreichten Tiefpunkt. Von der Faszination abgesehen, die der westlichen Kultur allgemein entgegengebracht wurde, mag dies ein weiterer Grund dafür sein, daß Impulse aus dem Ausland gierig aufgenommen wurden. Doch während es für japanische Intellektuelle der frühen Meiji-Zeit relativ leicht war, sich technisches Wissen anzueignen, erschwerte die Sprachbarriere den Zugang zu ausländischer Literatur. Die Auswahl, in der westliche Literatur in Japan zunächst bekannt wurde, beruhte mehr oder minder auf dem Zufallsprinzip. Studenten, die ins Ausland geschickt worden waren, um Medizin oder Recht zu studieren, und sich zu diesem Zweck mit einer Fremdsprache beschäftigten, fertigten erste Übersetzungen an, und gelegentlich diente ein belletristisches Werk in Ermangelung geeigneter Schulbücher auch als Lehrmaterial.

Während einerseits das Ansehen westlicher Literatur von Bewunderung für die militärische Überlegenheit profitieren konnte, mit der die Öffnung Japans erzwungen worden war, trug der japanische Sieg im chinesisch-japanischen Krieg 1894/95 andererseits dazu bei, die über Jahrhunderte hinweg als geistiger Mentor begriffene chinesische Kultur vom Podest zu stoßen und das klassische Chinesisch in seiner Rolle als der einzigen eines gebildeten Literaten würdigen Schriftsprache abzuwerten. Es ist gewiß kein Zufall, daß das erste, vollständig in Umgangssprache geschriebene Werk, *Ukigumo* ('Ziehende Wolken') von Futabatei

Shimei, nach dem chinesisch-japanischen Krieg in den Jahren 1886 bis 1889 entstanden ist. Inhaltlich neu an der westlichen Literatur war für japanische Schriftsteller das Konzept der romantischen Liebe, neu auch die Entdeckung des Individuums. Während erste Versuche noch Imitationscharakter haben und sich in erster Linie um die stilistische Andersartigkeit des westlichen Vorbilds bemühen, also westliche Form mit japanischem Inhalt füllen, zeichnen sich Werke um die Jahrhundertwende bereits durch eine mehr oder weniger überzeugende Synthese aus. Vor allem das Jahrzehnt nach dem russisch-japanischen Krieg 1904/05 war literarisch eine sehr aktive Zeit.

Darstellungen der Entwicklung der japanischen Literatur seit Beginn des 20. Jahrhunderts orientieren sich gern am Auftreten diverser Gruppen und Strömungen. Zu den wichtigsten, die das literarische Geschehen bis in die dreißiger Jahren bestimmten, gehören der Romantizismus, der Naturalismus, die Shirakaba-Gruppe, so benannt nach der von ihr gegründeten Zeitschrift *Shirakaba* ('Birken'), die proletarische Literaturbewegung und die Gruppe der Neosensualisten, zu der auch der junge Kawabata gerechnet wird. Allerdings ist die Abgrenzung schwierig, und die jeweilige Zuordnung wird nicht immer aus den literarischen Werken ersichtlich. Auch wurden manche Schriftsteller in unterschiedlichen Schaffensphasen verschiedenen Richtungen zugezählt oder lassen sich keiner bestimmten Schule zuordnen. Eine weitere Schwierigkeit im Umgang mit aus dem Westen übernommenen literaturhistorischen Begriffen besteht darin, daß literarische Strömungen in Japan zeitlich dichter aufeinanderfolgen und mitunter einen ganz anderen Verlauf genommen haben als die ihnen nur dem Namen nach gleichenden Entwicklungen in Europa.

Die Neosensualisten waren freilich weder die ersten noch die einzigen, die eine geistig Verbindung zum Ausland beanspruchten. Was die Gruppen insgesamt kennzeichnet, ist ein starker und bewußter Bezug auf Europa, eine betont kosmopolitische Haltung, ob sie nun dem direkten Einfluß ausländischer Werke und Literaturtheorien entspringt oder mit einer nationale Grenzen überschreitenden Ideologie einhergeht. Bereits die Vertreter des Romantizismus, der als literarische Strömung etwa fünfzehn Jahre lang, von 1889 bis zum Ausbruch des russisch-japanischen Krieges Bestand haben sollte, zeigten ein ausdrückliches Interesse an dem ausländischen Konzept der platonischen Liebe, an der Frage nach dem Stellenwert des Individuums innerhalb der Gesellschaft und an vorwiegend christlich bestimmten religiösen, philosophischen und humanistischen Vorstellungen.

Der Naturalismus, der in den Jahren 1906 bis 1910 zu größter Blüte kam und weitreichenden Einfluß auf die Entwicklung der japanischen Literatur im 20. Jahrhundert haben sollte, verdankte seinen Ursprung der literarisch-geistigen

Strömung im Europa des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Allerdings wurde der Naturalismus eines Zola oder Maupassant nicht interpretiert als Versuch, sich dem menschlichen Wesen mit wissenschaftlicher Distanziertheit zu nähern, sondern als eine bedingungslos wahrheitsgetreue Wiedergabe realer Tatsachen. Die Suche nach dem Individuum, verbunden mit dem Anspruch der Realitätsnähe, wie er bereits 1885 von Tsubouchi Shōyō in der theoretischen Schrift *Shōsetsu shinzui* ('Das Wesen des Romans') formuliert wird, führte in logischer Konzequenz letztendlich zur Entwicklung der für Japan spezifischen Gattung des *Shishōsetsu*.[5]

Auch die jungen Männer aus obereren Gesellschaftsschichten, die sich um die 1910 gegründete Zeitschrift *Shirakaba* scharten, teilten nicht nur eine Abneigung gegenüber dem Naturalismus, sondern zeigten vor allem ein lebhaftes Interesse an zeitgenössischer europäischer Kultur, insbesondere an der modernen bildenden Kunst; Cézanne, Renoir, Van Gogh und Rodin wurden auf den Seiten der *Shirakaba* der Öffentlichkeit vorgestellt. Zu ihren Lieblingsautoren zählten Tolstoi und Maeterlinck, doch interessierten weniger deren literarische Errungenschaften als ihre geistige Haltung. Die aristokratisch-künstlerischen Ideale dieser Gruppe, die ihren Höhepunkt 1918 erreichen sollte, gingen allerdings mit einer fast völligen Loslösung von politischen und sozialen Problemen der Gegenwart einher.

Im Gegensatz dazu widmete sich die proletarische Literaturbewegung vorwiegend gesellschaftlichen Problemen und zeigte ein starkes politisches Engagement und Interesse an globalen Entwicklungen. Die Hochverrat-Affäre 1910, in der Kōtoku Shūsui und andere des geplanten Mordes am Kaiser beschuldigt und hingerichtet wurden, war von vielen als Signal verstanden worden, daß der Staat sozialistische Tendenzen scharf zu unterbinden trachtete, und bis Anfang der zwanziger Jahre äußerte sich die Literatur zu dem Thema nur behutsam. 1921 gründete Komaki Ōmi, der in Frankreich studiert und dort den Ersten Weltkrieg erlebt hatte, eine Zeitschrift mit dem bodenständigen Titel *Tane maku hito* ('Der Säer'). Trotz wachsender Zensur hatte 'Der Säer' bis 1923 Bestand, das Jahr des großen Kantō-Erdbebens, in dessen Folge verschärft gegen Sozialisten durchgegriffen wurde. Dennoch erreichte die proletarische Literaturbewegung mit dem Jahr 1930 ihre höchste Blüte; drei Jahre später, mit der Ermordung von Kobayashi

---

[5] Der Begriff *shishôsetsu* (auch *watakushi shôsetsu*) wurde um 1920 von Literaturkritikern geprägt und bezeichnet eine in der ersten oder dritten Person gehaltene Erzählung mit stark autobiographischem Charakter, die sich, beeinflußt von naturalistischen Strömungen, zur dominierenden literarischen Gattung der Taishô-Zeit entwikkelte. Als Prototyp gilt die Erzählung *Futon* von Tayama Katai aus dem Jahre 1907. Zu diesem Thema siehe besonders Hijiya-Kirschnereit 1981.

Takiji in Polizeigewahrsam, war sie mundtot gemacht. Doch nicht nur Anhänger der proletarischen Literaturbewegung, auch andere Schriftsteller gerieten Anfang der dreißiger Jahre mit dem Auftreten militaristischer Tendenzen immer mehr unter Druck. Zur Entstehungszeit von Kawabatas Erzählung *Asakusa kurenaidan* konnte kein Schriftsteller mehr die Augen davor verschließen, daß auch die Literatur in den Dienst einer zunehmend nationalistischen Ideologie gestellt werden sollte.

2.2 Die Neosensualisten (Shinkankakuha)

Die Bezeichnung *Shinkankakuha*, 'Gruppe derNeosensualisten',[6] geht auf den Kritiker und Journalisten Chiba Kameo zurück, dessen Artikel *Shinkankakuha no tanjō* ('Die Geburt der *Shinkankakuha*') im November 1924 in der Zeitschrift *Seiki* ('Das Jahrhundert') erschien.[7] Im Oktober desselben Jahres hatte der fünfundzwanzigjährige Kawabata zusammen mit Yokomitsu Riichi, Kataoka Teppei und anderen etwa gleichaltrigen Kollegen die Zeitschrift *Bungei jidai* herausgebracht, die als *dōjin zasshi* dem Zweck diente, eine Plattform für die Veröffentlichung der eigenen Werke zu schaffen, und die bis Mai 1927 Bestand haben sollte. Bereits in der Namensgebung der Zeitschrift, die auf Kawabata zurückgeht, manifestierte sich der Anspruch, Neues zu schaffen – mit *Bungei jidai* ist ein neues 'literarisches Zeitalter' angebrochen. Neumodisch war auch die Gestaltung des Titelblattes: Die erste Ausgabe zeigt eine abstrakte, aber deutlich erkennbare westliche Toilette, aus deren Becken anscheinend ein Büschel Trauben quillt. Auch die späteren Hefte (von den letzten drei der ingesamt zweiunddreißig Ausgaben abgesehen, die schmucklos gehalten sind) machen durch die graphische Darstellung exotisch westlicher Gegenstände wie Tabakspfeifen, Kaffeekannen oder Bierseidel auf sich aufmerksam.

Acht der vierzehn Schriftsteller, die an *Bungei jidai* mitwirkten, hatten bereits bei der Zeitschrift *Bungei shunjū* ('Literarische Annalen') mitgearbeitet, die im Januar 1923 erschienen war und sich an ein breiteres Publikum richtete als alle bisherigen Literaturzeitschriften. Diese Rolle als populäre Zeitschrift für Intellektuelle erfüllt sie noch immer, und ihr Erscheinen 1923 kann als erstes Zeichen

---

[6] Der Begriff *Shinkankakuha* wird zuweilen auch mit 'Gruppe der Neuen Sensualisten' übersetzt; dies ist insoweit irreführend, als dadurch die Existenz einer 'Gruppe der Alten Sensualisten' suggeriert wird, gegen die sich die *Shinkankakuha* habe abgrenzen wollen.

[7] Der Beitrag ist abgedruckt in Hirano 1976: 193-196.

für die zunehmend öffentlich geführte Diskussion um literarische Themen gewertet werden, die die späten zwanziger Jahre in Japan kennzeichnet.
Herausgeberische Pflichten sollten turnusmäßig übernommen werden, wobei jeweils zwei Herausgeber für drei monatlich erscheinende Ausgaben zuständig sein sollten. Die ersten beiden waren Kawabata und Kataoka. In der ersten Ausgabe äußert Kawabata in einem Beitrag mit dem Titel 'Das neue Leben und die neue Literatur' (*Atarashiki seikatsu to atarashiki bungaku*) die Erwartung, daß die Zeitschrift *Bungei jidai* von etablierten Schriftstellern als Herausforderung verstanden werde. Provokation sei jedoch nicht das vorrangige Ziel der neuen Gruppe. Vielmehr beruhe die Konfrontation auf einer Forderung, die das Zeitalter selbst an sie stelle. Angesichts dieses historischen Trends sei es nur natürlich, daß sie als avantgardistische Literaten eine gewisse Verantwortung empfänden. In diesen Sätzen ist eine ziemlich deutliche Herausforderung an die herrschende Ordnung enthalten, auch wenn nicht klar wird, worin diese Herausforderung eigentlich besteht.
Die Schriftsteller der *Shinkankakuha* sahen es als ihre Aufgabe an, einen künstlerisch orientierten Stil zu entwickeln, der eine Alternative bot zu den tendenziell trostlosen realistischen Schilderungen der zwei damals stärksten literarischen Strömungen, dem Naturalismus und der Proletarischen Literaturbewegung. Eine besondere Faszination übten auf sie die zahlreichen modernistischen Bewegungen wie Futurismus, Kubismus, Expressionismus und Dadaismus aus, die im Europa nach dem Ersten Weltkrieg florierten.[8]
Als *Bungei jidai* im Oktober 1924 herauskam, wurde die Zeitschrift von vielen mit Eifer gelesen, wie die Verkaufszahlen sowohl in Tōkyō als auch auf dem Lande belegen (vgl. Keene 1980: 91). Offenbar herrschte besonders in der jüngeren Generation eine starke Erwartungshaltung, das Publikum für eine neue Literatur war vorhanden. Sieht man sich die Erstausgabe von *Bungei jidai* jedoch genauer an in der Erwartung, darin die Umsetzung dieser so radikal geforderten Neuheit zu finden, so wird man feststellen müssen, daß die einzelnen Beiträge dem Anspruch kaum gerecht werden. Von Kawabatas bereits erwähntem Beitrag abgesehen sticht einzig eine exzentrischen Kurzgeschichte von Yokomitsu Riichi

---

[8] Der angebliche Einfluß, der von ausländischen Werken ausgegangen sein soll, scheint außer Frage zu stehen und daher nicht der Untersuchung wert. Tatsächlich finden sich in der Sekundärliteratur jedoch kaum Versuche, diesen Einfluß näher zu bestimmen und an konkreten Beispielen zu belegen. Eine der wenigen Studien dieser Art ist Denis Keenes Beitrag zur Beziehung zwischen Flaubert und Yokomitsu (vgl. Keene 1972b). Keene kommt zu dem Schluß, daß eine Einflußnahme, wenn überhaupt, auf einem so hohen abstrakten Niveau stattgefunden hat, daß man bestenfalls von übernommenen geistigen Impulsen sprechen könne.

mit dem Titel *Atama narabi ni hara* ('Köpfe und Bäuche') ins Auge. Auch waren die Schriftsteller selbst zwar jung, doch in literarischen Kreisen bekannte Figuren.

Viele Texte, die später als für den neosensualistischen Stil repräsentativ bezeichnet wurden, wurden allerdings nicht in *Bungei jidai* publiziert, und von Yokomitsu und Kawabata abgesehen gelang es nur wenigen der jungen Schriftsteller jener Jahre, Werke von dauerhaftem Wert zu schaffen. Die Bedeutung der *Shinkankakuha* gründet sich, ähnlich den europäischen Strömungen, mit denen sie kokettierte, weniger auf die Literatur, die sie hervorgebracht hat; ein weit größerer Stellenwert kommt der Rolle zu, die sie bei der Entwicklung einer neuen Kunstauffassung gespielt hat. Schon früh tauchten Unstimmigkeiten innerhalb der Gruppe auf. Nicht alle Mitglieder gefielen sich als literarische Rebellen und wollten für die Kritik geradestehen, die sich an Yokomitsus *Atama narabi ni hara* entzündet hatte. Dies führte zu einem allmählichen Zerfall der Gruppe und einem Abwandern der einzelnen Schriftsteller zu anderen Bewegungen, die ihren individuellen Präferenzen und Fähigkeiten besser entsprachen. Die Zeitschrift verlor ihre Funktion als Organ der *Shinkankakuha* und wurde 1928 schließlich eingestellt.

2.3 Die Rolle von Kawabata Yasunari innerhalb der Shinkankakuha

Kawabatas wichtigster Beitrag zu den theoretischen Schriften der *Shinkankakuha* wurde im Januar 1925 unter dem Titel *Shinshin sakka noshinkeikō kaisetsu* ('Die neue Tendenz der Schriftsteller der Avantgarde') in *Bungei jidai* veröffentlicht.[9] Darin entwickelt Kawabata zunächst den Gedanken, das Verständnis für die 'Neuheit' der avantgardistischen Schriftsteller sei eine wesentliche Voraussetzung dafür, am literarischen Geschehen teilzuhaben. Die Weigerung, deren Existenz zur Kenntnis zu nehmen, sei „genauso absurd, als wenn man leben wollte, indem man Wasser atmet" (KYZ, Band 30: 174).

Um die Weiterentwicklung der Literatur zu illustrieren, gebraucht Kawabata das Bild der Generationenfolge: „Diese Leute, die die Literatur des kommenden Zeitalters schaffen, diese Leute, die zu deren Müttern werden, das sind die avantgardistischen Schriftsteller" (KYZ, Band 30: 172f.). Wenige Zeilen später werden diese Schriftsteller zu Ehemännern, die mit dem neuen Leben verheiratet sind und so einer neuen Literatur das Leben schenken können, die wiederum

[9] Der Beitrag ist abgedruckt in *Kawabata Yasunari zenshū* (bei Quellenangaben abgekürzt als KYZ), Band 30, 172-183. Ein kommentierter Auszug findet sich bei Senuma 1978: 213-216.

metaphorisch als Blüte bezeichnet wird. Die Aussage bleibt aber trotz der Katachrese deutlich:

> „Wie schön die Blumen von gestern auch sein mögen, diese Schönheit kennen wir schon. Aber die Frische der Blumen von heute morgen erfrischt die Augen. Wenn man die Schönheit der Blumen von heute morgen nicht fühlt, welchen Sinn hat es dann, daß man den Morgen erlebt? Wenn man die gestrigen Blumen auch heute morgen ansieht, ist es dann nicht, als sei man gestern gestorben" (KYZ, Band 30: 173)?

In der Kontroverse zwischen anerkannten und avantgardistischen Schriftstellern sieht Kawabata den bedeutendsten Konflikt seiner Zeit; es sei traurig, daß 'anerkannt' (*kisei*) und 'bekannt' (*kichi*) gekoppelt seien, aber ein Glück, daß avangardistisch bzw. 'nicht anerkannt'' (*misei*) und 'unbekannt' (*michi*) miteinander einhergingen. Denn gerade im Unbekannten liege der Reiz.
Voraussetzung für eine neue Literatur sei eine neue Wahrnehmung: „Ohne einen neuen Ausdruck gibt es keine neue Literatur. Ohne einen neuen Ausdruck gibt es keinen neuen Inhalt. Ohne eine neue Wahrnehmung gibt es keinen neuen Ausdruck" (KYZ, Band 30: 174f.). Auch die Proletarische Literatur verfüge, so Kawabata, über eine neue Wahrnehmung: Die bisherige Literatur habe die Natur und den Menschen gemäß der Wahrnehmung der bürgerlichen Klasse empfunden und vermittelt, nun müsse die proletarische Wahrnehmung die Literatur bestimmen. Allerdings sei dies noch kein „Sensualismus". Darunter sei zu verstehen, daß der Ausdruck selbst zur Wahrnehmungsform werde: „Bisher waren Auge und Rose zweierlei, und man schrieb, ‚Mein Auge sieht die rote Rose'; der avantgardistische Schriftsteller aber macht aus Auge und Rose eins und schreibt: ‚Mein Auge ist eine rote Rose'" (KYZ, Band 30: 175).
Im dritten Abschnitt, unter der Überschrift 'Expressionistische Erkenntnistheorie', entwickelt Kawabata den Gedanken einer Einheit von wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt weiter:

> „Stellen wir uns zum Beispiel vor, auf einem Feld blühe eine weiße Lilie. Es gibt nur drei Arten, diese Lilie zu sehen, nur drei Arten von Gefühlen, wenn man diese Lilie sieht: Befinde ich mich im Innern der Lilie? Befindet sich die Lilie in mir? Oder existieren die Lilie und ich getrennt voneinander? [...] Wenn ich die Lilie schildere in der Auffassung, daß die Lilie und ich getrennt voneinander existieren, entspricht dies dem naturalistischen Stil. Das ist altbekannter Objektivismus. Man kann sagen, daß die Gesamtheit der bisherigen Literatur diesem Ausdruck gehuldigt hat. Aber die Kraft des Subjekts findet darin keine Befriedigung. Ich befinde mich im Innern der Lilie. In meinem Innern befindet sich die Lilie. Die beiden sind schließlich eins. Und in dem Ver-

such, etwas in einer solchen Empfindung zu schildern, liegt die Grundlage des neuen subjektivistischen Ausdrucks" (KYZ, Band 30: 176f.).

In der Kraft, in der Absolutheit des Subjekts liege die Quelle neuer Freude; das Betrachten der Dinge in dem Gefühl, daß sich im Innern aller Dinge dieser Welt das Subjekt des Selbst befinde, erweitere und befreie es und führe in letzter Konsequenz zu einem Gefühl der Einheit aller Dinge, zu einer in sich geeinten Welt, in der sämtliche Grenzen verschwunden und die Dinge im Geist miteinander verschmolzen seien (vgl. KYZ, Band 30: 177). Der Versuch, die Welt aus diesem Gefühl heraus zu schildern, kennzeichne die Haltung der avantgardistischen Schriftsteller.

Kawabatas Beitrag ist ein emotionales Plädoyer für das Neue – eine neue Wahrnehmung, einen neuen Ausdruck, einen neuen Stil – und gespickt mit modischen Schlagworten. Von Kubismus ist die Rede, von Dadaismus, Expressionismus, Surrealismus, Psychoanalyse, Traum und freier Assoziation, ohne daß die Begrifflichkeiten umrissen oder ihre Bedeutung für die Literatur an konkreten Beispielen erläutert werden. Was diese neuen Tendenzen in den Augen Kawabatas eint, ist die Fähigkeit, eine „Explosion" herbeizuführen, die „den menschlichen Geist aus den unfreien Fesseln der Worte befreien" könne (vgl. KYZ, Band 30: 181).

2.4 Die Debatte um die Shinkankakuha

Der Meinungsaustausch zwischen Mitgliedern der *Shinkankakuha* und Angehörigen des literarischen Establishments, der als die 'Debatte um die *Shinkankakuha*' (*Shinkankakuha ronsō*)[10] in die Literaturgeschichte eingegangen ist, wurde öffentlich in literarischen Zeitschriften ausgetragen; die genaue Anzahl der Texte, die der Debatte zuzurechnen sind, ist umstritten. Die Debatte ist auf beiden Seiten gekennzeichnet durch ein hohes Maß an emotionaler Involviertheit und erreicht ihren Höhepunkt in den Wintermonaten 1924/25.

Den Anfang macht der Kritiker und Journalist Chiba Kameo mit einem Artikel, der im November 1924 unter der Überschrift *Shinkankakuha no tanjō* („Die Geburt der *Shinkankakuha*") in der Zeitschrift *Seiki* ('Das Jahrhundert') erscheint. Chiba beginnt seine Überlegungen mit der rhetorischen Frage: „Rührt sich die Welt der Literatur?" Spürbar sei eine Bewegung wie ein schwaches unterirdi-

[10] Die folgende Besprechung beschränkt sich auf Texte, die sowohl von Hirano Ken als auch von Usui Yoshimi der 'Debatte um die *Shinkankakuha*' zugerechnet werden.

sches Beben, das die Welt der Literatur zwar noch nicht erschüttern könne, doch einen grundlegenden Wandel ankündige.

Auffallend an Chibas Ausführungen ist ein Bewußtsein für die Rolle der Öffentlichkeit und für die eigene historische Position, das nicht nur nach den geistesgeschichtlichen Wurzeln in der Vergangenheit fragt, sondern auch das Urteil der zeitgenössischen Entwicklung in die Zukunft projiziert: Auch wenn es oberflächlich betrachtet aussehe, als ob sich die Welt der Literatur kaum rühre, werde man in einigen Jahrzehnten das Ausmaß der Revolution erkennen können, die sich gegenwärtig vollziehe. In der Folge bezieht sich Chiba ausdrücklich auf die Erstausgabe der Zeitschrift *Bungei jidai* und hebt lobend hervor, daß es sich durch den angemessenen Einsatz von Öffentlichkeitsarbeit von anderen *dōjin zasshi* unterscheide. Die neue literarische Richtung, wie sie von den Schriftstellern der *Bungei jidai* vertreten wird, ist für Chiba von so großer Bedeutung, daß er in ihr das „neosensualistische Zeitalter" (*shinkankaku jidai*) begrüßt. Zwar räumt Chiba ein, daß dem Versuch, aus einem einzigartigen, da individuellen Blickwinkel alle Aspekte des menschlichen Lebens zu erfassen und auszudrücken, in den Augen der Realisten, die bemüht seien, sich dem Wesen der Dinge von der Oberfläche her zu nähern, etwas Manieristisches anhaften müsse, doch verteidigt er die neosensualistische Technik als eine subtile Kunst, durch schlichte Hinweise und Symbole die Wirklichkeit zum Ausdruck zu bringen, „wie wenn man durch ein kleines Loch hindurchguckt" (Hirano 1976: 194).

Schützenhilfe holt sich Chiba aus Europa, indem er auf Paul Morand verweist, einen französischen Schriftsteller der Avantgarde, der ebenfalls die „neosensualistische Kunst" beherrsche. Daß die Geburt der *Shinkankakuha* in Japan vielleicht die eine oder andere Anregung Morands Werken verdanke, hält Chiba für plausibel, doch schwingt in dieser Feststellung noch nicht der Vorwurf des Plagiats mit, der später vor allem von Ikuta Chōkō erhoben werden wird. Trotz des allgemein positiven Urteils kommen Chiba gegen Ende doch Zweifel, ob der „Unterschied im Temperament" (*tenperamento no sōi*) es zulasse, daß ein solcher Stil in Japan im gleichen Maß wie in Frankreich bejaht und akzeptiert werde.

Im Dezember 1924, einen Monat nach Chibas Laudatio der Neosensualisten, erscheint in der Zeitschrift *Bungei jidai* ein Beitrag von Kataoka Teppei mit dem Titel „Appell an den jungen Leser" (*Wakaki dokusha ni uttau*).[11] Es ist ein leidenschaftliches Plädoyer für einen neuen literarischen Stil, den er scharf gegenüber dem literarischen Ausdruck der etablierten Schriftsteller abzugrenzen sucht. In den Mittelpunkt seiner Ausführungen stellt Kataoka einen der ersten Sätze aus einer kurzen Erzählung mit dem Titel *Atama narabi ni hara* ('Köpfe und Bäu-

[11] Der Beitrag ist abgedruckt in Hirano 1976:197-201.

che') von Yokomitsu Riichi, der im Oktober in der Erstausgabe von *Bungei jidai* erschienen war: *Ensen no koeki wa ishi no yō ni mokusatsu sareta* („Die kleinen Stationen entlang der Bahnlinie wurden wie Steine übersehen" oder „Der kleine Bahnhof an der Strecke wurde wie ein Stein ignoriert").

Auffällig ist, daß Kataoka von vornherein auf eine Polarisierung von avantgardistischen versus etablierten Schriftstellern zusteuert; für ihn ist die literarische Auseinandersetzung Ausdruck von einer Art geistigem Generationenkonflikt. Sein Appell gilt ausdrücklich den jungen Lesern; sie allein sind für ihn die Hoffnungsträger der literarischen Evolution, da nur sie über die nötige geistige Flexibilität und Sensibilität verfügen, um einen neuen literarischen Stil zu erkennen und zu würdigen. Der Vorwurf der etablierten Schriftsteller, die Erzähltechnik der Avantgarde biete nichts Neues, ist in den Augen Kataokas nichts weiter als eine „feige Schmähung junger Leute" (*koshinuke jakuhai no dokugen*), eine Form der Selbstverteidigung, „gemein" (*iyashiku*) und „unverschämt" (*senjō*) (Hirano 1976: 200).

Insgesamt zeichnet sich Kataokas Beitrag aus durch einen hohen Grad an emotionaler Involviertheit und eine polemische Note. Was der Text vor allem deutlich macht, ist der Anspruch des Neuartigen und der hohe Stellenwert, den Kataoka der individuellen Wahrnehmung einräumt. Der sensualistische Ausdruck ist für Kataoka eine Art Eruption, etwas, das dem Schriftsteller unmittelbar durch den Kopf schießt; Voraussetzung ist persönliche Sensibilität. Daraus folgt, daß der sensualistische Stil nicht erlernbar ist – wer ihn nicht fühlt, der wird ihn nicht erjagen. Die allgemein verbreitete Wahrnehmung von Wirklichkeit wird als Produkt einer bestimmten herrschenden Tradition entlarvt. Ihr wird nun eine subjektive Wahrheit gegenübergestellt, die nicht an allgemeingültigen Maßstäben gemessen werden kann. Literarischer Ausdruck wird sozusagen zur Privatsache erklärt und damit der öffentlichen Diskussion entzogen. Einziger Prüfstein, der den Erfolg einer sensualistischen Formulierung bestimmt, ist laut Kataoka der Leser (vgl. Hirano 1976: 198).

Noch im selben Monat, in der Zeit vom 7. bis 16. Dezember 1924, erscheint in der Zeitung *Jiken shinpō* in acht Folgen ein Beitrag von Hirotsu Kazuo mit dem Titel „Über den Neosensualismus" (*Shinkankakushugi ni tsuite*),[12] der, wie der Untertitel verrät, an Kataoka persönlich gerichtet ist. Hirotsu kritisiert, daß Kataoka lediglich ihn selbst, nicht aber den zitierten Kritiker, das besprochene literarische Werk oder dessen Autor namentlich genannt habe. Durch die gezielt selektive Präsentation von Information, so der Vorwurf Hirotsus, habe Kataoka eine Vernebelungstaktik betrieben, indem er den Leser der Möglichkeit beraubt

[12] Der Beitrag ist abgedruckt in Hirano 1976: 202-207.

habe, sich selbst ein Urteil zu bilden. Die einzelne Formulierung stehe aber in einer organischen Beziehung zu dem Werk, in dem sie enthalten sei; es könne daher nicht angehen, einen einzelnen Satz herauszupicken und unter das Vergrößerungsglas zu legen.

Hirotsu gibt sich keine Mühe, sich mit den Argumenten Kataokas auseinanderzusetzen. Seine Waffe ist der gönnerhafte Spott, mit dem er dem nur drei Jahre jüngeren Kataoka rhetorische Begabung und jugendliche Hitzköpfigkeit bescheinigt. Ironisch bemerkt er, trotz dieses geringen Altersunterschiedes sei dessen Wahrnehmung offenbar etwas unergründlich Schwieriges; die sensualistische Methode scheine aber lediglich in Kataokas Erklärung zu bestehen. In einem Aufsatz Kataokas in der Zeitschrift *Bungei jidai* glaubt Hirotsu die Lebensphilosophie zu erkennen, die seiner Ansicht nach der *Shinkankakuha* zugrundeliegt: Die Menschheit gehe ihrem Verderben entgegen, dafür gebe es historische Anzeichen, und dies rechtfertige die Einstellung, sich nach Kräften sinnlichen Vergnügungen hinzugeben (vgl. Hirano 1976: 205). In der Folge werden die Aussagen Kataokas und die seiner literarischen Figur auf eine Stufe gestellt (vgl. Hirano 1976: 206) – der Schriftsteller wird so zum hedonistischen Faulpelz, der keine höheren Aspirationen kennt, als sich in oberflächlichen Vergnügungen zu zerstreuen. Seine Anhänger seien vom gleichen Schlag: „Leute, die sich unter einem solchen Motto zusammenfinden, werden wohl alle Müßiggänger oder Menschen von schwacher Lebenskraft sein, Personen, die sich dem Leben nicht stellen können. Es werden bloß leichtlebige Philister sein" (vgl. Hirano 1976: 207; Hirotsu verwendet hier von den englischen Vokabeln *easygoing* und *Philistine* abgeleitete Begriffe).

Im vorletzten Abschnitt fährt Hirotsu sein schwerstes Geschütz auf: Selbst bei wohlwollender Betrachtung seien Kataokas Ideen über den Neosensualismus und die Werke, die er als Beispiele heranziehe, nicht nur nichts Neues, sie seien obendrein auch noch mehr als krankhaft – statt einer überdurchschnittlichen Begabung an künstlerischer Sensibilität kennzeichne die *Shinkankakuha* ein „seelischer oder körperlicher Defekt" (*kokoro ka nikutai ka no kekkan*; vgl. Hirano 1976: 206). Und Krankheiten, fügt er triumphierend hinzu, habe es zu allen Zeiten gegeben, an ihnen lasse sich nicht die Tiefe des menschlichen Lebens ablesen. Hirotsu endet mit einer obskuren Forderung nach einer der Kunst angemessenen Rebellion gegenüber der verdorbenen Atmosphäre, die aus einer Überreife des Kapitalismus heraus entstanden sei; welche Form dieser Widerstand annehmen soll, bleibt allerdings völlig unklar.

Nur zwei Tage später folgt die Retourkutsche: In derselben Zeitung, in der Hirotsus Beitrag publiziert worden war, erscheint in sieben Folgen vom 18. bis 28. Dezember ein Artikel von Kataoka Teppei mit dem Titel „Kommentar zur neuen

Literatur" (*Shin bungaku wo ronzu*),[13] der im Untertitel deutlich als „Antwort an Herrn Hirotsu Kazuo" gekennzeichnet ist.
Auf Hirotsus Kritik, er habe sich mit einer bestimmten Absicht lediglich auf einen einzigen, aus dem Zusammenhang gerissenen Satz bezogen, entgegnet Kataoka, er habe keine Literaturbesprechung verfassen, sondern an einem Beispielsatz aus *Atama narabi ni hara* lediglich den sensualistischen Ausdruck erläutern wollen; da ein Werk in seiner Gesamtheit nun einmal aus einzelnen Sätzen bestehe, könne es keine andere Methode geben, als sich dem Werk vom einzelnen Satz her zu nähern. Während Hirotsu aber den Sinn des einzelnen Satzes lediglich in seiner Funktion für das übergeordnete Ganze sehe, gebe es seiner Meinung nach für jeden einzelnen Satz eine „unabhängige Notwendigkeit" (*dokuritsu shita hitsuzensei*), der die Erzählung, im Wechselspiel mit der seelischen und geistigen Beteiligung des Verfassers an jedem einzelnen Satz, von Augenblick zu Augenblick folgen müsse. Das Fragen nach dem „Lebensbewußtsein" (*seimei ishiki*) eines Schriftstellers, wie es in jedem Satz lebendig sei, komme einer Betrachtung des ganzen Werkes gleich. Die Betonung der individuellen Befindlichkeit erfährt einige Zeilen später eine bedeutungsvolle Zuspitzung:

> „Letztendlich kann ich auf die Behauptung, der Satz 'Die kleinen Stationen entlang der Bahnlinie usw.' sei schlecht, nur erwidern: 'Das liegt daran, daß Sie die Empfindungsweise des Schriftstellers nicht verstanden haben'" (vgl. Hirano 1976: 209).

Im übrigen seien Hirotsus Ansichten über die Bedeutung des einzelnen Satzes für ein übergeordnetes Ganzes recht veraltet; er sei „ein in alten Manierismen befangener Stilistiker" (*furui mannerizumu ni torawareta bunshō ronsha;* Hirano 1976: 210), und seinesgleichen werde die Werke der Neosensualisten wohl niemals verstehen.
Im folgenden wehrt sich Kataoka, daß seine Person aufgrund oberflächlicher Ähnlichkeiten mit seiner literarischen Figur gleichgesetzt werde; ein Kritiker habe die Pflicht, zwischen Schriftsteller und fiktiver Figur zu differenzieren (vgl. Hirano 1976: 213). Kataoka macht deutlich, daß er mit der Behauptung, die Menschheit gehe auf ihren Untergang zu, keine wissenschaftliche Theorie im Sinn hatte. Seine Ansicht sei aus einer tatsächlichen Wahrnehmung heraus entstanden, einer einzigen Empfindung (Kataoka verwendet hier den aus dem Englischen abgeleiteten Begriff *sensêshon*), die durch die gegenwärtig herrschende Stimmung in seinem Innern ausgelöst worden sei.
Bemerkenswert ist, daß auch bei Kataoka die Literatur durch eine moralische Wertung geadelt werden muß. Hirotsu, stellt Kataoka fest, unterstelle ihm Frivo-

[13] Der Beitrag ist abgedruckt in Hirano 1976:208-214.

lität und Vergnügungssucht. Unter „Vergnügen" (*kyōraku*) verstehe er, Kataoka, aber keinesfalls Epikureismus im herkömmlichen Sinn; im Gegenteil meine er damit etwas Positives, er verstehe darunter nämlich, das Leben von Augenblick zu Augenblick zu gestalten und um neue Möglichkeiten zu erweitern (vgl. Hirano 1976: .212). Diese positive Einstellung sei es, die die Neosensualisten auszeichne. Und die Entwicklung hin zu einem neuen, positiven Leben vollziehe sich vor allem in der Literatur der *Shinkankakuha*: „Die Wahrnehmungsweise von Dingen, die Art des Hineinschlüpfens in die Dinge ist der erste Schritt in Richtung auf ein sich erneuerndes, neues Leben" (vgl Hirano 1976: 212).
Der öffentliche Schlagabtausch zwischen Kataoka und Hirotsu ist damit zu Ende; einige Monate später meldet sich im Lager der sogenannten etablierten Schriftsteller Ikuta Chōkō mit einem Beitrag zu Wort, der im April 1925 unter der Überschrift „An das neue Zeitalter der literarischenWelt" (*Bundan no shin jidai ni atau*) in der Zeitschrift *Shinchō* erscheint. Ikutas zentraler Kritikpunkt ist der Vorwurf, der angebliche neue Stil der *Shinkankakuha* ahme im Grund lediglich den Stil des französischen Autors Paul Morand nach. Jedenfalls habe „irgendwann irgendwo eine bestimmte Person" gesagt, nur wenig später, nachdem *Ouvert la nuit* auf Japanisch erschienen sei, sei auch das „Neue Zeitalter" in der literarischen Welt angebrochen; *Ouvert la nuit* habe sozusagen als Handbuch gedient (vgl. Hirano 1976: 215).
Ouvert la nuit war 1920 entstanden; bereits zwei Jahre später war die japanische Übersetzung von Horiguchi Daigaku erschienen. Ikutas Beitrag ist im wesentlichen eine auf der Übersetzung basierende Rezension von Morands Werk, wenn auch deutlich impliziert wird, daß seine Kritik sich ebenfalls gegen die Imitatoren richtet. Eingangs relativiert Ikuta der Erfolg dieses internationalen Bestsellers durch die Überlegung, dessen Beliebtheit basiere möglicherweise in erster Linie auf dem Reiz eines hektisch-modischen Internationalismus', reich an sexuellen Obertönen; eventuell werde da nicht vorrangig intellektuelle Neugierde, sondern ein volkstümliches Bedürfnis nach Unterhaltung befriedigt (vgl. Hirano 1976: 216). In diesem Sinn gleiche Morand den populären Schriftstellern der Edo-Zeit,[14] die ihr Publikum durch erotische Geschichten unterhalten hätten (vgl. Hirano 1976: 217). In diesem Vergleich schwingt nicht nur eine moralische Abwertung mit, die an späterer Stelle noch deutlicher zutage tritt; er enthält auch eine Spitze gegen den Anspruch der Neuheit.
Zweifellos, räumt Ikuta ein, gebe es aber auch einige Leser, für die der Stil reizvoll sei. Im folgenden zitiert er aus dem Vorwort des Übersetzers Horiguchi: „Paul Morands Sätze verblüffen die Leute. Warum? Der Grund dafür ist ganz

[14] Edo-Zeit (auch Tokugawa-Zeit): 1603-1867.

einfach. Ein neuer Schriftsteller, der über Sensibilität und die Gabe intensiver Wahrnehmung verfügt, knüpft in seinen Sätzen neue Verbindungen. Bislang wurden Dinge einzig nach der ‚Logik der Vernunft' verknüpft. Bei Morand weicht diese ‚Logik der Vernunft' einer ‚Logik der Wahrnehmung'." (vgl. Hirano 1976: 217). Dagegen führt Ikuta ins Feld, Morand verwende lediglich Techniken, die in der Dichtkunst, vor allem in der Kunst des japanischen Haiku, seit Jahrhunderten bekannt seien; allerdings fehlt ihm die haikuartige Stimmung und Gemütsverfassung. „In seinem Werk findet sich etwas, das völlig von der Grundstimmung des Haiku (*haimi*) abweicht und diesem fast diametral entgegensteht" (vgl. Hirano 1976: 218).

Im übrigen, so Ikuta, gelte es zwischen primitiveren und höherstehenden Sinneseindrücken zu differenzieren. Nur die Wahrnehmung eines kultivierten Menschen, die weit über das Animalische hinausgehe, sei imstande, vergangene Epochen zu reflektieren und neue vorauszuahnen und auf diese Weise tatsächlich eine neue Form der Wahrnehmung zu schaffen (vgl. Hirano 176: 219). Diese wirklich neue Art der Wahrnehmung lasse sich bei Morand freilich nicht feststellen; ihm fehle das dafür notwendige kritische Bewußtsein. Wenn *Ouvert la nuit* aber ein sensualistisches Werk sei, dann seien Sensualisten nichts weiter als primitive Epikuräer, ohne Sinn für Maß und Anstand, dazu verdammt, ihrer infolge exzessiven Lebenswandels abgestumpften Wahrnehmung mit immer stärker werdenden Stimuli zu begegnen (vgl. Hirano 1976: 219). Die Stärke des sensualistischen Impulses sei aber keinesfalls gleichzusetzen mit dem Grad der Empfänglichkeit; es entbehre nicht einer gewissen Ironie, wenn ein Mensch, den es nach immer abartigeren Vergnügungen verlange, diese krankhafte Vorliebe fälschlicherweise für neosensualistischen Ursprungs halte (vgl. Hirano 1976: 220). Mühelos verquickt Ikuta einen literarischen Stil mit Vorstellungen aus der Welt moderner Technik und aus dem Gebiet der Medizin: Das schwindelerregende Tempo von *Ouvert la nuit* gleiche dem Gefühl, als ob man unablässig in einem Lift auf- und absause, und erinnere an durch die Basedowsche Krankheit verursachten Funktionsstörungen (vgl. Hirano 1976: 220).

Ikutas Beitrag stößt bei Itō Einosuke auf empörten Widerspruch; dieser macht seinem Ärger in einem Artikel Luft macht, der im April inder Zeitschrift *Bungei jidai* unter der Überschrift „Das wirre Gerede von Herrn Ikuta Chōkō und anderes" (*Ikuta Chōkō shi no mōron sonota*) erscheint[15] und bereits im Titel den Grad an Polemik und persönlicher Involviertheit verrät, den die Debatte mittlerweile angenommen hat.

[15] Der Beitrag ist in gekürzter Form abgedruckt in Hirano 1976: 223-225.

Ikutas Ausführungen werden von Itō auf die Behauptung reduziert, die Tatsache, daß ein literarischer Stil alt sei, stelle an sich einen Wert dar, während eine Geisteshaltung, aus der Bewunderung für das Neue entspringe, bzw. diese Bewunderung selbst schon einen frivolen, verwerflichen Zug des modernen Menschen darstelle. Itō vertritt einen diametral entgegengesetzten Standpunkt: Unabhängig davon, ob einem alten literarischen Ausdruck ein eigener Wert beigemessen werden könne, sei dieser doch veraltet und daher ungeeignet, die Gefühlslage des modernen Menschen zum Ausdruck zu bringen (vgl. Hirano 1976: 223). Wahrnehmung an sich habe es zwar schon immer gegeben, doch sei das Argument, daß sie daher weder alt noch neu sein könne, unsinnig, da es nicht den zeitgebundenen Charakter der Wahrnehmung berücksichtige.

Ihm selbst, so Itō, gehe es nicht um die Frage, ob Altes oder Neues wertvoller sei. „Es geht um die Frage, in welchem Maß die Empfindungen und das Augenblick für Augenblick erlebte Leben des modernen Menschen in von Werten erfülltes Leben umgewandelt wird" (vgl. Hirano 1976: 223). Wie sehr etwas auch ein Ideal oder Kunst sei, so sei es doch wertlos, wenn es nicht aus dem Kontakt mit dem sich ständig weiterentwickelnden Leben heraus entstanden sei. Der Wert von herausragenden literarischen Werken vergangener Epochen wird von Itō zwar nicht geleugnet, doch radikal auf einen bestimmten historischen Zusammenhang reduziert. Tatsächlich schließt Itō die Werke der *Shinkankakuha* ausdrücklich in sein Postulat von der Zeitgebundenheit sämtlicher Literatur ein; auch die existierende Wahrnehmung werde in kurzer Zeit, in fünf oder zehn Jahren, bereits alt geworden sein, und eine neue Wahrnehmung werde an ihre Stelle treten.

Auffällig ist der hochgradige Subjektivismus, der persönliche Wahrnehmung und Schreiben praktisch gleichsetzt: Je schmaler die Kluft ist, die die Empfindung im Augenblick des Erlebens und ihren künstlerischen Ausdruck trennt, desto angemessener der Stil. Literatur wird damit praktisch zur Privatsache erklärt, einzig der Sensibilität des Künstlers für Zeitströmungen unterworfen. Die Frage nach einem möglichen Rezipienten dieses individuellen Ausdrucks ist damit überflüssig: Nur eine verwandte Seele kann und wird den untrennbar mit persönlicher Sensibilität verquickten Ausdruck zu würdigen wissen.

Itō endet mit einem leidenschaftlichen Appell für eine subjektivistische Ausdrucksweise. In den Werken der etablierten Schriftsteller gebe es so etwas wie ein Subjekt überhaupt nicht; umgekehrt gelte, daß einem Werk Respekt gezollt werde, wenn das Subjekt fehle. Die etablierten Schriftsteller selbst seien offenbar gar nicht imstande, in dem Ausdruck eines intensiv empfindenden Subjekts mehr zu sehen als eine Laune junger Leute (vgl. Hirano 1976: 224). Die Rebellion gegen einen literarischen Stil der „dem Leben zuwiderlaufenden Lauheit, Lange-

weile und oberflächlicher Empfindungen" sieht Itō als Ergebnis einer „natürlichen Gärung des Subjekts in den jungen Leuten des gegenwärtigen Zeitalters" (vgl. Hirano 1976: 224). In der Metapher des Gärungsprozesses, die sich bereits bei Chiba findet, sind sowohl die Vorstellung von Fäulnis und Stagnation in der etablierten Literatur als auch die Idee von einem lebensstiftenden Potential junger Schriftsteller vereint.

Einen Monat später, in der Mai-Nummer der Zeitschrift *Shinchō*, antwortet Ikuta Chōkō mit einem Artikel, der die Überschrift trägt „Wenn schon, dann noch ein wenig neuer" (*Tsuide ni mō sukoshi atarashiku*).[16] Ikutas Waffe ist die Ironie; sein Spott richtet sich, wie bereits im Untertitel gesagt wird, gegen die „Frösche des ‚neuen Zeitalters', die gewohnt sind, stets nur rückwärts zu schauen". Sein erster Kritikpunkt lautet, Itō habe seine Ausführungen verzerrt und verkürzt auf den Nenner gebracht, was alt sei, sei gut; aber die „sogenannte Unkompliziertheit und Natürlichkeit eines Herrn Itō" sei wohl zu einer differenzierteren Sichtweise nicht imstande (vgl. Hirano 1976: 231). Itō sei „ein Schwachkopf oder ein Verrückter" (*hakuchi ka kyōjin ka*), der wohl selbst Nietzsche vorwerfen würde, wirres Zeug zu reden. Sein Beitrag, so Ikuta, solle diesmal dem Zweck dienen, daß sich „auch ausländische berühmte ‚Kritiker' oder ‚Idealisten' ein Bild davon machen können, ob Ikuta Chōkō wirres Zeit rede, und Itōs eigenen Kopf noch ein wenig erneuern" (vgl. Hirano 1976: 232).[17]

Im folgenden stilisiert sich Ikuta zum ständig von wechselnden Positionen angefeindeten Denker, dem seit zwei Jahrzehnten vorgeworfen wird, geistig nicht auf der Höhe der Zeit zu sein, und zwar stets, wie der Refrain lautet, von den jeweiligen „Fröschen des 'neuen Zeitalters', die gewohnt sind, stets nur rückwärts zu schauen". Der Vorwurf, einer altertümlichen Denkweise verhaftet zu sein, wird, auf die eigene Person bezogen, zum Merkmal von Beständigkeit und geistiger Unbeirrbarkeit angesichts kurzlebiger Trends umgedeutet. „Oh, welch seltsames, eigenartiges Der-Zeit-Hinterhersein! Wenn ich darauf nicht sehr stolz sein dürfte, sollte mich wirklich der Teufel holen" (vgl. Hirano 1976: 235).

Auch für Ikuta gilt ein qualitativer Unterschied zwischen rein sensorisch vermittelten Sinneseindrücken und einer höheren, geistigeren Wahrnehmung. Die Bedeutung der sensualistischen Wahrnehmung für den Menschen und die Kunst, wie sie von Inagaki und den übrigen Vertretern des 'Neuen Zeitalters' als neuartig betont werde, werfe aber die Frage auf, was denn von diesen Herrschaften

---

[16] Der Beitrag ist abgedruckt in Hirano 1976: 231-239.

[17] Solche Wendungen scheinen sich an ein rein imaginäres, globales Publikum zu richten; eine zeitgenössische Rezeption der Debatte um die *Shinkankakuha* außerhalb Japans scheint es nicht gegeben zu haben.

wahrgenommen werden könne: Denn „eine neue Wahrnehmung ist immer und notwendigerweise die Folge eines neuen Lebens. Wenn es kein neues Leben gibt, gibt es auch keine neue Wahrnehmung; wenn man sich nicht um ein neues Lebens bemüht, bemüht man sich auch nicht um eine neue Wahrnehmung. Und wenn man vergebens, ohne ein neues Leben zu führen oder sich darum zu bemühen, eine 'neue Wahrnehmung' postuliert, so ist diese angeblich 'neue Wahrnehmung' nichts weiter als ein bloßer Anschein davon, ein Betrug, eine Fälschung" (vgl. Hirano 1976: 236). Während aber eine Wahrnehmung, wie sie in *Ouvert la nuit* zum Ausdruck komme, zwar an sich nichts Neues sei, aber wenigstens nicht auf literarischen Vorgaben beruhe, so sei der von Inagaki und dessen Kollegen vertretene Stil etwas Entlehntes „und daher, wenn man so will, noch weniger neu als die Wahrnehmung nach Art von Paul Morand" (vgl. Hirano 1976: 237).

Ikuta endet seinen Artikel mit einem ironischen Schlußkommentar: Er müsse die Schar der „Frösche des 'neuen Zeitalters'" verfolgen und vertreiben, da er selbst ein eifriger Verfechter alles Neuen und Vertreter eines wahren „neuen Zeitalters" werden wolle.

Es mangelt an neuen Argumenten, die Positionen sind verhärtet, Polemik tritt an die Stelle von Präzision. Auch Kataoka Teppei, an dessen Artikel sich vor einem guten halben Jahr die Debatte um die *Shinkankakuha* entzündet hatte, trägt nicht dazu bei, die Fronten zu versöhnen, doch zeigt er sich um einen relativ sachlichen Tonfall bemüht. In seinem in sechs Abschnitte unterteilten Beitrag, der in der Juli-Ausgabe von *Bungei jidai* unter der Überschrift „Plädoyer für die *Shinkankakuha*" (*Shinkankakuha wa kakushuchō su*) erscheint,[18] bedauert er, wie stark die Auseinandersetzung den Charakter wechselseitiger Beschimpfungen angenommen habe, und erklärt, er wolle abermals versuchen, die Position der *Shinkankakuha* zu erläutern.

Wesentlich sei die Bedeutung der Wahrnehmung für den neuen literarischen Stil, und die Befreiung der Wahrnehmung sei der erste Schritt zu einem neuen Leben (vgl. Hirano 1976: 242). Die *Shinkankakuha* als literarische Bewegung sei zu verstehen als eine Rebellion gegen das durch den Realismus verfochtene Wertesystem, gegen eine standardisierte Weltsicht, die man als stärkste Tendenz in der Literatur betrachten müsse. Die Art, nach der etablierte Literaten zu Erkenntnissen gelangten, beruhe allerdings auf einem Zirkelschluß: Wenn man die Welt schildere, wie sie nach volkstümlich-populärer Ansicht zu sehen sei, so werde durch schiere Wiederholung ein Konsens geschaffen; in der Folge könne sich die Literatur dann einfach auf dieses im Volk verbreitete, allgemeine Bewußtsein beziehen. „Die etablierten Realisten glauben sich an ihrem Ausgangspunkt im

[18] Der Beitrag ist abgedruckt in Hirano 1976: 241-246.

Besitz universeller Wahrheit, und beim Resultat kehren sie zur Anwendung der universellen Wahrheit zurück. Überspitzt ausgedrückt ist das ein Syllogismus. [...] Man kann dabei nicht von einem schöpferischen Akt sprechen; es ist eher der Versuch einer Interpretation, etwas Repetitives" (vgl. Hirano 1976: 243).
Zwar biete die auf quasi mathematischen Grundlagen beruhende Berechenbarkeit der Welt Menschen, die von Kindesbeinen an in dieser trügerischen Gewißheit aufgewachsen seien, einen Halt im Leben, doch könne aus einem solchen Erkenntnisstand heraus kein neues Zeitalter geboren werden (vgl. Hirano 1976: 244). Auch habe die marxistische Lehre, „der größte Gedanke, der aus dieser Sichtweise der Dinge hervorgegangen ist" (vgl. Hirano 1976: 244), gezeigt, daß das mathematische Gleichgewicht der gegenwärtigen menschlichen Organisationsform gestört sei: „Wir existieren in einer mathematisch irrationalen Organisation" (vgl. Hirano 1976: 245)! Dieser innere Widerspruch rüttle an den Grundfesten der Wahrnehmung. Die mathematische Irrationalität der Welt, einem Kieselstein im Schuh oder einem faulen Zahn vergleichbar, peinige den modernen Menschen und verlange nach Abhilfe durch eine neue Form der Literatur.
An der Debatte um die *Shinkankakuha* fällt vor allem ins Auge, daß sie sich kaum um Literatur dreht: Ein einziger Satz von Yokomitsu Riichi wird zerpflückt, Paul Morands Werk *Ouvert la nuit* wird rezensiert, und im übrigen verliert sich die Kontroverse in abstrakten Überlegungen, die konkreten Beispielen eher ausweichen, als daß sie sich darauf beziehen. Persönliche Animosität tritt an die Stelle sachlicher Auseinandersetzung. Eine sich gegenseitig befruchtende Kommunikation fehlt fast völlig und wird, so scheint es, auch nicht angestrebt. Zwar sind sich beide Parteien einig, daß eine den Bedürfnissen der Gegenwart entsprechende neue Literatur geschaffen werden müsse, doch bleibt die Frage des Stils untrennbar verknüpft mit der Frage nach einer zeitgemäß 'richtigen' Form der Lebensanschauung. Letztendlich mündet die Debatte auf beiden Seiten in moralischer Disqualifizierung des Gegners.[19]
Bemerkenswert ist, daß nicht die Konfrontation zwischen fremd vs. eigen im Zentrum der Debatte steht; das Begriffspaar, an dem sich die Geister scheiden, ist die Wertung alt vs. neu. Das stärkste Geschütz von Mitgliedern der *Shinkankakuha* ist der Vorwurf, Vertreter der etablierten Literatur seien aufgrund ihrer hoffnungslos veralteten Denkweise gar nicht imstande, das wahrhaft Neue an der neosensualistischen Literatur zu begreifen. Umgekehrt gilt die Kritik der etablierten Schriftsteller nicht primär einem verderblichen ausländischen Einfluß, sondern der angeblich nur oberflächlichen und unvollkommenen Nachahmung

[19] Ein Exkurs zu Charakteristika der literarischen Debatte in Japan findet sich in Hijiya-Kirschnereit 1990: 188-210.

eines ausländischen Werks. Ein patriotisches Element ließe sich höchstens in den wiederholt geäußerten Behauptungen vermuten, der von der *Shinkankakuha* gepflegte Stil habe Ähnlichkeit mit der Tradition der Haiku-Dichtung oder der Unterhaltungsliteratur der Edo-Zeit, doch wird an solchen Stellen keine Aufforderung zu kultureller Rückbesinnung formuliert; die postulierte Geistesverwandtschaft dient lediglich dem Zweck, den Anspruch der Neuheit zu entkräften. Nur vereinzelt blitzt die Vorstellung von einer spezifisch japanischen Wesensart auf, etwa wenn Chiba zweifelt, ob der 'Unterschied im Temperament' es zulasse, daß Morands Stil in Japan ein ebenso großes Echo finden werde wie in Frankreich, oder wenn Ikuta Morand zwar eine haikuartige Technik bescheinigt, ihm aber eine haikuartige Stimmung abspricht.

Bezeichnend für die dreißiger Jahre ist die Selbstverständlichkeit, mit der das Werk eines französischen Schriftstellers bereits wenige Jahre nach seiner Entstehung in Japan diskutiert wird. Auch in dem hohen Stellenwert, der der subjektiven Empfindsamkeit und individuellen Wahrnehmung vor allen seitens der jüngeren Generation eingeräumt wird, verrät sich der Einfluß westlichen Gedankenguts. Des weiteren ist die Auseinandersetzung gekennzeichnet durch ein Bewußtsein für Öffentlichkeit und für die Zeitgebundenheit des eigenen Ansatzes, das ein modernes Lebensgefühl reflektiert. Während die Debatte einerseits den Assimilierungsgrad dokumentiert, legt sie andererseits Zeugnis ab vom exotischen Chic fremdländischer Vokabeln und Vorstellungen, der geschickt eingesetzt wird, um die eigene Modernität zu betonen. Vor allem die jüngeren Schriftsteller werfen routiniert mit Namen europäischer Geistesgrößen wie Friedrich Nietzsche, Lew Tolstoi oder Anatole France um sich, interpretieren den Marxismus, spicken ihre Sätze mit aus dem Englischen entnommenen Fremdwörtern und verwendeten mit Vorliebe Metaphern aus der zeitgenössischen Welt der Technik oder der Medizin, also Bereichen, in denen Japan erst seit wenigen Jahrzehnten den westlichen Wissensvorsprung aufgeholt hatte. Für die Frage nach den Mechanismen der Auflösung emotionaler Fremdheit bleibt die Analyse der Debatte um die *Shinkankakuha* allerdings unfruchtbar.

3 Die Erzählung 'Asakusa kurenaidan'

Asakusa kurenaidan ('Die Rote Bande von Asakusa')[20] ist die längste Erzählung, die Kawabatas experimenteller Phase zugerechnet wird, und für Keene „one of

[20] Sämtliche Zitate wurden meiner eigenen Übersetzung entnommen, die 1998 unter dem Titel *Die Rote Bande von Asakusa* veröffentlicht werden soll (Frankfurt am Main: Insel). Als bisher einzige Übertragung in eine europäische Sprache ist 1988

the rare successful examples of the Modernism which he and Yokomitsu had been advocating" (Keene 1987b: 796). Wie viele von Kawabatas Werke ist sie in Fortsetzungen veröffentlicht und nie vollendet worden. Der Text gliedert sich in vierundzwanzig Kapitel mit eigenständigen Überschriften, die wiederum in einundsechzig durchgehend numerierte Unterabschnitte unterteilt sind.
Die Schilderungen des Lebens und Treibens im Stadtteil Asakusa Ende der zwanziger Jahre beruhen weitgehend auf eigenen Beobachtungen des Verfassers. Während seiner Studienzeit in Tōkyō hatte er bereits in der Umgebung Asakusas Logis genommen; drei Jahre lang, so Kawabata, sei er täglich und bei jedem Wetter durch Asakusa spaziert (Kawabata 1982a: 93) und habe sich umfangreiche Notizen gemacht, von denen allerdings nur ein Bruchteil literarisch verwertet worden sei (Kawabata 1982c: 143). Im September 1929 zog er nach Ueno-Sakuragi in der Nachbarschaft von Asakusa und nutzte die Nähe abermals zu ausgiebigen Streifzügen. In seiner 1934 erschienenen *Literarischen Autobiographie* bemerkt er rückblickend, er habe zwar viele Nächte in Asakusa zugebracht, doch sei er lediglich umhergelaufen; dabei habe er weder mit den jugendlichen Stadtstreichern Bekanntschaft geschlossen noch mit Obdachlosen gesprochen und auch nie eines der billigen Lokale betreten (Kawabata 1982a: 92).
Vom 12. Dezember 1929 bis zum 16. Februar 1930 werden unter dem Titel *Asakusa kurenaidan* siebenunddreißig Folgen in der Abendausgabe der Zeitung *Asahi Shinbun* veröffentlicht, dann bricht die Erzählung ab. Ein gutes halbes Jahr später erscheint in der Septemberausgabe der Zeitschrift *Kaizō* ('Erneuerung') die Fortsetzung, und im selben Monat wird ein weiterer Text unter dem Titel *Asakusa akaobikai* ('Die Gesellschaft der Roten Gürtel von Asakusa') in der Zeitschrift Shinchō ('Neue Strömung') veröffentlicht (Suzuki H. 1969: 84; Kawabata 1982c:137, 144). Noch im Dezember desselben Jahres wird das Werk in Buchform vom Verlag Senshinsha publiziert.

3.1 Der Stadtteil Asakusa zur Entstehungszeit von 'Asakusa kurenaidan'

Ende der zwanziger Jahre war Asakusa das belebteste Zentrum der Massenkultur und konnte auf eine lange Tradition als Stätte billiger volkstümlicher Unterhaltung zurückblicken. In der Meiji-Zeit noch außerhalb der nördlichen Stadtgrenzen in sumpfigem Gelände gelegen, zählte zu seinen wichtigsten Anziehungs-

---

die leider sehr fehlerhafte Übersetzung von Suzanne Rosset mit dem Titel *Chronique d'Asakusa. La Bande des ceintures rouges* erschienen. Die Seitenzahlen beziehen sich auf den in Band 4 der Gesamtausgabe von 1981 abgedruckten Text *Asakusa kurenaidan* (im folgenden abgekürzt als *A.k.*).

punkten der Sensōji, ein der buddhistischen Gottheit Kannon geweihter Tempel, der scharenweise Pilger anlockte. Das Mitte des 17. Jahrhunderts in die unmittelbare Nachbarschaft verlegte Freudenviertel Yoshiwara sorgte zusätzlich für Zulauf, und 1841 wurde Asakusa um eine Attraktion reicher, als das Kabuki,[21] zu jener Zeit eine sehr populäre Unterhaltungsform, an die Stadtgrenzen verbannt wurde.

Die Veränderungen, die Japan infolge der Meiji-Restauration erlebte, machten auch vor Asakusa nicht halt, doch gehörte der Stadtteil insgesamt eher zu den Nutznießern als zu den Verlierern dieser Entwicklung. Zu den bisherigen Reizen von Asakusa gesellten sich nun neumodischere Unterhaltungsformen und Attraktionen, die dafür sorgten, daß der Strom der Schaulustigen nicht nachließ. Das erste Kino Japans wurde 1903, sechs Jahre, nachdem Japan mit dem Film Bekanntschaft gemacht hatte, in Asakusa gebaut. Als Wahrzeichen um die Jahrhundertwende galt der 1890 eröffnete Ryōunkaku (wörtl. 'Wolkenkratzer'), ein zwölfstöckiger, achteckiger Turm aus rotem Backstein von gut siebenundsechzig Metern Höhe, damals das höchste Gebäude der Stadt.

1917 begann die Zeit der *Asakusa opera*,[22] abgelöst durch das Zeitalter der Revuen. Trotz der Zerstörung durch das Erdbeben 1923, das im Bezirk Asakusa die schlimmsten Brandverwüstungen hinterlassen hatte, behauptete der Stadtteil seine Stellung als eines der geschäftigsten Vergnügungsviertel und Schaufenster modischer Neuerungen. In den zwanziger Jahren gruppierte sich um den beliebtesten Tempel Tōkyōs eine landesweit einzigartige Vergnügungsstadt aus Kinos und Variétés, und 1930 wies Asakusa mit vierzehn Kinos die höchste Konzentration an Lichtspielhäusern auf. Trotzdem waren, wenn man einer Untersuchung Kawabatas aus demselben Jahr Glauben schenkt, Theater und Variétés in der Überzahl (Seidensticker 1990: 68).

Daß der Stadteil Asakusa in den zwanziger Jahren nicht nur für Kawabata etwas Besonderes war, ist durch zahlreiche Zeugnisse belegt. Der Ethnograph Gonda Yasunosuke beispielsweise begeisterte sich für Asakusa, weil er dort Angehörige

---

[21] Kabuki: Theaterform, die sich in der Edo-Zeit aus den Traditionen umherziehender Balladensänger und Tänzer zu einem kunstvollen und farbenprächtigen Bühnendrama entwickelt hatte. Aus Gründen der öffentlichen Moral war das Auftreten von Frauen seit 1629 verboten, weshalb weibliche Rollen von darauf spezialisierten männlichen Schauspielern dargestellt wurden. Erst 1867 verlor das Verbot mit dem Zusammenbruch der Tokugawa-Regierung seine Gültigkeit.

[22] Anfang 1917 war das Stück *Die Frauenarmee geht an die Front*, eine frivole Parodie über den Ersten Weltkrieg, ein so überwältigender Publikumserfolg, daß der Tag der Premiere als Geburtstag der *Asakusa opera* gilt (Seidensticker 1983: 267, 269).

der unterschiedlichsten gesellschaftlichen Schichten auf engstem Raum studieren konnte; das Ergebnis seiner statistischen Erhebung zu den verschiedenen Etablissements in Asakusa wurde 1930 veröffentlicht (Silverberg 1992: 48), also im selben Jahr, in dem *Asakusa kurenaidan* in Buchform abgeschlossen wurde. Kawabata selbst wird von Seidensticker „the best chronicler of Asakusa during those years" (Seidensticker 1990: 71) genannt, und Silverberg zählt ihn zu den „ethnographers", weil er Feldforschung betrieben und sich mehr mit den Ausdrucksformen neuer kultureller Praktiken als mit Folklore beschäftigt habe (Silverberg 1992: 31).

3.2.1 Strategien zur Erzeugung von Wirklichkeitsplausibilität

Der starke Realitätsbezug des Werkes sollte jedoch nicht den Blick dafür verstellen, daß *Asakusa kurenaidan* keine exakte Aufzeichnung historischer Fakten ist; ein literarisches Werk ist aufgrund seiner Struktur nie einfach nur Abbild, sondern stets ein nach bestimmten Kriterien geformtes Modell der Wirklichkeit. Für die Textanalyse ist die Trennung zwischen narrativer und realer Welt wesentlich, geht es doch gerade um die Frage, wie die Wahrnehmung der realen durch die Darstellung einer narrativen Welt überlagert und bestimmt werden kann.

Diese Unterscheidung wird allerdings in der Sekundärliteratur nicht immer gesehen oder respektiert. Aufgrund der starken Realitätsbezüge in *Asakusa kurenaidan* werden Gegebenheiten der außerliterarischen Wirklichkeit Ende der zwanziger Jahre nicht selten mit Hilfe der aus *Asakusa kurenaidan* gewonnenen Informationen rekonstruiert; wenn diese literarisch geprägte Vorstellung vom damaligen Asakusa dann wiederum unhinterfragt in Bezug zur narrativen Wirklichkeit gesetzt wird, ist der Zirkelschluß perfekt.[23]

3.2.1.1 Korrelation von narrativer und realer Welt

Allerdings lassen zahlreiche Strukturen in der Erzählung vermuten, daß die Unschärfe der Grenzen zwischen narrativer und realer Welt durchaus gewollt ist. Damit sich der literarische Entwurf leicht auf die Wahrnehmung der realen Welt übertragen läßt, ist die Kluft zwischen erzählter und erlebter Wirklichkeit mög-

[23] Leider gilt dies auch für Seidenstickers ansonsten sehr lesenswertes Buch *Tokyo Rising* (Seidensticker 1990); nicht immer ist deutlich markiert, aus welchen Quellen sich seine Darstellung des historischen Asakusa speist.

lichst schmal gehalten. Der Anspruch von Wahrhaftigkeit und Aktualität der Aussage ist ein wichtiges Hilfsmittel, damit Literatur vom Leser unhinterfragt als Schilderung einer objektiv wahrnehmbaren Realität akzeptiert wird.
Die scheinbar detailgenaue Orientierung an zum Zeitpunkt der Rezeption real existierenden Vorgaben ist eine von zahlreichen Strategien zur Erzeugung von Wirklichkeitsplausibilität, wie diese Qualität der täuschenden Nähe genannt werden soll. Dabei spielt der Zeitfaktor eine wichtige Rolle: Die Zeit, von der erzählt wird, die Zeit des Erzählens und die der Rezeption liegen idealerweise eng beisammen. Im Fall von *Asakusa kurenaidan* ist dies erfüllt: Die erzählte Gegenwart bezieht sich auf die Jahre 1929 und 1930, in denen die Erzählung niedergeschrieben und sukzessive veröffentlicht wurde. Auch der Forderung nach einer starken Korrelation von Einzelheiten der narrativen Welt mit Elementen der außerliterarischen Wirklichkeit wird in *Asakusa kurenaidan* entsprochen: Die 'Stadtlandschaft' der Erzählung ist in vielen Details dem realen Asakusa exakt nachgebildet. Die Schilderungen von namentlich genannten lokalen Sehenswürdigkeiten und die Wegbeschreibungen entsprechen in allen Einzelheiten der tatsächlichen Topographie zur Entstehungszeit der Erzählung, so daß sich aus den textinternen Angaben ohne weiteres ein Lageplan zeichnen ließe, der Stadtplänen vom Asakusa jener Jahre entspräche. Hier ein Ausschnitt aus dem Anfang von *Asakusa kurenaidan*, in dem der Erzähler den Eindruck erweckt, er betrachte gerade gemeinsam mit dem Leser einen solchen Stadtplan:

> „Also, Sehnsucht nach dem alten Edo habe ich wirklich nicht. Auch ich würde dem Leser gerne – was ich hier ausbreite, ist ein 'Shōwa-Plan' mit den nach dem Taishō-Erdbeben neu festgelegten Bezirksgrenzen. Hier, entlang dem asphaltierten Weg von Uguisudani in Ueno bis zur Kototoi-Brücke verläuft Asakusas Omnibuslinie. Kommt man von dieser Haltestelle im Norden her, hinter dem Kannon-Tempel, ist rechts der Stadtteil Umamichi, links Senzoku, ein Stück weiter liegt linkerhand die Polizeiwache von Kisagata, zur Rechten die Grundschule Fuji, und das ist auch die Kreuzung, wo man auf den Sengen-Schrein stößt. Wenn man an der Steinmauer um den Schrein entlangläuft, kommt man zum öffentlichen Marktplatz. Von dort aus geht es weiter bis zur Kamiarai-Brücke, die über den Kanal zum Deich von Yoshiwara führt,und noch vor der Brücke biegt eine gewisse Gasse – nein, 'eine gewisse Gasse', das klingt einfach zu sehr nach dem Anfang einer altmodischen Erzählung" (*A.k.*: 52).

Diese exakte und der Realität entsprechende Wegbeschreibung bahnt dem Leser gewissermaßen einen Weg vom wirklichen Asakusa in das Asakusa Kawabatas. Die Aussicht, auf Spuren des Verfassers zu wandeln, scheint viele gereizt zu ha-

ben, liest sich die Erzählung doch, den Führern durch die Freudenviertel der Edo-Zeit vergleichbar, als eine Art aktueller Stadtführer. Ein deutlicher Hinweis darauf, wie unreflektiert das narrative und das reale Asakusa gleichgesetzt wurden und wie stark der Text zum Nacherleben animiert hat, ist der Erfolg des *Kajino Forî*; dieses im Juli 1929 gegründete, nach den französischen Vorbildern *Casino de Paris* und *Folies-Bergère* benannte Etablissement, von dem in *Asakusa kurenaidan* die Rede ist, erlebte dank dieser Gratisreklame einen wirtschaftlichen Aufschwung (vgl. Keene 1987b: 797; Gessel 1993: 164; Shirahama 1977: 68; Suzuki 1969: 85).

Die Wegbeschreibung zu den Schlupfwinkeln der Roten Bande wandelt sich jedoch unversehens und nimmt Züge eines persönlichen Erlebnisberichtes an:

> „Also, diese 'gewisse Gasse' – wenn man nicht bis zur Kreuzung an der Kamiarai-Brücke weitergeht, die zum Deich von Yoshiwara hinüberführt, sondern kurz davor links in ein Seitensträßchen einbiegt, gelangt man auf unbebautes Gelände. Rechts ist eine Manufaktur für Sandalen aus Filz und Kork, links eine Praxis für Moxibustion, und nachdem ich weiter hinten ein Schild 'Zu vermieten' entdeckt hatte, ging ich, über Reihen tönerner Röhren und dürres Gestrüpp steigend, in diese Sackgasse hinein. Natürlich waren es nur einfache Reihenhäuser. In den Häusern links und rechts am Eingang der Sackgasse lagen unten Kohlensäcke gestapelt, gewohnt wurde anscheinend im ersten Stock. Quer über die Gasse hingen an einer Bambusstange Hemden und Damenwäsche" (*A.k.*: 55f.).

An welchem Punkt die Grenze zwischen den beiden Welten, dem realen und dem fiktiven Asakusa überschritten wird, ist nicht auszumachen, nicht einmal für einen Leser, der sich 1929 mit der noch druckfrischen Zeitung *stante pede* auf literarische Spurensuche begeben hätte. Ob man, der Steinmauer um den Sengen-Schrein folgend, zum öffentlichen Marktplatz kommt, läßt sich nachprüfen; doch wird an dem Haus in der Sackgasse das Schild 'Zu vermieten' hängen, werden an der Bambusstange noch Hemden und Damenwäsche trocknen? Was entspricht der Realität, was ist Fiktion? Wesentlicher als der objektive Wahrheitsgehalt ist der Anspruch auf Wahrhaftigkeit; die Überprüfbarkeit dessen, was überprüfbar ist, beglaubigt die nicht überprüfbaren Elemente und schafft so die Vertrauensbasis für die Selbstverständlichkeit, mit der das in *Asakusa kurenaidan* geschilderte Asakusa als Darstellung der Realität gesehen wird.

Einem ähnlichen Zweck wie die Erwähnung von zeitgenössischen architektonischen Wahrzeichen dient das Einfügen von angeblich wahrheitsgemäß zitierten, aktuellen Statistiken und Zeitungsnotizen (z. B. *A.k.*: 104, 158): Es verankert die Erzählung im Hier und Jetzt. Dabei nutzt der Text geschickt den Glauben an die Aktualität und Objektivität der Berichterstattung, der gerade Zeitungsmeldungen

und statistischem Material entgegengebracht wird. Auch hier gilt, daß der Aspekt der Wirklichkeitsplausibilität wichtiger ist als die Überprüfbarkeit, entzieht sich doch die vorgebliche Authentizität von Zitaten weitgehend der Kontrolle.
Ein Eindruck von Aktualität, der einerseits durch die Übereinstimmung von Elementen der narrativen Welt mit der außerliterarischen Wirklichkeit zur Zeit der Niederschrift, andererseits durch die zeitliche Nähe von Niederschrift und Rezeption erzeugt wird, muß, da das Verhältnis zwischen erzählter Zeit, Niederschrift und Rezeption nicht statisch ist, mit der Zeit verblassen, je weiter sich der Zeitpunkt der Rezeption auf der Skala der realen Zeit von der erzählten Zeit entfernt und je größer die Diskrepanz zwischen der narrativen und der realen Welt zum Zeitpunkt der Rezeption ist. Ein solcher Text wäre einem Reiseführer vergleichbar, dessen Angaben nicht mehr mit der Realität übereinstimmen und der daher 'nicht mehr aktuell' ist.
Asakusa kurenaidan weist jedoch auch sprachliche Strukturen auf, die, unabhängig vom Zeitpunkt der Rezeption, einen Eindruck von Gegenwärtigkeit vermitteln. Dazu zählen in den Text als 'Leerstellen' eingeflochtene metalinguistische Verweise, die nach dem jeweiligen aktuellen Stand zum Zeitpunkt der Rezeption ausgefüllt werden müssen. Wenn beispielsweise von einem „auch dem Leser aus dem Lichtspieltheater vertrauten Gassenhauer" (*A.k.*: 57) die Rede ist, so ist zwar sehr unwahrscheinlich, daß die ursprüngliche gemeinte Melodie dem heutigen Leser noch im Ohr ist, doch 'funktioniert' dieser sprachliche Mechanismus immer noch: Der Leser ist aufgefordert, das Erzählte in seinen aktuellen Kenntnisstand zu transponieren.
Das gleiche Prinzip kommt auch in dem folgenden Beispiel zur Anwendung; wieder spielt es keine Rolle, ob der Leser in einem ursprünglich intendierten Sinn 'richtig' rät. Zu einem in Papier eingeschlagenen Päckchen bemerkt der Erzähler:

> „Das da – das ist eine berühmte Spezialität von Asakusa, aber in einer literarischen Erzählung will ich den Namen dieser Süßigkeit erraten lassen. Es ist allerdings ein Rätsel, das sich ziemlich leicht lösen läßt –" (*A.k.*:122f.).

Solche metalinguistischen Verweise sind mehr als einfache Bezüge zur außerliterarischen Wirklichkeit: Sie konstituieren den Erwartungshorizont des Vorausgesetzten, des allgemein Bekannten. Ein Realitätsbezug muß gar nicht gegeben sein, Wirklichkeit wird einfach postuliert. Die Aufforderung an den Leser, die Lücke ergänzend zu schließen, ist eine Geste, mit der er dem Kreis der Eingeweihten zugezählt wird, und impliziert einen kollektiven Wissensstand, der einen starken psychologischen Sog ausübt: Derartiges 'weiß man eben'.
Die Illusion von unmittelbarer Wahrnehmung kommt Wirklichkeitsplausibilität am nächsten: Nichts wirkt realistischer als die eigenen Sinneseindrücke im Au-

genblick einer eben ausgelösten Empfindung. Nun kann dies in der Literatur nur über das Medium Sprache geschehen, eine direkte Evozierung von Sinneseindrücken ist nicht möglich; da ein Text per Definition nicht mimetischer, sondern digetischer Natur ist, kann er bestenfalls eine möglichst starke Illusion von unmittelbarer Empfindung hervorrufen.

Auffällig in *Asakusa kurenaidan* ist die über weite Strecken enge mimetische Anpassung an den besonderen Code der gesprochenen Sprache. Luckmann betont, welche Bedeutung der Gebrauch von Umgangssprache für eine quasi objektive Darstellung hat:

> „Die Darstellung bedient sich [...] 'gewöhnlicher' Mittel, der Umgangssprache, die neben vielen anderen Zwecken auch der Schilderung 'objektiver' Begebenheiten, auch solcher ziemlich trivialer Art, und der Erzählung der verschiedensten vergangenen Erfahrungen, auch der ganz und gar alltäglichen usw., dient. Mit diesen gewöhnlichen Mitteln wird also eine besondere subjektive Erfahrung intersubjektiv berichtet, gedeutet, verständlich, glaubwürdig gemacht" (Luckmann 1987: 40f.).

Der Eindruck einer zwanglosen Gesprächssituation kommt nicht nur in der familiären direkten Anrede des Lesers zum Ausdruck, der wiederholt als *shokun* angesprochen wird (z. B. *A.k.*: 72); auf der stilistischen Ebene wird der Eindruck von mündlichem Erzählen auch dadurch erzeugt, daß der Erzähler sich verbessert, als müsse er unter einem gerade empfangenen optischen Impuls seinen ersten Eindruck korrigieren (z. B. *A.k.*: 68), oder mitten im Satz abbricht, als sei ihm gerade etwas eingefallen (z. B. *A.k.*: 51). Des weiteren finden sich stilistisch stark divergierende Passagen, die scheinbar unredigiert in ihrem angeblich ursprünglichen Wortlaut in den Text integriert wurden, vom gruppenspezifischen Jargon der Subkultur bis zum altertümelnden Schriftstil buddhistischer Überlieferungen. Solche Stellen werden in aller Regel abrupt und ohne einleitende Erklärung wiedergegeben; die Information, um welchen Text es sich handelt, folgt erst hinterher, wie auch in diesem Beispiel:

> „Am Park wird gebaut, die Grünanlagen sind noch nicht fertig. Rasen betreten verboten! Öffnungszeiten: 8.00 bis 19.00 Uhr. Vor der Tafel beim Eingang zur ehemaligen Mito-Villa wartete O-Natsu" (*A.k.*: 193).

Man ist versucht, diese Stelle als ein Beispiel für die Erzähltechnik des 'Bewußtseinsstroms' (*stream of consciousness*) zu deuten. Der Text auf der Anschlagtafel entspräche somit einem innerlichen, stillen Lesen, das sich im Kopf des Erzählers abspielt und der unkommentierten, wortgetreuen Wiedergabe in der direkten Rede nahestünde. Es ließe sich aber auch argumentieren, daß es sich hier lediglich um die Wiedergabe eines optischen Eindrucks handelt, in diesem Fall um die

Schrift auf der Anschlagetafel beim Eingang; dieser Schriftzug wäre in diesem Sinn einfach die 'Beschreibung' eines visuell wahrnehmbaren Signals und würde somit in die gleiche Kategorie gehören wie die Beobachtung, daß O-Natsu neben dem Eingang wartet. Nach dieser Interpretation wären sich Zeichensysteme generell gleichgestellt: Schrift ist ein Teil des städtischen Lebensraums, und umgekehrt ist die Stadt eine Art Schrift. Der Erzähler würde nur verbalisieren, was der Leser selbst sehen oder sich denken könnte, wenn er in der narrativen Welt anwesend wäre.

Daß die Wiedergabe optischer Eindrücke überwiegt, mag mit der Natur der Sprache und letztendlich mit der hauptsächlich visuell orientierten Wahrnehmung des Menschen zusammenhängen. In *Asakusa kurenaidan* finden sich jedoch auch Wiedergaben akustischer Wahrnehmung, wie in der folgenden Passage:

> „Das Pfeifen des Verkehrspolizisten, das Klingeln der Zeitungsjungen, das Rasseln der Krankette, das Tuckern der Flußdampfer, das Klappern der Holzsandalen auf dem Asphalt, das Dröhnen der Autos und der Straßenbahn, die Harmonika der Mädchen in meiner Nähe, das Bimmeln der Straßenbahn, das Klacken der Lifttüren, das Hupen der Autos, allerlei Geräusche von weit her – all dies fließt ineinander und erfüllt meine Ohren wie eine Woge, ich lasse mich einfach treiben, es ist wie ein Wiegenlied" (*A.k.*: 131).

Zu den sprachlichen Eigentümlichkeiten, die das Japanische zu einem besonders geeigneten Medium zur Evozierung unmittelbarer akustischer Eindrücke machen, gehören die relativ häufig verwendeten Onomatopoetika. Da die Grenzen zwischen lexikalisierten Onomatopoetika und frei gebildeten Begriffen fließend sind und praktisch jedes Geräusch in seiner lautmalerischen Nachahmung unmittelbar in einen Text integriert werden kann, steht das Japanische der direkten Wahrnehmung näher und ist in der literarischen Umsetzung flexibler als beispielsweise das Deutsche. Folgendes Beispiel mag dies verdeutlichen: Der Erzähler sitzt auf dem Turm des U-Bahn-Restaurants. Analog zu dem Begriff der indirekten Rede könnte man hier von einem indirekten Geräusch sprechen.

> „Da, *dschidschidschi*, *dschidschidschi*, dringt ab und zu ein schrilles Geräusch an mein Ohr. Es ist das Geräusch eines Spielzeugs, das ich eben unten gesehen habe. Wenn man leicht auf den Drahtgriff drückt, dreht sich eine runde Metallscheibe *dschidschidschi* und versprüht rote und blaue Funken. Ein junger Bettler verkauft es vor dem Postamt" (*A.k.*: 131).

3.2.1.2 Das Spiel mit der Identität von Erzähler und Verfasser

Der Anspruch, die Realität so zu zeigen, wie sie ist, verlangt nach dem homodiegetischen, also dem in der Erzählung anwesenden Erzähler, der mit der Autorität des Augenzeugen bzw. 'Sinneszeugen' auftreten kann. Der Leser gewinnt den Eindruck, er erhalte Informationen 'aus erster Hand', wenn er in der Erwartung bestärkt wird, Erzähler und Verfasser seien identisch; er erliegt der Illusion, daß jemand erzählt, der das Erlebte nicht nur aus eigener Anschaung schildern kann, sondern obendrein ein Mensch von Fleisch und Blut ist, nämlich der Verfasser selbst. Die Nähe des literarisch erzählenden Ichs zum auf den Sprecher verweisenden deiktischen Ich der mündlichen Rede begünstigt diese Identifikation. Der dem Erzähler zuerkannte Grad an Authentizität und Glaubwürdigkeit bestimmt wiederum weitgehend die Interpretation des Erzählten.

Auffällig sind die Parallelen zwischen dem namenlosen Ich-Erzähler aus *Asakusa kurenaidan* und Kawabata. Wie Kawabata unternimmt dieser regelmäßig und zu allen Tageszeiten Streifzüge durch Asakusa; seine Erinnerungen an die Zeit vor zehn Jahren lassen vermuten, daß er auch das Asakusa kennt, wie es Kawabata in seiner Studienzeit erlebt hat. Anspielungen auf die klassische Literatur oder die Geschichte Asakusas verraten eine profunde Bildung, wie sie Kawabata genossen hat; die Nennung von zeitgenössischen Schriftstellern wie Tanizaki Jun'ichirō (*A.k.*: 87) und Yosano Akiko (*A.k.*: 180) weist ihn überdies als literarisch interessierten Menschen aus.

Daß der Erzähler wie Kawabata selbst Schriftsteller ist, geht aus der Interaktion mit anderen handelnden Figuren hervor. Nachdem ihm Haruko, ein Mitglied der Roten Bande, von den heimlich lesenden Verkäuferinnen erzählt hat, kommentiert er: „Keine schlechte Geschichte. Mein Beruf ist es nämlich, die Leute zum Lesen zu bringen. In letzter Zeit ist doch ständig die Rede davon, Literatur finde immer weniger Anklang..." (*A.k.*: 125). Als der Linkshänder Hiko, ein anderes Bandenmitglied, ihm das Geld für einen Yukata[24] abschwatzen will, den er unbedachterweise einem Mädchen versprochen hat, schlägt er dem Erzähler dreist vor: „Ich zeige Ihnen die Kleine. Schreiben Sie doch rasch was über sie zusammen, dann können Sie sich an einem Abend zehn oder zwanzig Yukata kaufen" (*A.k.*: 172).

Bei dem Yukata handelt es sich das Modell 'Südländischer Abend', das Yosano Akiko entworfen haben soll (*A.k.*: 180). Wenig später ist sogar von einem Yukata-Modell die Rede, für das angeblich in der Zeitschrift *Bungei shinshū* Reklame gemacht wird und das den Namen 'Rote Bande' trägt (*A.k.*: 181). Diese Stelle

[24] Yukata: Ungefütterter, leichter Sommer-Kimono aus Baumwollstoff oder Seide, der nur mit einem leichten Gürtel getragen wird.

verweist auf ein autobiographisches Detail: In der Zeitschrift *Bungei shinshū* war nämlich im Mai 1923 Kawabatas Erzählung *Kaisō no meijin* ('Meister der Teilnahme an Trauerfeiern') erschienen; der Titel wurde später zu *Sōshiki no meijin* ('Meister der Beerdigungen') abgeändert. Es war, wenn man von Gedichten und kurzen Textbeiträgen für Schülerzeitschriften absieht, Kawabatas erste Veröffentlichung, und der versteckte Hinweis in *Asakusa kurenaidan* setzt der Zeitschrift gewissermaßen ein literarisches Denkmal.

Ironische Verweise auf die Einzelheiten der Biographie Kawabatas finden sich auch an anderer Stelle:

> „Es würde mich schmerzen, wollte man mich für einen Epigonen von Shokusanjin alias ōta Nanpo alias Yomo no Akira halten, diesen 'verdorbenen Literaten' der alten Zeit. [...] Heutzutage hat das junge Volk, das in den Cafés oder Milch-Bars vonAsakusa Wurzeln geschlagen hat, für einen Literaten, der beispielsweise im Aquarium aus- und eingeht und den Revue-Tänzerinnen zu Ruhm verhilft, die alte Bezeichnung 'verdorbener Literat' parat" (*A.k.*: 187).

Die Erwähnung des im Aquarium verkehrenden „verdorbenen Literaten" (*furyō bunshi*) ist eine Anspielung in eigener Sache: Kawabata war ja tatsächlich öfters im Aquarium gewesen, und seine Erzählung *Asakusa kurenaidan* hatte das dort untergebrachte *Kajinō Fōrî* populär gemacht. Kawabata spielt mit der Erwartungshaltung eines Publikums, das durch die Charakteristika des Ende der zwanziger Jahre bereits etablierten Genres *shishōsetsu* konditioniert ist; er begünstigt die Identifizierung von Verfasser und Erzähler, um sie dann wiederum gezielt zu untergraben.

Daß er *Asakusa kurenaidan* aber nicht in diese Tradition gestellt sehen will, wird beispielsweise an der Stelle mit den lesehungrigen Verkäuferinnen deutlich. Haruko beschwört den Erzähler, um der armen Verkäuferinnen willen die Anekdote nicht literarisch auszuwerten; er solle schreiben, vergeßliche Kunden ließen ihre Zeitungen öfters im Laden liegen, und ja nicht den lieben alten Zeitungsverkäufer verraten, der den Mädchen abends heimlich die unverkauften Exemplare zusteckt.

Diese Textstelle ist von doppelbödiger Hintersinnigkeit. Einerseits impliziert der Dialog Unmittelbarkeit und Objektivität. Die erzählte Zeit und die Zeit des Erzählens scheinen zusammenzufallen; es ist, als könne das Gespräch, einmal aufgezeichnet, nicht mehr verändert werden, als sei der Erzähler, von den Ereignissen überrumpelt, für die Form der Aufzeichnung gar nicht verantwortlich – er hört zuerst die Anekdote, dann Harukos Bitte, diese nicht wiederzugeben, doch es ist zu spät: Sie hat sich samt Harukos Bitte bereits in Literatur niedergeschlagen. Wenn der tyrannische Ladeninhaber nun in der Literatursparte der Zeitung

lesen kann, woher seine Angestellten ihren verbotenen Lesestoff beziehen, ist das nicht die Schuld des Erzählers. Wenn aber Erleben und literarisches Erzählen eins sind, muß der Erzähler mit dem Verfasser identisch sein.
Andererseits verweist diese Textstelle aber auch auf die Konstruiertheit von Literatur, die sich ja gerade dadurch auszeichnet, daß es der Erzähler als Schriftsteller in der Hand hat, das ihm Erzählte nach seinem oder nach Harukos Gutdünken zu formen – er solle anstelle der Wahrheit etwas Fiktives schreiben. Die Umarbeitung von Harukos mündlichem Bericht in eine literarische, ihr genehme und im Interesse der Verkäuferinnen zensierte Fassung würde jedoch Zeit erfordern; erzählte Zeit und die Zeit des Erzählens können daher nicht deckungsgleich sein. Daraus folgert wiederum, daß der innerhalb der Handlung stehende Erzähler nicht zugleich der Verfasser des Textes sein kann, in dem diese Episode beschrieben wird.
Solche logischen Brüche konstituieren autodestruktive Momente, mit denen der Text den Leser pointiert auf die Unmöglichkeit des Gesagten hinweist. Der Widerspruch ergibt sich aus der Unvereinbarkeit der Textaussagen mit dem Stellenwert dieser Aussagen innerhalb der komplexen Zeitstruktur. Es sind geschickt plazierte Fußangeln, über die der Leser stolpern soll.
Kawabata wußte sowohl um die künstlerische Freiheit der Literatur von autobiographischen Zwängen als auch um den hohen Stellenwert, den man seinen Aussagen über das eigene literarische Schaffen beimessen würde, und hat sich nicht gescheut, beides sogar in Zusammenhängen zu nutzen, in denen man üblicherweise objektiv wahre Angaben erwarten würde, beispielsweise im Nachwort zur 1925 erschienenen ersten Auflage von *Jū rokusai no nikki* ('Tagebuch eines Sechzehnjährigen'). Darin behauptet Kawabata, er habe das Werk bereits 1914 geschrieben,[25] was im Licht stilistischer Vergleiche wenig glaubwürdig erscheint; in einem weiteren Nachwort von 1948 findet sich dann die Feststellung, bei dem Nachwort aus dem Jahr 1925 handle es sich um „Fiktion" (*shōsetsu*; vgl. Keene 1987b: 789).

3.2.2 Strategien zur zeitlichen Positionierung der Gegenwart

Unterstellen wir der Erzählung *Asakusa kurenaidan* die latente Absicht, sinnstiftend zwischen kulturellen Lebens- und Ausdrucksformen der Gegenwart und der

[25] 1914 war Kawabata nach westlichem Verständnis erst fünfzehn. Der scheinbare Widerspruch erklärt sich aus der altertümlichen japanischen Zählweise, nach der ein Kind bei der Geburt bereits ein Jahr alt ist und an jedem Neujahrstag um ein Jahr älter wird.

Vergangenheit zu vermitteln, so scheint die Wahl des Schauplatzes keineswegs zufällig. Wie aus historischen Quellen hervorgeht, war das Asakusa zur Entstehungszeit der Erzählung tatsächlich ein Ort, an dem Neumodisches und Altertümliches in unmittelbarem Nebeneinander zu beobachten waren. Des weiteren konnte Kawabata mit *Asakusa kurenaidan* an eine literarische Tradition anknüpfen. Ende der zwanziger Jahre war die Gegend literarisch bereits stark 'vorbelastet'. Als Ort, der in der Vergangenheit in Lyrik und Prosa vielfach eine Rolle gespielt hat, konstituiert Asakusa, wie Anderer formuliert, eine jener „semi-metaphorical presences within a culturally domesticated homeland" (Anderer 1995: 222). In diesem Sinn ist Asakusa weit mehr als ein Stadtteil, der lediglich den Hintergrund einer Erzählung abgibt: Es ist Gegenstand einer eigenständigen poetischen Tradition. Der Name hat sich im Lauf der Jahrhunderte mit poetischen Assoziationen angereichert, so daß dessen Nennung nun ein ganzes Spektrum an literarischen Assoziationen hervorruft.

Wenn man Asakusa geographisch ein wenig großzügiger faßt als die Bezirksgrenzen der frühen Shōwa-Zeit[26] und das östliche, den Park begrenzende Ufer des Sumida-Flusses mit einbezieht, ist eines der ältesten überlieferten Zeugnisse, die den Ruhm Asakusas als quasi metaphorische Örtlichkeit begründen, das *Ise monogatari,* eine Sammlung von rund hundert kurzen Episoden aus dem 10. Jahrhundert. Zu den Autoren seit der Meiji-Zeit, deren Werke in Asakusa spielen, zählen, um nur wenige bekanntere Persönlichkeiten zu nennen, beispielsweise die Schriftstellerin Higuchi Ichiyō, deren um 1896 veröffentlichte Erzählungen *Takekurabe* und *Nigorie* in unmittelbarer Nähe des Yoshiwara angesiedelt sind, Nagai Kafū, in dessen Werken *Sumidagawa* (1909) und *Bokutō kitan* (1937) die geographischen wie gesellschaftlichen Besonderheiten der Gegend um den Fluß Sumida eine Rolle spielen, oder Tanizaki Jun'ichirō, dessen Protagonistin Naomi aus der 1924/25 entstandenen Erzählung *Chijin no ai* im Café Diamond in der Nähe des Kaminari-Tors angestellt ist. Auch Uno Kōji, Ishikawa Takuboku und Takeda Rintarō haben sich in diesem Sinn um Asakusa verdient gemacht.

Mit jedem Werk, das in der Gegend um Asakusa angesiedelt wurde, stieg der Reiz Asakusas als eine literaturträchtige und Literatur inspirierende Lokalität, die sich als Tummelplatz der Literaten großer Beliebtheit erfreute. „Asakusa hat", nach Ansicht Yoshidas, „seit alters her eine tiefe Beziehung zur Literatur gehabt" (Yoshida 1993: 5).

---

[26] Shôwa-Zeit: 1926-1989.

3.2.2.1 Brückenschläge zu einer ahistorischen Vergangenheit

Wie geschickt Kawabata dieses literarische Erbe in *Asakusa kurenaidan* zu evozieren und zur Verquickung der Gegenwart mit einer mythisch-ahistorischen Vergangenheit einzusetzen versteht, wird in zahlreichen Anspielungen deutlich. Beispielsweise stellt der Erzähler fest, daß „aus Mukōjima mit den Austernfischern[27] das betonierte Ufer des Parks geworden" sei (*A.k.*: 128). Das japanische Wort für Austernfischer lautet *miyakodori* (wörtl. 'Hauptstadtvogel') und ist ein poetologischer Schlüsselbegriff, der auf das *Ise monogatari* verweist.[28] Darin findet sich ein Gedicht, mit dem ein Edelmann, durch die wörtliche Bedeutung von *miyakodori* zu einem Wortspiel angeregt, der Geliebten in der fernen Hauptstadt gedenkt; Hauptstadt war damals Kyōto. Mukōjima, die Stätte, wo sich diese Episode zugetragen haben soll, lag zur Entstehungszeit des Gedichtes weit ab von menschlicher Besiedlung, doch infolge der städtebaulichen und politischen Entwicklung sind sowohl der geographische Ort als auch die Rolle der Hauptstadt mittlerweile Tōkyō zugefallen. Das Wortspiel auf 'Hauptstadtvogel' wird auf diese Weise in einen ganz anderen Bezug gesetzt.

Das altertümliche Wort *miyakodori* ist nicht nur eine der Kapitelüberschriften, sondern wird auch mehrfach im Text aufgegriffen, wobei das ursprüngliche Assoziationsspektrum spielerisch persifliert und umgedeutet wird. So fordert Haruko den Erzähler spöttisch auf, er möge doch den Kran bei der Baustelle der Azuma-Brücke oder die *miyakodori* fragen, ob seine Bekannte Yumiko einen Liebhaber habe oder nicht (*A.k.*: 137). In der Anspielung auf den ursprünglichen Zusammenhang, indem nach dem Wohlergehen der Geliebten gefragt wird, ist implizit eine Aussage über die Beziehung des Erzählers zu Yumiko enthalten. Die Rückkopplung auf das *Ise monogatari* wird noch verstärkt durch die Bemerkung des Erzählers, es gebe unter den Fähren von Takemachi eine mit dem Namen Narihira; mit Narihira ist die historische Persönlichkeit des Hofadeligen Ariwara no Narihira gemeint, mit dem etwa ein Drittel der Episoden des *Ise monogatari* in Verbindung gebracht wird.

Ähnlich wie im Fall von *miyakodori* wird auch die Bezeichnung für Leuchtkäfer (*hotaru*) als Schlüsselbegriff und Rückverweis auf eine Kette literarischer Assoziationen eingesetzt. Allerdings fehlt hier die Funktion des gleichen Ortes als Klammer; die Anbindung an eine rund tausend Jahre zurückliegende Vergangenheit erfolgt über ein komplexeres System an literarischen Verknüpfungen. Die

---

[27] Austernfischer: gemeint ist eine Art Möwe.

[28] Das gleiche Wortspiel ist bereits im *Kokin wakashū* enthalten, einer Gedichtanthologie aus dem frühen 10. Jahrhundert.

Kapitelüberschrift *Shin 'Hotaru no hikari'* ('Das neue Licht der Leuchtkäfer') bezieht sich auf ein Lied mit dem Titel *Hotaru no hikari*, das in der Meiji-Zeit auf die Melodie des schottischen Liedes *Auld lang syne* geschrieben wurde und noch heute in japanischen Kaufhäusern als Signal für den bevorstehenden Geschäftsschluß und in Schulen bei Examensfeiern und vor Beginn der Ferien gesungen wird, da der Text vom Abschiednehmen, aber auch vom fleißigen Lernen handelt. Haruko erwähnt das Lied, als sie dem Erzähler die Sache mit den Verkäuferinnen erklärt, die gerne lesen, aber selbst nach Feierabend von ihrem tyrannischen Vorgesetzten daran gehindert werden.

> „Wenn sie mal eine Zeitung oder ein Buch in die Finger kriegen, ist das toll – dann verstecken sie sich glatt eine Stunde auf dem stillen Örtchen und lesen, und dann stopfen sie die Lektüre in den Schlüpfer – wenn dann Abend ist, kommt der Aufseher und macht gleich das Licht aus, aber es ist schon lustig, genau wie in dem Lied vom Licht der Leuchtkäfer und dem Schnee am Fenster. Die Verkäuferinnen schlafen im oberen Stock. Aber wenn sie das Fenster aufmachen, nicht, fällt doch von draußen der Schein der elektrischen Lichter herein, und dort stecken alle die Köpfe zusammen..." (*A.k.*: 125).

Über den Text des Liedes hinaus evoziert der Titel aber auch eine Fülle älterer literarischer Zeugnisse, die den poetologischen und symbolischen Wert des Leuchtkäfers begründet haben. In zahlreichen Gedichten aus dem *Man'yōshū*, einer Anthologie aus dem 8. Jahrhundert, sind Leuchtkäfer eine Metapher für leidenschaftliche Liebe. Die stärkste und auch für heutige Japaner sehr präsente Assoziation erinnert an das *Genji monogatari*, die um die Jahrtausendwende von der Hofdame Murasaki Shikibu verfaßte 'Erzählung vom Prinzen Genji'; in der Episode *Hotaru no hikari* hat Genjis Halbbruder, Prinz Hotaru, im Ärmel seines Kimono Leuchtkäfer gesammelt, die er freisetzt, um in ihrem schwachen Licht einen Blick auf das Gesicht einer geliebten Frau zu erhaschen. Die hier zitierte Stelle aus *Asakusa kurenaidan* verweist aber durch die Erwähnung von Schnee zugleich auf die aus China stammende Legende von den Gelehrten Che Yin und Sun Kang aus der Zeit der Jin-Dynastie,[29] die in ebenso unverdrossenen Fleiß wie ärmlichen Verhältnissen ihre Schriftstücke im Licht von Leuchtkäfern oder im Mondenschein studiert haben sollen, den der Schnee an ihrem Fenster in das Zimmer reflektierte. Ein ironischer Effekt ergibt sich aus der Kontrastierung von ehrwürdigen Schriftgelehrten, deren Bildung im Dienst der Obrigkeit stand, mit jungen Mädchen, die einfach nur gerne und zu ihrer Unterhaltung lesen und durch die Obrigkeit in Gestalt des Aufsehers daran gehindert werden.

---

[29] Jin-Dynastie: 265-420.

Das kulturelle Erbe ist jedoch mehr als ein Fundus, aus dem sich die Gegenwart schmückt: Die Vergangenheit ist selbst lebendige Gegenwart und wird auf den Bühnen Asakusas stets aufs neue zum Leben erweckt, freilich nicht in historischer Strenge.

> „Auf der Bühne Kyōto – als elegante Hofdamen aus der Zeit vom Strahlenden Prinzen Genji und Fürst Narihira singen sie natürlich sanft und tanzen auch entsprechend, aber ein kleiner Wildfang unter ihnen wird plötzlich tausend Jahre neuer, tanzt zuviel Charleston und fällt in Ohnmacht" (*A.k.*: 139).

Der Geschichtsbegriff ist praktisch außer Kraft gesetzt: Elemente der Kultur der Heian-Zeit[30] sind Teil der Unterhaltungskultur im Asakusa der zwanziger Jahre und können unversehens in Zeitgenössisches umschlagen. Selbst die Protagonisten aus dem *Ise monogatari* und dem *Genji monogatari* sind in diesem Sinn in Asakusa quicklebendig und können sich obendrein jederzeit in Gestalten aus anderen Epochen verwandeln:

> „Apropos, lieber Leser, um auf den Strahlenden Prinzen Genji und Fürst Narihira aus dem Teikyōza zurückzukommen: Diese hohen Hofadeligen tragen schon ihrem Stand gebührende Gewänder – bloß haben sie ein schlankes Spazierstöckchen bei sich. Und schwingen die Hüften:
>
> 'Ich bin ein Prol im Overall;
> den schweren Hammer schwinge ich mit Macht'
>
> .....
>
> während sie die 'Sinfonie der Großstadt' singen, Jazz-Tanz. – Und im Handumdrehen gehen sie mit ihren Spazierstöcken in Position, es ist eine Schwertkampfszene aus einem Samurai-Stück" (*A.k.*: 138).[31]

Daß historische oder legendäre Figuren ebenso lebendig und präsent sind wie die lebenden Personen, mit denen sich der Erzähler auf seinen Streifzügen durch Asakusa unterhält, wird unter anderem dadurch zum Ausdruck gebracht, daß Gestalten aus der Vergangenheit vom Erzähler direkt angesprochen werden wie in folgendem Beispiel:

> „Narihira, aus deinem Mukōjima mit den *miyakodori* ist übrigens das betonierte Ufer des Parks geworden" (*A.k.*: 128).

---

[30] Heian-Zeit: 794-1185.

[31] Die punktierte Linie entspricht dem Schriftbild des Originals und deutet an, daß der Liedtext noch nicht zu Ende ist, aber quasi ausgeblendet wird.

Nach bewährtem Muster, über komplexe poetologische Assoziationsketten oder durch Juxtaposition, werden Mitglieder der Roten Bande mit literarischen, legendären oder historischen Persönlichkeiten in Verbindung gebracht. Yumiko, die auch im Alltag in wechselnden Rollen auftritt und sich zu diesem Zweck der Dienste eines Kostümverleihs bedient, bemerkt an einer Stelle gegenüber dem Erzähler:

> „Ich bin so was wie ein Mannequin von diesem Laden. Ich hinterlege die Kaution und zahle Leihgebühren, dabei könnten die sich keine bessere Werbung wünschen als mich. Im Unterschied dazu sind der Roten Bande, als sie in die Villa des Fürsten Kira eingedrungen ist, sämtliche Gewänder gestellt worden. Aber der Amanoya Rihê der Shōwa-Zeit ist ein klein wenig geldgierig, das ist das Problem" (*A.k.*: 94).

Die Erwähnung von Fürst Kira verrät, daß es sich hier um eine Anspielung auf die Vendetta der siebenundvierzig herrenlosen Krieger (*rōnin*) handelt.[32] Interes-

---

[32] Strenggenommen wurde der Mord an Kira und die Sühne für die Tat nur von sechsundvierzig Männern begangen, da ein alter Mann kurz vor dem Angriff seine Teilnahme zurückzog; generell ist aber immer von 'siebenundvierzig *rônin*' (*shijū shichi shi*) die Rede. Der Überliefung nach hatte es Kira Yoshinaka 1701 in seiner Rolle als Protokollchef bewußt unterlassen, Asano Naganori, Fürst von Akô, über Feinheiten der Etikette am Hof zu Edo zu unterrichten, da dieser nicht bereit gewesen war, ihm Bestechungsgelder zu zahlen. Empört über Kiras arrogantes Auftreten zückte Asano seine Waffe und verstieß damit gegen das strenge Verbot, im Schloß von Edo ein Schwert zu ziehen. Asano wurde befohlen, rituell Selbstmord zu begehen, und seine Güter wurden eingezogen. Kira wurde dagegen nicht bestraft. Daraufhin schworen siebenundvierzig von Asanos Untergebenen Rache. Am 31. Januar 1703, nachdem sie zwei Jahre lang ein halt- und ehrloses Leben vorgetäuscht hatten, drangen sie in die schwer bewachte Residenz von Kira ein und ermordeten ihn; im Anschluß daran marschierten sie mit seinem abgeschlagenen Haupt zum Sengakuji, einem Tempel außerhalb Edos (jetzt im Bezirk Shinagawa von Tôkyô), wo Asano begraben lag. Ihre Tat brachte die Regierung in ein Dilemma. Einerseits hatten sie durch ihren gemeinschaftlichen Racheakt gegen herrschendes Gesetz verstoßen, andererseits hatten sie nach dem Ehrenkodex des Kriegerstandes ihre Pflicht erfüllt, indem sie äußerste Loyalität gegenüber ihrem Herrn bewiesen. Das offizielle Urteil war ein Kompromiß zwischen der Notwendigkeit harter Bestrafung angesichts ihres eklatanten Rechtsbruchs und dem Wunsch, ihre Ehre zu schonen: Den Tätern wurde befohlen, rituell Selbstmord zu verüben. Im Februar 1703 leisteten sie dem Befehl Folge und wurden in der Nähe ihres Herrn beerdigt.
Ihr Racheakt war in den Augen der Öffentlichkeit mehr als eine private Vendetta und machte sie auf der Stelle zu Helden. Diese Männer, die nach moralischen, nicht

santerweise wird in Yumikos Formulierung die Rote Bande nicht einfach mit der Verschwörerbande aus dem 17. Jahrhundert verglichen, als deren Neuauflage sie sozusagen vom legendär-historischen Glanz profitiert; in Umkehrung des historischen Ablaufs wird die Verschwörerbande von damals zugleich als Rote Bande apostrophiert. Und der Kostümverleiher wird wiederum, nach dem Namen einer Figur aus der bekannten Kabuki-Bearbeitung, zum „Amanoya Rihê der Shōwa-Zeit". Solche Erzählstrategien der Verquickung und Auflösung von Vergangenheit und Gegenwart bilden im Grunde ein geschlossenes System, in dem in mehr oder weniger langen Prozessen Tautologien vermittelt werden: Die Mitglieder der Roten Bande sind wie die siebenundvierzig *rōnin*. Die siebenundvierzig *rōnin* sind wie die Mitglieder der Roten Bande.

3.2.2.2 Schaffung eines historischen Fundaments

Angesichts der zahlreichen Brückenschläge, die das Asakusa der Gegenwart mit einer ahistorisch verklärten Vergangenheit verbinden, fällt umso mehr auf, wie stark sich die Gegenwart gegenüber der historischen Vergangenheit abzugrenzen sucht. Das Selbstbewußtsein der jungen Shōwa-Zeit verweist Meiji und Taishō[33] in die Vergangenheit und schafft sich dadurch zugleich ein eigenes historisches Fundament. Die rund sechzig Jahre junge Geschichte des modernen Japans werden in Strata von Historizität untergliedert und wie in einem vergrößerten Maßstab dargestellt, der es ermöglicht, die Entwicklung differenziert darzustellen und selbst kurzlebige Trends zu historischen Dimensionen aufzublähen.

„Das wirre Spektakel 'Japanisch-westliche Jazz-Konzert Revue' steht für das Asakusa im Jahr 1929, und vielleicht steht das *Kajino Fōrî*, das sich als einzige Bühne in ganz Tōkyō als seine Spezialität ausländische, 'moderne' Revuen

---

nach gesetzlichen Richtlinien gehandelt hatten, hatten zugleich dem kriegerischen Ideal, das in Vergessenheit zu geraten drohte, neuen Respekt verschafft. 1703, also noch im Jahr ihres Todes, entstand die erste Bearbeitung für die Bühne, die aber von offizieller Seite verboten wurde. Drei Jahre später schrieb Chikamatsu Monzaemon eine Bearbeitung für das Puppenspiel (*bunraku*), und 1748 verfaßte Takeda Izumo mit zwei Gehilfen unter dem Titel *Kanedehon chū Shingura* oder kurz *Chū Shingura* das Stück, das zur Grundlage von über zweihundert Bühnen-, Film- und Literaturbearbeitungen werden sollte. Die siebenundvierzig *rônin* haben auch heute noch einen festen Platz in der Vorstellungswelt der Japaner und werden in Krisenzeiten gern als Vorbilder für echte Loyalität und wahrhaft patriotisches Verhalten herangezogen.

[33] Taishô-Zeit: 1912-1926.

auf die Banner geschrieben hat, zusammen mit dem Turm des U-Bahn-Restaurants für das Asakusa im Jahr 1930" (*A.k.*: 75f.).

Bemerkenswert ist, daß die Trennlinie zwischen Früher und Jetzt nicht zwischen dem Japan vor und nach der Meiji-Restauration gezogen wird. Das Jahr 1923 ist in *Asakusa kurenaidan* von viel größerer Bedeutung. Asakusa wird dargestellt als der legendäre Phönix, der verbrennt und sich von neuem Leben erfüllt aus der Asche erhebt. Die Asche hatte das große Erdbeben hinterlassen, und dieses Erdbeben markiert nach Ansicht des Erzählers die Geburtsstunde des neuen Asakusa: „Das neue Tōkyō hatte seinen Ursprung in jenem Erdbeben. Natürlich ist auch Asakusa damals neu geboren worden" (*A.k.*: 104).

Damit wird zugleich impliziert, das moderne Japan verdanke seine Existenz nicht primär der Konfrontation mit dem Westen. Was vor 1923 war, gleichgültig, ob es seine Existenz westlichem Einfluß verdankt oder nicht, ist bereits Teil der eigenen, japanischen Geschichte, die sich rasant weiterentwickelt: Mag es noch für die letzte Generation der Gipfel modischer Neuerungen gewesen sein, jetzt ist es nicht mehr zeitgemäß, *passé*. Bauwerke sind davon ebenso betroffen wie kulturelle Einrichtungen oder technische Errungenschaften, die nicht mit der Entwicklung Schritt gehalten haben; die Dampfschiffe etwa, die als Fähren auf dem Fluß verkehren, wirken, „seit selbst aus Mukōjima der moderne Sumida-Park geworden ist", umso mehr wie „altmodisches Spielzeug" (*A.k.*: 108).

An Meiji und Taishō erinnern nur noch wenige Zeugnisse, beispielsweise das Insektenhaus und das Aquarium, die „gerade wie Denkmäler an das Asakusa der alten Zeit im vierten Sektor des Parks übrig geblieben sind" (*A.k.*: 75); daß die „völlig verstaubten Glaskästen mit präparierten Zikaden, Käfern, Schmetterlingen, Bienen und so weiter, die an den Fenstern aufgereiht stehen und auf die anscheinend der alte Name 'Insektenhaus' zurückgeht, den Ruch vom Asakusa der Meiji- oder Taishō-Zeit ausströmen" (*A.k.*: 72), vermittelt dem Erzähler ein Gefühl von Verlorenheit (*wabishii*).

Die Lebensumstände von Personen werden ebenfalls geschickt eingesetzt, um durch sie fein abgestufte Schichten von Historizität zu vermitteln. Die Figuren dienen sozusagen als Markierungspunkte, um den Fluß der Zeit spürbar zu machen. Beispielsweise wechselt die Erzählung zwei Folgen lang ständig zwischen den Geschichten zweier Frauen namens O-Kin und O-Gin hin und her, die beide in Asakusa gelebt haben sollen. Die Namensähnlichkeit ist ein Kunstgriff, der dazu dient, die beiden Frauen als Personifizierungen des gleichen Typs zu kennzeichnen, und der es dem Leser zusätzlich erschwert, die Schicksale auseinanderzuhalten, zumal er sich die biographischen Daten größtenteils aus verstreuten Angaben erschließen muß. Tut er dies, erfährt er, daß O-Gin die Tochter eines Lumpensammlers war, um deretwillen 1865 das Kaminari-Tor niedergebrannt

wurde. „Sogar die Marktschreier sangen ihr Lob. Natürlich wurde von ihr auch ein Farbholzdruck verkauft. Das, was damals der Holzdruck war, das sind heute die Porträtfotos der Stars [...]" (*A.k.*: 187).

Über O-Kin heißt es dagegen, sie sei mit sechzehn als Schankmädchen nach Kamagoe verkauft worden und 1897 im Alter von einundreißig Jahren nach Tōkyō zurückgekehrt (*A.k.*: 188). Daraus läßt sich schließen, daß O-Kin nur etwa zwei Jahrzehnte später als O-Gin auf die Welt gekommen ist, und doch gehört sie einer anderen Welt an. Daß O-Gin wie O-Kin trotz ihrer abenteuerlichen Biographien keine Einzelpersönlichkeiten sind, sondern Glieder in einer endlosen, nie abreißenden Kette, macht der Verweis auf O-Chiyo, die Schwester Yumikos, und die namenlose Kleine deutlich, für die der Erzähler einen Yukata kaufen sollte und „die noch zwei Jahre früher als O-Kin angefangen hat, ihren Lebensunterhalt zu verdienen" (*A.k.*: 190).

Das gleiche Muster der Beständigkeit im Wandel findet sich bei Gebäuden und Gegenständen, die fast nie in materieller Unversehrtheit übrig geblieben sind. Es erfolgt eine Art Austausch; indem Neues an die Stelle des Alten tritt, wird einerseits der Neubeginn einer Epoche markiert, andererseits die Kontinuität grundlegender Strukturen behauptet: Nicht nur Personen, auch Gegenstände können auf diese Weise eine ahistorische Qualität der Beständigkeit erlangen. Die Verbindung erfolgt über Juxtaposition, die dazu herausfordert, nach Gemeinsamkeiten zu suchen, oder über das Schaffen von 'Genealogien'. An einer Stelle sinnt der Erzähler beispielsweise darüber nach, welche Attraktionen, analog zu den acht traditionellen lokalen Sehenswürdigkeiten Asakusas, wohl zu den acht modernen Sehenswürdigkeiten zählen würden, und ist sich sicher:

> „[...] jeder würde die Kototoi-Brücke aus Beton oder den Sumida-Park an erster Stelle nennen. Die Gebäude aus Stahlbeton, auch das U-Bahn-Restaurant sind modischer als die fünfstöckige Pagode. Und der Tempel aus Beton mit seinen schmiedeeisernen Gittertüren – vielleicht zieht ja der gerade im Bau befindliche Senshōji-Tempel am Ende des Boulevards als ein wahrhaft 'moderner' schutzverheißender Ort die Pilger von der Asakusa-Kannon ab" (*A.k.*: 130).

Trotz der harten stilistischen Gegensätze, die hier aufeinander prallen, gleicht dieser Entwurf eines modernen Asakusas eher einer Reform als einer Revolution. Welche acht Sehenswürdigkeiten den Inbegriff von Asakusa bilden, spielt keine Rolle – wesentlich ist, daß die Vorstellung von Asakusa durch eine festgelegte Palette seiner *Top Eight* charakterisiert ist.

In die Schilderung eingebettete, auf die japanische Tradition verweisende Elemente stehen nicht im Widerspruch zu einer modernen Lebenswelt. Beispiels-

weise befindet sich oben auf der Aussichtsplattform des U-Bahn-Restaurants, das die ideologische wie praktische Funktion des 'Wolkenkratzers' übernommen hat und für das als „kulturelle Blüte nach der allerneusten Mode unserer Zeit" (*A.k.*: 130) sogar in der Straßenbahn Reklame gemacht wird, ein kleiner Inari-Schrein,[34] dessen Torii[35] freilich nicht aus Holz, sondern aus Eisen ist (*A.k.*: 127). Nicht dieser bestimmte Schrein, der mit seinem eisernen Torii offensichtlich kein besonderes Exemplar von historischer oder kunsthandwerklicher Bedeutung ist, sondern der Brauch, an öffentlichen Orten einen kleinen Shintō-Schrein aufzustellen, ist das Band, das die Gegenwart mit der Vergangenheit verknüpft.

Ein wichtiges Gebäude ist allerdings von den Flammen verschont geblieben; unmittelbar an die Feststellung von der Wiedergeburt Asakusas aus der Zerstörung folgt der Bericht von der wundersamen Errettung der Großen Tempelhalle vor den Flammen mitsamt den darin eingeschlossenen Flüchtlingen. Das Herzstück des Tempels, wenn man so will, das eigentliche spirituelle Zentrum Asakusas, das seine dreizehn Jahrhunderte überspannende Tradition auf das legendäre Gründungsjahr im sechsunddreißigsten Jahr der Regierungszeit von Kaiserin Suiko (628) zurückführt (*A.k.*: 104), hat auch diese Brandkatastrophe unbeschadet überstanden.

Der Einwand, daß dies schließlich nur den Tatsachen entspreche, greift hier zu kurz: Zwar bringt der Anspruch von Wirklichkeitsplausibilität die Verpflichtung mit sich, den historischen Ablauf der Ereignisse zu respektieren, soweit er für die Erzählung von Bedeutung ist, doch bleibt die Freiheit der Selektion. Wäre der gesamte Asakusa-Tempel der Brandkatastrophe zum Opfer gefallen, hätte er sich freilich kaum als Sinnbild für Beständigkeit angeboten; in diesem Fall hätte ein anderes Element des städtischen Erscheinungsbildes diese symbolische Funktion übernehmen müssen.

Von materieller Beständigkeit ist neben der Haupthalle des Kannon-Tempels nur noch der Fuji, Emblem des unvergänglichen Japans. Vom Westfenster der Aussichtsplattform aus läßt der Erzähler seine Blicke über das Gewirr der Großstadt hinweg in die Ferne schweifen, bis sie schließlich an der majestätischen Silhouette des Vulkans zur Ruhe kommen.

> „– das Postamt von Asakusa, wie ein umgekippter Müllkasten. Die goldenen Schriftzeichen auf der großen Reklametafel für Kaminari-Gebäck. Das Be-

---

[34] Inari: Eine der populärsten Shintô-Gottheiten in Japan, die als Schutzgott für den Reisanbau gilt und mit dem Fuchs assoziert wird.

[35] Torii: symbolisches Tor von charakteristischer Form mit zwei Querbalken, in aller Regel aus häufig rot lackiertem Holz, seltener aus Stein, das bei shintoistischen Heiligtümern den Übergang vom profanen Bereich zum sakralen Scheinbezirk markiert.

zirksamt von Asakusa. Der Denpōin. Der Boulevard – die Dekorationen der Läden zum Jahresende, von denen man glauben könnte, sie seien für das Käfer-Fest, auf der Chaussee Autos und Straßenbahnen, Banner zur Rekrutenfeier, weiter hinten der Senshōji aus Beton, dessen Zinkdach ein stumpfes Abendrot ist. Rechts von dem Boulevard die Dächer der Tempelarkaden, daneben Gassen voller Kinos. Links das Postamt und ein großes Badehaus. Das Matsuzakaya von Ueno. Der Bahnhof Ueno. Der graue Wald von Ueno und der weiße Rauch der Lokomotiven. Das Kaiserliche Museum. Die Yasuda-Halle der Kaiserlichen Universität und die Universitätsbibliothek. Die Nikolai-Kapelle. Der Yasukuni-Schrein. Das neuerrichtete Parlamentsgebäude. – Und dann, über dem sich hinziehenden Häusermeer, an klaren Tagen der Fuji in seiner Schönheit" (*A.k.*: 145).

3.2.3 Strategien zur räumlichen Positionierung der Gegenwart

An dieser Stelle sei noch einmal nachdrücklich daran erinnert, daß *Asakusa kurenaidan* Teil eines Diskurses ist, der einen kulturellen Lernprozeß reflektiert; dieser ist aber gerade dadurch charakterisiert, daß sich durch Assimilierung von bislang nicht zugehörigen Elementen der Standpunkt des Eigenen fortwährend verschiebt. Auch die Wahrnehmung dieser Kategorien muß sich folglich ständig verändern. Wollte man innerhalb eines so komplexen Prozesses nun wieder die alten, an sich schon fragwürdigen Grenzen zwischen 'westlichem Einfluß' und einer 'echt japanischen Tradition' ziehen, so wäre dies in höchstem Grade kontraproduktiv. Eine solche Denkweise würde nicht nur die Existenz eines übergeordneten, zeitlich losgelösten Standpunktes implizieren, der die objektive Feststellung und Zuordnung von ausländischen bzw. autochthon japanischen Elementen erst ermöglichen würde, sondern auch so etwas wie ein kulturelles Copyright postulieren, das festzustellen freilich einzig im Ermessen des Betrachters liegt.

Allerdings kann auf eine Kennzeichnung von Eigen und Fremd, Alt und Neu auch nicht verzichtet werden: Bei dem Versuch, die sinnstiftende, Lebenswelten verbindende Funktionsweise von Literatur zu untersuchen, müssen die Ufer markiert werden, zwischen denen der Brückenschlag vollzogen werden soll. Diese Kennzeichnung muß aber aus dem Text selbst gewonnen werden. Zwar ist es wenig sinnvoll, beispielsweise die Unterhaltungsform Kino als etwas Nichtjapanisches zu bezeichnen zu einem Zeitpunkt, zu dem es bereits zum Freizeitvergnügen weiter Bevölkerungsschichten geworden ist; fände sich dagegen in *Asakusa kurenaidan* ein Kommentar zu Kino als neumodischer Unterhaltungsform,

und im nächsten Satz folgte eine Bemerkung zur altmodischen Tradition der japanischen Anekdotenerzähler (*yose*), so wäre dies als Juxtaposition signifikant.

3.2.3.1 Assimilierung von modernen Elementen

Moderne Aspekte im Erscheinungsbild Asakusas werden nicht nur erwähnt, weil sie eben auch Teil des Stadtbilds sind und daher in einer wirklichkeitsgetreuen Schilderung nicht fehlen dürfen; der Text hebt sie gegenüber den Zeugnissen aus früheren Epochen positiv hervor. Das neue U-Bahn-Restaurant, „mit seinen sechs Stockwerken nur halb so hoch" wie der 'Wolkenkratzer', „aber mit vierzig Metern Höhe in Asakusa die einzige Aussichtsplattform mit einem Lift" (*A.k.*: 84), wird beispielsweise folgendermaßen beschrieben: „Das Restaurant ist von einer modernen, heiteren Sauberkeit, und vom ersten bis zum vierten Stock ist jedes Stockwerk unterschiedlich gestaltet bis hin zur Farbe der Tapeten und den Schmucklampen" (*A.k.*: 132). Über die ein Jahr vor der Veröffentlichung von *Asakusa kurenaidan* neu errichtete Kototoi-Brücke heißt es:

> „Die Kototoi-Brücke, die im Februar 1928, im dritten Jahr Shōwa, wiederaufgebaut worden war, wirkt mit ihrer hellen Fläche geräumig und licht, wie ein modernes Schiffsdeck. Es ist, als ziehe sich über den Fluß, in dem die Abfälle der Großstadt dümpeln, ein neuer, gesunder Weg" (*A.k.*: 60).

Kein Anflug von Bedauern über das Verschwinden der ursprünglichen Bauwerke ist in solchen Sätzen zu spüren; die moderne Architektur wird nicht nur als vollwertiger Ersatz für Vergangenes akzeptiert, sondern sogar als Fortschritt begrüßt. Voll Selbstbewußtsein präsentiert der Text Asakusa im neuen Erscheinungsbild der erst wenige Jahre alten Shōwa-Zeit:

> „Der neue Sumida-Park erstreckt sich bis zum Chōmeiji-Schrein, und ein asphaltierter Spazierweg führt, um einen modernen Orientierungspunkt zu nennen, am Ufer der Strecke für Bootsrennen entlang bis zum Bootshaus der Wirtschaftshochschule. Das ist der Mukōjima-Deich zur Shōwa-Zeit" (*A.k.*: 59).

An anderer Stelle in einem Kapitel, das passenderweise die Überschrift *Konkurîto* ('Beton') trägt, findet sich im Zusammenhang mit dem neu gestalteten Parkufer keineswegs eine wehmütige Reminiszenz an die zubetonierte Natur, sondern ein Loblied auf den „Charme des Betons" (*konkurito no miryoku*), für den freilich nicht jedermann empfänglich ist.

„Narihira wird so was wie den Charme des Betons wohl kaum begreifen. Die Filmgesellschaft Shōchikuin Kamata soll eine tolle musikalische Komödie mit dem Titel 'Der allerneuste Schrei' gedreht haben. Und auch eine mit dem Titel 'Das ist doch Stahlbeton' wird wohl noch rauskommen. Leute, die sich darüber lustig machen, verstehen nichts vom Charme von Asphalt oder Beton" (*A.k.*: 129).

Die neue Generation, allen voran die Kinder, ist dagegen sehr wohl für Neues aufgeschlossen. Als Beispiel berichtet der Erzähler von öffentlichen Toiletten, die regelmäßig freiwillig von Kindern geputzt werden. Als er sich bei den Kindermädchen im Park erkundigt, warum die Kinder dies tun, erhält er zur Antwort: „Sie werden ihren Spaß dran haben. – Da ist es viel moderner als bei ihnen zu Hause, ein so prächtiges Häuschen können sie nur benutzen, wenn sie aufs Klo gehen, das gibt ihnen halt ein gutes Gefühl, und sie machen es gern sauber" (*A.k.*: 129). Dieses kindliche Verhalten, reflektiert der Erzähler, sei jedoch nicht Ausdruck gemeinnützigen Handelns:

„Gewiß sind die Toiletten prächtig im Vergleich zu den Wohnungen, in denen die Kinder zu Hause sind. Aber daß die Kinder sie putzen, hängt doch auch mit dem Charme des Betons zusammen. Die Erwachsenen loben das zwar als 'Gemeinsinn', aber die Kinder tun es doch eher um des Charmes willen, der von einem modernen Gebäude ausgeht. Sie mögen die Toiletten aus Beton sicher viel lieber als den Teepavillon vom Schloß Momoyama" (*A.k.*: 130).

Der Kontrast ist krass, nicht ohne Ironie, und auf jeden Fall gewollt: Dem aus erlesenen Hölzern erbauten, in einem Landschaftsgarten gelegenen Teepavillion, Inbegriff zeitloser japanischer Ästhetik und Ort meditativer Versenkung,[36] werden öffentliche Toiletten aus Beton, moderne Gebäude zur Befriedigung eines körperlichen Bedürfnisses gegenübergestellt. Und ausgerechnet die Kinder als Vertreter der jungen Generation entscheiden sich für die letzteren.

Die souveräne und bewußte Juxtaposition von Elementen, die teils mit der eigenen, teils mit der fremden Kultur assoziiert werden, zeigt sich deutlich im Gebrauch von Sprache und Schrift. Insgesamt weist *Asakusa kurenaidan* einen hohen Anteil an Fremdwörtern oder fremdsprachlichen Neologismen auf. Da Lehnwörter im Japanischen in *katakana* wiedergegeben werden, einer weitgehend für

---

[36] Schloß Momoyama befindet sich in Kyôto und geht auf die 1593 durch Toyotomi Hideyoshi angelegte Burg Shimi zurück. 1623 ließ die Regierung von Edo die Burg abreißen und Pfirsichbäume pflanzen, daher der Name Momoyama ('Pfirsichberg'), von dem sich übrigens die Epochenbezeichnung Azuchi-Momoyama-Zeit für die Jahre 1568 bis 1600 herleitet.

diese Zwecke reservierten Silbenschrift, die sich durch ihre 'kantige' Linienführung vom Gesamtschriftbild optisch abhebt, kommt der synkretistische Charakter sogar typografisch zum Ausdruck, wie am Originaltext des folgenden, praktisch unübersetzbaren Beispiels klar zu erkennen ist:

> „Lieber Leser, – it, IT, *it* flattern drei auf verschiedene Arten beschriftete Banner im Juliwind. Es ist das Kannon-Theater" (*A.k.*: 183f.).

Im japanischen Originaltext entsprechen diesen Arten der Beschriftung *katakana*, lateinische Buchstaben (*romaji*) und *hiragana*; in den Silbenschriften wird das englische Wörtchen 'it' seiner Phonetik nach als *itto* wiedergegeben. Dieses *itto* geht auf den Titel eines Films zurück, der als Adaption des gleichnamigen Romans der amerikanischen Schriftstellerin Elinor Glyn im Herbst 1927 in die Kinos kam und ungeheuer populär war; die Hauptrolle wurde von Clara Bow gespielt. Daß 'it' hier ausnahmsweise auch mit *hiragana* geschrieben ist, ließe sich interpretieren als eine Form der symbolischen Eingemeindung.
Vereinzelt finden sich sogar Wortspiele, deren Verständnis Kenntnisse der englischen Sprache voraussetzt. Im Kapitel, das in der Überschrift mit der Bezeichnung *miyakodori* auf die 'Hauptstadtvögel' verweist, wird beispielsweise das Vogelmotiv um eine englische Vokabel erweitert. Haruko sitzt mit dem Erzähler oben im U-Bahn-Restaurant und betrachtet den Kran bei der Baustelle gegenüber. Der Erzähler bemerkt:

> „Von der Spitze des Krans bloß im Badeanzug herunterzuspringen, wie eine Schwalbe – als Mädchen von heute solltest du doch den *swallow dive* können" (*A.k.*: 136).

3.2.3.2 Das Verhältnis zur Welt außerhalb Asakusas

Daß nach dem Prinzip der beanspruchten kulturellen Verbindung von Personen aus Vergangenheit und Gegenwart auch Brückenschläge zwischen Japan und dem Ausland möglich sind, belegt eine Stelle, an der Haruko, während sie sich von ein paar jungen Männern der Reihe nach küssen läßt, sich in der Rolle der Braut vom Turm sieht: „Die Braut vom Asakusa-Turm, das bin ich. – Wie geht das doch gleich, das Theaterstück *Die Braut vom Eiffelturm*" (*A.k.*: 138)? Dieses Stück dürfte auch um 1930 in Japan nicht denselben Bekanntheitsgrad gehabt haben wie das *Ise monogatari* oder die Geschichte der siebenundvierzig *rōnin*; jedenfalls findet sich ein paar Sätze später folgende Information eingebaut: „Haruko hatte auf dem Turm der U-Bahn ohne weiteres als *Die Braut vom Eiffelturm* posiert. Just in jenen Tagen verwendete das Kajino Forî eine Kulisse, die

Ähnlichkeit hatte mit dem Bühnenbild aus *Die Braut vom Eiffelturm* von Jean Cocteau" (*A.k.*:140).
Leibhaftige Ausländer sind Teil des alltäglichen Stadtbildes, sie treten auf als Touristen (z. B. *A.k.*: 151), fahrendes Volk (z. B. *A.k.*: 161f.) oder fliegende Händler (z. B. *A.k.*: 151). Allerdings fehlt auch hier nicht der augenzwinkernde Hinweis, daß der Schein vielleicht trügt:

> „Japaner, Koreaner, Chinesen – jeden Abend kommen vierzig, fünfzig Verkäuferinnen in die Cafés, und damit man sie auf den ersten Blick als Chinesinnen erkennt, ist ein Zopf nötig" (*A.k.*: 151).

Eine negative Wertung in der Darstellung von Ausländern ist im Text nicht festzustellen. An einer Stelle findet sich sogar der ausdrückliche Hinweis, daß Ausländer im Schaugewerbe mit einem wohlwollenden Publikum rechnen dürfen.

> „Im allgemeinen sind die Leute von Asakusa freundlich zu ausländischen Artisten. Vor allem, wenn es Kinder sind, wird nicht gemeckert (*A.k*: 162).

Als Ausländer gelten keineswegs nur Menschen kaukasischer Abstammung, die schon aufgrund ihrer Physiognomie auffallen und durch ihre helle Haut faszinieren, wie die heutige Assoziation mit dem Terminus *gaikokujin* oder kurz *gaijin* für 'Ausländer' nahelegt, sondern auch Asiaten; beispielsweise wird die zehnjährige Lena Lindall aus Finnland durch zahlreiche Parallelen mit einer etwa gleichaltrigen chinesischen Akrobatin namens Lin Jinhua gleichgesetzt (vgl. *A.k.*: 161f.). Der Ausländerbegriff ist bei Kawabata also noch deutlich universalistischer gefaßt als in den neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, wo eine mehr oder weniger explizite Auflistung in 'Ausländer' im Sinne von Personen kaukasischer Abstammung und Fremden, etwa Asiaten und Afrikanern, sich durchgesetzt hat.
Auffällig ist, daß Erotik am stärksten in Erinnerungen an Vergangenes zum Ausdruck kommt oder überhaupt nur durch die reißerischen Worte von Reklametafeln evoziert wird. Generell sind Ausländer in *Asakusa kurenaidan* nur Staffage, sie bleiben unpersönliche Randfiguren, deren Rolle sich in ihrem exotisch-erotischen Reiz erschöpft. Daß dieser Reiz sich aus ihrer Rolle heraus speist und nicht etwa auf der Überlegenheit ihrer Abstammung beruht, wird an anderer Stelle unmißverständlich klargestellt. Der Erzähler spricht von einer Gasse, in der sich die Eingänge zu den Garderoben der 'Erotik-Königinnen' befinden.

> „Sie kommen heraus an die frische Luft. Dort, liebe Leser, werden Sie wohl erkennen, daß die Worte, mit denen ich die Danilewski-Schwestern als schön geschildert habe, dem trügerischen Schein nächtlicher Lichter geschuldet sind. Ihre Beine sind nämlich noch dunkler als die der Japanerinnen" (*A.k.*: 184).

Man ist geneigt, solche Stellen als Ausdruck eines erstarkten kollektiven Selbstbewußtseins zu werten, das im Moment beanspruchter Gleichwertigkeit bereits in das Postulat eigenen Überlegenheit überschwappt. Vereinzelt finden sich auch Zeichen der Selbstreflexion, Hinweise auf eine innere Distanz zur eigenen Lebenswelt, die sozusagen von einem außerhalb gelegenen Standpunkt betrachtet wird, wie in folgendem Beispiel:

> „Auf dem halbrunden, von dürren Kiefernnadeln umgebenen Rasen saßen ein Mädchen und ein deutscher Schäferhund. Das Mädchen sieht verwahrlost aus, was nicht zur sauber adretten Landschaft paßt, die aussieht wie ein von einem Ausländer gezeichnetes Japan" (*A.k.*: 194).

In dieser ironischen Spitze gegen eine pittoresk-verklärte, oberflächliche Betrachtungsweise kommt der Anspruch zum Ausdruck, vom Ausland als gleichberechtigt ernst genommen zu werden. Das Asakusa aus *Asakusa kurenaidan* ist kein Guckkasten, sondern dynamische Wirklichkeit, ein Ort, der in globalen Zusammenhängen betrachtet werden will und dessen Stellenwert auf der Skala des Fortschritts sich genauestens bestimmen läßt. Kriterium ist der Grad der Neuheit; der Rückstand ist aufgeholt, in technischer und kultureller Hinsicht befindet sich Asakusa auf dem aktuellen Stand. Was das moderne Leben in Europa und Amerika ausmacht, gibt es auch hier, von der U-Bahn bis zu Charlie Chaplin. Asakusa ist Teil der modernen Welt und kann gleichberechtigt neben anderen Weltstädten bestehen.

> „Der Potomac in Washington, die Themse in London, die Seine in Paris, die Donau in Budapest, die Isar in München – der Sumida-Park, von dem das Amt für Wiederaufbau und die Gesellschaft für Gartenbau stolz sagen, er sei hinsichtlich der Wassermenge des Flusses, der Länge der Uferpromenade und auch der Anzahl der Kirschbäume selbst den an Flußufern gelegenen Parks der Weltstädte landschaftlich ebenbürtig, umfaßt 188.246 qm, das Ufer auf der Seite von Mukōjima ist 1,2 km lang [...]" (*A.k.*: 196).

Der Anspruch einer globalen, kulturübergreifenden Zugehörigkeit findet sein Gegenstück in einem Bewußtsein der eigenen Besonderheit. Diese selbstexotisierende Haltung wird auf der sprachlichen Ebene kommuniziert, indem Ausdrücke aus dem Milieu Asakusas teilweise mit Lesehilfen und Erläuterungen versehen sind, als handle es sich um ausländische Vokabeln. Es fällt schwer, abzuschätzen, in welchem Maß ein zeitgenössischer Leser über das zum Verständnis nötige Wissen verfügte; der Umstand, daß die 'Auflösung' häufig in die Erzählung eingebettet wurde, läßt jedoch vermuten, daß solche Wörter auch der damaligen Leserschaft kein Begriff waren. Beispielsweise äußert Yumiko angesichts eines Bekannten gegenüber dem Erzähler:

„Der da war noch vor kurzem ein Schwengel hier aus der Gegend." – „Ein Schwengel?" – „Na ja, so eine Art Bettler. Einer, der sich herumtreibt, ohne eigenes Revier. – Er wollte raus aus dem Dreck – es hieß, aus ihm sei inzwischen ein prima Arbeiter geworden, aber jetzt ist er doch wieder da. Schlimme Zeiten sind das" (*A.k.*: 55).

Der Begriff, der mit 'Schwengel' übersetzt wurde, ist in *katakana* phonetisch als *zubu* wiedergegeben, was ihm einen ausländischen Beigeschmack verleiht und zugleich die etymologische Begriffsbestimmung erschwert. Dies gilt ebenso für das Wort *gōkaiya*, mit dem Yumiko einen generischen Frauentyp bezeichnet (*A.k.*: 64). Auch *gōkaiya* scheint dem zeitgenössischen Leser nicht geläufig gewesen zu sein, denn wieder folgt prompt die Definition:

„Na ja, eben eine wie O-Shin – die es mit Tagelöhnern, Eckenstehern, Lumpensammlern und Pennern macht. Man sagt, darunter seien viele Mädchen unter dreizehn, vierzehn Jahren und Frauen über Vierzig. Daß eine 'Frau in den besten Jahren' auf der Straße bleibt, kommt so gut wie nie vor. Wenn auch nur ein bißchen was an ihr dran ist, schafft sie es, sich als Mätresse auf Zeit durchzuschlagen..." (*A.k.*: 64).

Eine *gōkaiya* ist also eine Prostituierte auf der untersten Stufe, die auf jeden Kunden angewiesen ist, selbst auf diejenigen, die in der sozialen Hierachie am tiefsten stehen. Im Licht dieser Definition ließe sich spekulieren, ob sich der Begriff möglicherweise von dem Adjektiv *gōkai na* ('großherzig') ableiten läßt; die Silbe *-ya*, die oft als Endung für ein Metier oder einen Laden Verwendung findet und sowohl den Inhaber als auch dessen Beruf bezeichnet, würde den merkantilistischen Aspekt des 'ältesten Gewerbes der Welt' betonen.[37]

Am deutlichsten wird die Eigenart Asakusas in selbstexotisierenden Metaphern postuliert. Asakusa, meint der Erzähler gegenüber Haruko, ist „eine einsame Insel oder ein afrikanisches Dorf mit einem Häuptling" (*A.k.*: 136). An anderer Stelle greift er das Bild der fernen Insel erneut auf:

„Wenn sie gern einen Geliebten hätten – man sagt, daß sich die Mädchen auf Tahiti eine weiße Blüte hinters rechte Ohr klemmen. Asakusa, jawohl, das ist zwar keine so weit entfernte Südseeinsel, aber es kommt schon vor, daß eine ins Haar gesteckte künstliche Rose zu erkennen gibt, das betreffende Mädchen könnte schwach werden. Eine solche rote Rose kann aber auch das Erkennungszeichen eines verdorbenen Mädchens sein" (*A.k.*: 91).

---

[37] Weder *zubu* noch *gôkaiya* sind lexikalisch nachgewiesen. Theoretisch könnte Kawabata beide Begriffe frei erfunden haben; ihr Verständnis erschließt sich aus dem Text.

Das Bild der geographisch entrückten Ferne taucht später erneut auf. Der Erzähler äußert gegenüber Haruko:

> „Im Grunde ist es wie ein Präparat im Insektenhaus – genau, so was wie eine einsame Insel oder ein afrikanisches Dorf mit einem Häuptling, ganz anders als die jetzige Gesellschaft, und darüber spannt sich ein Netz altehrwürdiger Gebote" (*A.k.*: 136).

Dieses Metaphernbündel enthält jedoch nicht nur eine spatiale, sondern auch temporale Komponente. Die 'altehrwürdigen Gebote' sind es, die Asakusa vom übrigen Tōkyō unterscheiden und es zur Bewahrerin traditioneller Tugenden machen, die anderswo ausgestorben sind. In diesem Gespräch mit Haruko bringt es der Erzähler auf den Punkt:

> „Die Leute in Asakusa sind jedenfalls vom alten Schlag. Vom Hochstapler ganz oben bis hinunter zum letzten Penner, sogar die Bettler. Sie halten zusammen und respektieren die Rangunterschiede, auch die Pflichten und die Freundschaft unter Kameraden – genau wie die Glücksspieler im alten Edo" (*A.k.*: 136).

Im japanischen Original fallen an dieser Stelle die Schlüsselbegriffe *oyabun kobun* und *giri ninjō*. Die Lexeme für Elternteil bzw. Kind in *oyabun kobun* verweisen auf die familiären Strukturen und das absolute, idealerweise lebenslängliche Loyalitäts- und Schutzverhältnis, das noch heute gesellschaftliche Beziehungen in Japan bestimmt und nicht nur in kriminellen Vereinigungen stark ausgeprägt ist. Die Begriffe *giri* und *ninjō*, unvollkommen übersetzt als das Pflichtgefühl, das man der Gesellschaft schuldig ist, im Unterschied zu dem, was einem das eigene Gefühl gebietet, verweisen auf die Edo-Zeit und bezeichnen Kräfte, die nicht selten in Konflikt gerieten und dadurch Stoff für unzählige Dramen lieferten, die diesen Konflikt auf der Bühne in aller Regel zugunsten von *ninjō*, aber um den Preis des Lebens entscheiden. Beide Konzepte, *oyabun kobun* und *giri* vs. *ninjō*, sind Teil einer konfuzianisch geprägten Ethik, die in den Augen konservativer Kritiker infolge der Öffnung gegenüber dem Westen durch den Import westlichen Gedankenguts wie kapitalistische Ideen oder Individualismus in ihrer Existenz bedroht ist. In *Asakusa kurenaidan* wird postuliert, diese Ethik habe sich am besten in Asakusa gehalten. Die Burschen aus Shibuya oder Shinjuku seien nicht so. „Weil sie nicht eine Tradition haben wie in Asakusa" (*A.k.*: 136). Die Erwähnung von Edo, wie Tōkyō bis 1868 hieß, verweist zurück in die Edo-Zeit, die Zeit vor der Meiji-Restauration, die größtenteils von der Politik der Landesabschließung[38] bestimmt wurde. Eine Parallele zwischen dem gegenwär-

[38] Zeit der Landesabschließung (*sakoku*): 1639-1858.

tigen Asakusa und Edo taucht bereits an exponierter Stelle im allerersten Abschnitt von *Asakusa kurenaidan* auf, in dem ein Polizeiinspektor die Vogelfänger im heutigen Tōkyō mit Gestalten aus Bilderbüchern des alten Edo vergleicht (*A.k.*: 51). Das Verhältnis Asakusas zum heutigen Tōkyō und zum übrigen Japan gestaltet sich damit ambivalent: Einerseits steht Asakusa in seiner Besonderheit, in mehrfacher Hinsicht 'ganz anders als der Rest der Welt' zu sein, außerhalb der Norm, andererseits ist es aber auch eine Art Mikrokosmos, der nicht nur alle Kennzeichen einer modernen Welt auf sich vereinigt, sondern obendrein die traditionell japanischen Werte bewahrt hat. Dadurch, daß das Asakusa aus *Asakusa kurenaidan* als die Quintessenz des eigentlichen Japan postuliert wird, übt der Text implizit Kritik an dem Japan außerhalb Asakusas, in dem das alte Wertesystem nur noch in einem Randbezirk überleben konnte.

3.2.4 Strategien zur Suggestion der freien Meinungsbildung

Überzeugender als alle explizierten Aussagen wirken Informationen, von denen der Leser glaubt, er habe sie selbst erworben. Freilich wird dies durch Textstrategien suggeriert; Swantje Ehlers notiert: „In der Form wird der Blick des Lesers kodiert, um ihm damit die Welt aus der Sicht des anderen erscheinen zu lassen" (Ehlers 1988: 187). Der Unterschied zwischen der Textinformation und den durch den Leser gewonnenen Erkenntnissen ist dabei wesentlich, denn in diesem Bereich spielt sich Suggestion ab. In Übereinstimmung mit Hans H. Reich gilt „als Grundannahme [...], daß Leseverstehen entgegen früheren Theorien nicht als Entnahme von fertiger Information oder gültigem Sinn aus einem Text zu konzipieren ist, sondern eher als ein aktives Herstellen von Verständnis durch den Leser. Dies geschieht in der Auseinandersetzung mit den semantischen Merkmalen eines Textes; der Leser bildet sich Vorstellungen ('mentale Repräsentationen'), indem er diese Merkmale verarbeitet. Die Verarbeitung umfaßt Tätigkeiten auf verschiedenen Ebenen: das Erkennen von Elementen ('Identifikationen'), das Herstellen von hierarchisch aufgebauten Bedeutungszusammenhängen ('Propositionen') und das Zusammenfassen zu globalen Vorstellungen vom Textgehalt ('Makro-Propositionen'). Die Ebenen sind durch Vorgänge der Integration und der Kontrolle miteinander verbunden: Integration meint das Verschmelzen identifizierter Elemente zu Bedeutungseinheiten höherer Ordnung (das 'Zusammenlesen'), Kontrolle bedeutet die Nutzung der gewonnenen Übersicht zur (rückwärts gewandten) Eingrenzung der Verstehensmöglichkeiten für das noch zu Lesende [...]" (Reich 1991: 189f.).

3.2.4.1 Demontage der Autorität

Eine wesentliche Voraussetzung dafür, daß der Leser die durch den Text vermittelte Weltanschauung unhinterfragt als allgemeingültige 'Wahrheit' akzeptiert, ist die Abwesenheit von zentralen, für die Textaussage explizit verantwortlichen Instanzen. Wie bereits am Beispiel des Erzählers gezeigt wurde, werden logische Brüche gezielt eingesetzt, um die Identifikation mit dem Verfasser des Textes *ad absurdum* zu führen. Auch für andere Figuren aus *Asakusa kurenaidan* gilt, daß ihre Charakterisierung einerseits glaubwürdig und lebensecht gestaltet ist, die Illusion von Wirklichkeit aber andererseits systematisch wieder zerstört wird.

Das folgende Beispiel mag dies verdeutlichen. Lange bleibt der Leser darüber im unklaren, ob Yumiko den Arsenkuß im 9. Kapitel überlebt hat. Zwar wird sie auch nach dieser Szene einige Male genannt, doch könnten sich diese Verweise auch auf die Zeit vor ihrem Rendezvous auf dem Fluß beziehen. Im 15. Kapitel bemerkt der Erzähler, daß er Haruko die Führung des Lesers anvertrauen wolle – indirekt war diese Aufgabe zuvor Yumiko zugefallen –, und fährt fort:

> „In dem kürzlich produzierten Film *Die Rote Bande von Asakusa* ist Yumiko leider gestorben. Obwohl es nur sechs Körner Arsen zu je 0,5 Milligramm gewesen waren, die sie auf der Kurenaimaru im Mund behalten hatte" (*A.k.*: 151).

Die präzise Information, welches Quantum Gift Yumiko aufgenommen hatte, müßte aus diesem Film stammen, denn niemand, nicht einmal der von ihr geküßte Akagi oder Yumiko selbst, könnten dies wissen. Diese Angabe bezieht sich daher auf eine im verschachtelten Sinn doppelt fiktive Yumiko, eine Figur aus einem in der Erzählung genannten Film, den es in der außerliterarischen Realität nie gegeben hat. Yumikos Tod hat aber Auswirkungen auf die narrative Welt; denn der Erzähler sieht sich genötigt, einen Ersatz für sie zu finden – folglich müßte sie auf der gleichen Erzählebene existieren wie der Erzähler selbst. Die Stelle gewinnt noch an Ambivalenz, wenn man bedenkt, daß der Text an vielen Stellen die Identifikation des Erzählers mit dem Verfasser von *Asakusa kurenaidan* herausfordert. Demnach ließe sie sich auch in dem Sinn interpretieren, daß der Verfasser durch den Tod einer literarischen Figur (wie bei einem Drehbuch, wenn während der Dreharbeiten ein Darsteller ausfällt) gezwungen ist, den Handlungsverlauf zu ändern – den er samt den Figuren doch in seiner Eigenschaft als Verfasser geschaffen hat.

Immer wieder wird auf die Konstruiertheit des Erzählten hingewiesen. Nach dem 14. Kapitel bzw. der siebenunddreißigsten Folge, die am 16. Februar 1930 in der Zeitung *Asahi Shinbun* veröffentlicht wurde und in der der Leser einen letzten,

wenn auch indirekten, durch wörtliche Rede vermittelten 'Blick' auf Yumiko erhascht hat, wird die Veröffentlichung von *Asakusa kurenaidan* über ein halbes Jahr unterbrochen; erst im September erscheint in der Zeitschrift *Kaizō* die Fortsetzung. Diese Unterbrechung wird im Text deutlich markiert.

> „Ein weißes Motorboot nähert sich, den Schatten der Kototoi-Brücke zerteilend. Bis dahin hatte ich geschrieben – von Februar bis Juli, richtig, glatt fünf Monate lang habe ich *Die Geschichte der Roten Bande* ruhen lassen. 'Der Ärmel von dem weißen Mantel ist ganz rot, sieht aus wie Blut', hatte der Junge gerufen, der es mit dem Fernrohr von der Turmspitze des U-Bahn-Restaurants aus beobachtet hatte, und Yumiko in ihrem weißen Mantel war in die schilfgedeckte Kajüte der Kurenaimaru geschleift worden. – Von da an muß ich weitermachen. Aber der Fluß damals war in eine winterlich neblige Abenddämmerung getaucht. Der Winter, da war ja noch 1929 – in den Straßen herrschte Jahresschlußverkauf. Jetzt läuft schon der Sommerschlußverkauf 1930" (*A.k.*: 147f.).

Der erste Satz gleicht aufs Wort dem letzten Satz der bisher erschienenen Erzählung, er knüpft sozusagen nach dem Domino-Prinzip an die letzte Folge an. Auffällig ist die Betonung des zeitlichen Aspekts: Es ist, als müsse die Erzählung mit der Realzeit Schritt halten, und der Erzähler sei in Verzug geraten, habe den Anschluß verpaßt und stecke jetzt in Schwierigkeiten:

> „Seit jener Zeit sind ungefähr sieben Monate – liebe Leser, Sie müssen leider einsehen, daß der Versuch, diese sieben Monate in Asakusa wiederzugeben, noch unsicherer ist, als der Sonne vom letzten Jahr nachzujagen" (*A.k.*: 153).

Dieses zwischen eingestandener Fiktion und beanspruchter Realitätsnähe oszillierende Spiel wird am Ende des letzten Kapitels noch einmal kunstvoll aufgegriffen. Eben war in einer Rückblende von Yumiko die Rede. Der Erzähler schildert nun das Wiedersehen:

> „Übrigens, lieber Leser, diese Yumiko – als ich mit meiner Erzählung bis hierher gekommen war, ist mir Yumiko in eigenartiger Gestalt begegnet. Hier muß auch die Erzählung rasch den Kurs wechseln. Ich hatte die Erzählung mit einem Schiff verglichen, und es ist wahrhaftig ein Schiff – sagen wir, eine Ein-Sen-Fähre der Aktiengesellschaft Sumida-Dampfschiffahrt" (*A.k.*: 210).

Im ersten Absatz des Zitats wird der Eindruck erweckt, die folgende Begegnung mit Yumiko sei vom Zufall oder von der Logik des Erzählens bestimmt, als unterliege der Handlungsverlauf selbst assoziativen Verknüpfungsregeln; die Bemerkung, daß die Erzählung den Kurs wechseln mußte, läßt offen, ob der Erzähler diesen Wechsel vollzogen hat oder ob er aufgrund einer inhärenten Zwangs-

läufigkeit herbeigeführt wurde. Im zweiten Absatz wird diesem Eindruck widersprochen: Der Erzähler 'erfindet' den Dampfer bzw. dieser Dampfer materialisiert sich, nachdem der Erzähler metaphorisch von einem Kurswechsel gesprochen hat. Einerseits wird impliziert, daß die Erzählung Ereignisse nachzeichnet, die sich ihrer Kontrolle entziehen, andererseits wird auf das fiktionale Potential der Erzählung verwiesen, diese Ereignisse aus Sprache zu erschaffen.
Die Demontage der Figuren einschließlich des Erzählers geht soweit, daß der Eindruck erweckt wird, der Leser könne allein und ohne Führung Spaziergänge durch Asakusa unternehmen.

> „Und wenn Sie, lieber Leser, beispielsweise bei den Plakatwänden vor den Kinos zufällig einen Blick auf die gegenüberliegende Straßenseite werfen: 'Auf der ganzen Welt ist niemand so viel Unglück widerfahren wie mir. Letzten Oktober ist mein Gemahl verstorben, ich habe meine fünfundsiebzigjährige Mutter zu pflegen, leide an Beriberi, muß drei Kinder großziehen...' Das und noch mehr steht auf der Tafel am Hals einer Bettlerin, die ihre bestimmt aufgedunsenen Beine zeigt. Wo stecken die Kinder? Sieh mal an, alle drei sind auf Bäume am Teichufer geklettert. Das hätten Sie nicht sehen sollen. Als sie merken, daß sie entdeckt worden sind, rutschen sie hastig vom Baum herunter und führen Ihnen zu dritt eine Rauferei vor. Dann fangen sie ein Geheule an. Scheinkämpfe, das ist ihr Metier, aber ihre Augen sind haßerfüllt, mehr noch als bei einem echten Streit" (*A.k.*: 131f.).

Das Bemerkenswerte an dieser Stelle ist, daß die Handlung erst durch den Leser ausgelöst wird – die Szene der Bettelkinder wird ja direkt für ihn und vor ihm inszeniert. Der Effekt ist sensationell: Der Leser ist auf sich allein gestellt leibhaftig in der Erzählung anwesend und imstande, mit den Bewohnern des narrativen Asakusa zu interagieren.
Angesichts der Lebendigkeit dieser und anderer Textstellen in *Asakusa kurenaidan* will nicht recht einleuchten, was Mito generell zu Texten bemerkt, in denen der Erzähler (den sie, wohl aufgrund der im Englischen allgemein nicht üblichen Differenzierung, nicht deutlich vom Verfasser abgrenzt) nicht im Hintergrund bleibt:

> „For a reader to accept a text 'reality', transition from the real world to the world of the text must be accomplished smoothly with the controlling hand of the author as unobtrusive as possible. The 'dyers hand' of the author can be betrayed in the overt presence of the narrator who tells the story, particularly in texts where the narrator directly addresses the reader, breaking the illusion of the reality already established in the text. A too overt presence of the author and/or narrator is in fact problematic for any narrative in which there is a desi-

re to elicit the reader's sympathy, or to bring the reader into the textual world" (Mito 1985: 18f.).

Diese Überlegung scheint nicht in Betracht zu ziehen, daß der Eindruck, ein Leser hänge nicht am Schürzenzipfel eines bestimmten Erzählers, auch durch eine konkurrierende Vielzahl an Stimmen erzielt werden kann.

Auffällig ist, daß keine der Figuren aus *Asakusa kurenaidan*, auch nicht der Erzähler, die Handlung dominiert – sofern man überhaupt von Handlung sprechen kann bei einer in unzählige chronologisch ungeordnete Episoden, Erinnerungen und Einschübe zersplitterten Erzählung. Daß es sich bei *Asakusa kurenaidan* um einen fragmentarischen Text handelt, der nach den Worten seines Verfassers nicht einmal so weit gediehen ist, daß darin das eigentliche Thema aufgegriffen wurde (vgl. Kawabata 1982a: 90), ist ein schwaches Argument. Man würde zumindest erwarten, rudimentäre Ansätze eines Handlungsaufbaus vorzufinden.

In dem Bedürfnis, den Verlauf einer Erzählung an einer der handelnden Personen festzumachen – und dieses Bedürfnis stellt sich als dringende Notwendigkeit, sobald eine inhaltliche Zusammenfassung geleistet werden soll – würde man die Rolle der Protagonistin am ehesten Yumiko zuerkennen, nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, daß sie ganz zu Anfang und am Ende von *Asakusa kurenaidan* auftritt und durch ihre Gegenwart die Erzählung quasi einrahmt; zwischen dem Arsenkuß im 9. Kapitel und dem Wiedersehen mit dem Erzähler am Ende des 24. Kapitels taucht sie allerdings nur in Querverweisen auf und spielt in der Handlung keine Rolle. In dem Wechsel, mit dem Episoden einzelner Figuren ins Rampenlicht gerückt werden, von denen in der Folge oft nur noch indirekt oder gar nicht die Rede sein wird und deren übrige Lebensumstände weitgehend im dunkeln bleiben, herrscht sogar eine gewisse Ausgewogenheit, die vermuten läßt, daß die Figuren sich gegenseitig in Schach halten sollen. Für dieses ausgewogene Kräfteverhältnis findet Siegfried Schaarschmidt den Vergleich mit einem Mobile, das sich „in einem alle gerichteten Abläufe überhaupt aufhebenden, diffizilen Schwebeverhältnis" befindet (Kawabata 1974: 147). *Asakusa kurenaidan* ist nicht die Geschichte des Erzählers, auch nicht die Geschichte Yumikos. Hauptpersonen gibt es nicht. Diese Demontage der Figuren ist weit mehr als die Darstellung einer Vielfalt konkurrierender Stimmen; sie läßt in dem Stimmengewirr zugleich ein Vakuum entstehen. Indem sämtliche Urheber expliziter Aussagen als Fiktionen entlarvt werden, werden die aus dem Text herausgelesenen Erkenntnisse in die Verantwortlichkeit des Lesers gestellt.

3.2.4.2 Sympathielenkung

Lebende Vorbilder für die Mitglieder der Roten Bande habe es nicht gegeben, hat Kawabata wiederholt beteuert; auch die Namen der Jugendbanden seien frei erfunden, die Erzählung *Asakusa kurenaidan* sei reine Fiktion (*mattaku kakû no monogatari*; Kawabata 1982c: 143; Kawabata 1982d: 168). Ueda nennt vierzehn Hauptpersonen, die in *Asakusa kurenaidan* eine Rolle spielen, den Erzähler nicht gerechnet: Yumiko, Tokikō vom Schiff, O-Chiyo, die Kleine, Akagi, Silberkätzchen-Umekichi, Haruko, Utasaburō, den Boot-Knirps, Komada, Linkshänder Hiko, Terasaka, das Mädchen aus dem Haus hinter dem Ryûsenji und O-Natsu (Ueda 1977: 103). Nicht alle sind Bandenmitglieder, doch alle leben in Asakusa oder verbringen viel Zeit dort.

Auffällig ist, daß es sich ausnahmslos um Personen handelt, die sich in einem Milieu am Rand der Legalität bewegen. Doch eine moralische Verurteilung findet im Text nicht statt. Im Gegenteil wird die Sympathie des Lesers geschickt zugunsten der Protagonisten gelenkt. Es bleibt daher völlig unverständlich, wie Hasegawa und Saegusa zu folgender inhaltlicher Zusammenfassung gelangen konnten: „In *Asakusa kurenaidan* [Kawabata] portrayed nihilism and evil through the denigrating world of a gang drifting through life in the Asakusa entertainment district" (Hasegawa/Saegusa 1973: 211).[39]

Die Frage, wie und zu wessen Gunsten die Sympathie des Lesers gelenkt wird, ist deshalb von Bedeutung, weil sie die Wertung der durch die unterschiedlichen Figuren vertretenen Äußerungen beeinflußt. Auf subtile Weise wird so die Hierarchie der Textaussagen organisiert, die dem Leser nur scheinbar die Wahl zwischen unterschiedlichen Standpunkten läßt.

Die Verwendung positiv konnotierter Begriffe bei der Personenbeschreibung ist vielleicht die simpelste Art, um die Sympathie des Lesers für eine bestimmte Figur zu gewinnen; in *Asakusa kurenaidan* wird diese Methode jedoch relativ selten angewendet. Sympathielenkung funktioniert in aller Regel über komplexere Mechanismen, beispielsweise durch die Art, in der die Entwicklung einzelner Personen dargelegt wird. Dies geschieht ausführlich im Fall von Umekichi, der vom Erzähler als repräsentatives Beispiel in knapper, chronologisch gegliederter Zusammenfassung vorgestellt wird. Der betont objektive Charakter der Berichterstattung erinnert an die Sprache vor Gericht (*A.k.*: 84f.), sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß die schiere Informationsübermittlung bereits eine Technik ist, eine bestimmte Figur in den Augen des Lesers lebendig werden zu lassen – dies ist die Grundvoraussetzung für Sympathienahme.

---

[39] Es handelt sich bei der zitierten Quelle um eine der wenigen Gesamtdarstellungen der japanischen Literatur, in denen *Asakusa kurenaidan* überhaupt erwähnt wird.

Bemerkenswert ist, welch wichtige Rolle Sexualität in Umekichis Werdegang spielt. Er ist nicht nur Verführer, er wird auch verführt. Seine kriminelle Energie ist hauptsächlich motiviert durch sein Interesse an Frauen, Geld dient ihm in erster Linie als Mittel zum Zweck. In einem Fall prostituiert er sich sogar, um das Geld aufzubringen, das er braucht, um ein Mädchen auszuführen. Umgekehrt sind Frauen für ihn aber auch eine Geldquelle.

Dies verweist auf eine weitere Möglichkeit, wie Schuld relativiert werden kann: Der Reiz Asakusas, untrennbar verknüpft mit dem Ewig-Weiblichen, wirkt auf diejenigen, die für diesen Reiz empfänglich sind, unwiderstehlich; junge Leute, die es immer wieder nach Asakusa zieht und die aus diesem Grund kriminell werden, sind daher nur vermindert schuldfähig. Im Fall von Komada, der im Haus seines Onkels als Laufbursche angestellt war, regelmäßig Geld unterschlagen hat und damit nach Asakusa durchgebrannt ist, kommentiert der Erzähler: „Was soll man dazu schon sagen. Der eigenartige Charme Asakusas hat ihn dazu verleitet" (*A.k.*: 208).

Für die kriminelle Energie, die Jugendliche wie Komada an den Tag legen, ist die Anziehungskraft Asakusas ein mildernder Umstand. Ihre Jugend allein ist etwas Positives im Kontrast zu der korrupten Gesellschaft der Erwachsenen. Der Schriftsteller Tanizaki Jun'ichirō wird mit den Worten zitiert:

> „Was ist denn dieses heutige Japan? Was ist das heutige Tōkyō? Die gegenwärtige japanische Gesellschaft, ganz Tōkyō an sich ist doch ein verdorbener alter Mann. Nur der Asakusa-Park ist ein verdorbener Junglicher. Ist er auch verdorben, so hat er doch etwas Liebenswertes, Dynamisches, Fortschrittliches" (*A.k.*; 87).[40]

Der Text begnügt sich jedoch nicht nur damit, bei bestimmten Personen einen möglichen negativen Eindruck auszugleichen: Er hebt sie sogar positiv hervor. Bei der Erwähnung von Gaunerstückchen aus Asakusa schwingt im Bericht des Erzählers beispielsweise so etwas wie Bewunderung für die Dreistigkeit und Geschicklichkeit mit:

> „Es soll einen Jungen gegeben haben, der von der Spitze des hohen Schornsteins einer Müllverbrennungsanlage in einer zugeschütteten Kiesgrube das Platin vom Blitzableiter geklaut hat. Auch heißt es, oben in der fünfstöckigen Pagode von Asakusa habe sich ein Junge eingenistet. Wieder ein anderer soll den Griff von Danjûrōs Schwert geklaut haben" (*A.k.*: 192).

---

[40] Leider war nicht zu eruieren, ob es sich hierbei um ein authentisches Zitat von Tanizaki handelt.

Mit Danjûrō ist die Statue eines Kabuki-Schauspielers hinter dem Tempel gemeint, der übrigens als Reformer des Kabuki unmittelbar an dem Prozeß beteiligt war, „alte Formen in neue umzuwandeln", wie es an anderer Stelle heißt (*A.k.*: 75).

Das Gewicht der jeweiligen Wertung steht und fällt mit der Bedeutung, die deren Quelle zugestanden wird. An einer Stelle bemerkt der Erzähler beispielsweise, in der Mädchenschule seiner vierzehnjährigen Cousine sei es, von Schreinbesuchen bei der Kannon abgesehen, verboten, nach Asakusa zu gehen; auch er wünsche, daß seine Kusine eine Tochter aus gutem Hause sei, die so etwas wie den Asakusa-Park nie gesehen habe (vgl. *A.k.*: 178f.). Der schlechte Einfluß, den Asakusa angeblich auf junge Mädchen ausübt, wird aber in den nächsten Sätzen wieder relativiert. Während Linkshänder Hiko im Beisein des Erzählers auf die Kleine wartet, der er einen Yukata versprochen hat, blättert er zum Zeitvertreib in Heften der Zeitschrift *Shōjokurabu* ('Club der Mädchen'). Vor allem die Titelfotos der 'Fräulein, die Asakusa nicht kennen' – man beachte den direkten Bezug zur Definition der Tochter aus gutem Hause! – haben es ihm angetan:

> „Hübsch sind die schon. Die posieren ja wirklich aufreizend. So eine ist sie nicht. – Stimmt schon, von Asakusa bis zum Yoshiwara sind die Mädchen ganz schön frühreif, aber sie ist noch nicht mal so weit" (*A.k.*: 179).

Hier wird aus dem Mund eines Angehörigen der Subkultur fast so etwas wie moralische Entrüstung laut, die sich bezeichnenderweise gegen Frauenbilder außerhalb dieser Subkultur richtet. Die implizierte Behauptung, daß die Mädchen Asakusas nicht so schlimm sind wie ihr Ruf, wird durch das kindliche Geschöpf bestätigt, das wenig später hereinkommt. Auch dieses namenlose vierzehnjährige Mädchen ist gewissermaßen ein Prototyp, dessen Geschichte der Erzähler lieber erzählen will, als sich über die Situation der vielen arbeitslosen Mädchen und die Rolle der Schlepper und der Polizei zu äußern (*A.k.*: 171). Ihr Aussehen und Verhalten bilden einen scharfen Kontrast zur angeblichen Verruchtheit Asakusas; wiederholt betont der Text, daß sie die Kunst der Verstellung noch nicht kenne (*A.k.*:176, 179). Die selbstlose Zuneigung Hikos zu diesem namenlosen und durchschnittlichen Mädchen ist unter den zahlreichen Beispielen für Loyalität, Solidarität und Fürsorge, die das Verhalten vieler Bewohner von Asakusa kennzeichnen, der reinste und unschuldigste, da zweckfreiste Ausdruck von Liebe.

Die mittels Sympathielenkung gesteuerte Wertung der Textaussagen ist ein wesentlicher Grund dafür, warum die Erzählung trotz ihrer Realitätsnähe nicht sozialkritisch wirkt: Der Charakter der Personen rechtfertigt die Umgebung, die sie hervorgebracht hat. Angaben zur sozialen Situation und zur wirtschaftlichen Depression finden sich vornehmlich in Zeitungsartikeln. Zwar ist dies ein Medium,

dem im allgemeinen ein hoher Grad an objektivem Wahrheitsgehalt zuerkannt wird, doch zugleich deutet der Text an, daß diese Informationen von Personen stammen, die das Milieu nicht genau kennen. Beispielsweise wird ironisch vermerkt, die Zeitungsjournalisten hätten sogar, als der Schwertgriff vom Langschwert der Statue Danjûrōs geklaut wurde, dies mit der Wirtschaftsdepression in Verbindung gebracht (*A.k.*: 160); dadurch wird suggeriert, daß solche tolldreisten Kunststückchen in Wahrheit nicht aus materieller Not, sondern aus jugendlichem Übermut begangen werden.

Eine besonders raffinierte Form der Sympathielenkung funktioniert über den Wissensvorsprung, den eine Figur gegenüber einer anderen genießt und mit dem Leser teilt; dies lädt zur Identifikation ein. Umgekehrt kann eine Figur durch Hinweise auf ihre Ignoranz in den Augen des Lesers diskreditiert werden. Der Erzähler beispielsweise erweist sich trotz des Wissensvorsprungs, den er gegenüber dem Leser beansprucht, in bezug auf viele alltägliche Erscheinungen Asakusas als ahnungslos; er ist ein Literat, der über nostalgisch eingefärbtes Schulbuchwissen verfügt und es sich leisten kann, aus Liebhaberei und Neugier durch Asakusa zu flanieren, ein Schwärmer, der die wahren Zustände und Zusammenhänge gar nicht erfaßt.

Yumiko und die anderen Bandenmitglieder dagegen müssen und wollen in diesem Milieu leben und überleben. Zwar wissen sie nicht, ob diese „Billetts", die sie im Schutz der Dunkelheit anbringen, „auf den Kaiser Kazan zurückgehen und ob Leute wie der Ukiyo-Maler Udagawa Toyokuni auch welche geschrieben haben" (*A.k.*: 101), und Haruko hat keine Ahnung, daß die Episode mit Fürst Narihira und den *miyakodori* sich in Mukōjima abgespielt haben soll (vgl. *A.k.*: 137), doch kennen sie sich dafür im Kodex der Subkultur viel besser aus als der Erzähler. Immer wieder verbessern oder belehren sie ihn oder mokieren sich über seine allzu verklärte Sichtweise. Als der Erzähler Haruko gegenüber träumerisch davon spricht, über Asakusa spanne sich „ein Netz altehrwürdiger Gebote", faucht sie ihn an:

> „Was ist bloß in dich gefahren! So was mag ich nicht hören. Wie ein Student, der den Unterricht schwänzt, durch Asakusa bummelt und manchmal fortgejagt wird - genauso hörst du dich an! Dieses Netz an Geboten, bist du da nicht auch schon mal drin hängengeblieben? Wohl kaum. Ist ja auch besser so. Spazier' doch einfach mal so zum Spaß durch Asakusa. Diese Gebote, die dir so komisch vorkommen – Asakusa ist ein Nest für Leute, die dank dieser Gesetze am Leben bleiben. Stell dir vor, es gäbe diese Gesetze nicht, dann wäre Asakusa berüchtigt als ein Ort, wo es blutige Tumulte gibt oder die Leute einfach still krepieren" (*A.k.*: 136f.).

Mit Asakusa und den feinen Abstufungen innerhalb der einzelnen 'Berufe' in diesem Milieu ist der Erzähler anscheinend nur oberflächlich vertraut, und seine verklärte Sichtweise veranlaßt Yumiko zu dem Seufzer: „Mensch, einer wie du wird den häßlichsten Abgrund von Asakusa wohl nie begreifen" (*A.k.*: 63).
An anderer Stelle spottet sie, aus ihm werde wohl nie „einer von Asakusa" (*A.k.*: 52). Seine gründlichen Kenntnissen der lokalen Geschichte werden als Schulbuchweisheit entlarvt.

> „Sag mal, diese O-Shin, wieviele Generationen liegen eigentlich zwischen ihr und 'Quitten-O-Shin'?" „Meine Güte, wo hast du denn so was aufgeschnappt!" „Sie ist doch die Heldin aus einer Geschichte über verdorbene Mädchen. Natürlich habe ich von ihr gehört: Mit zwölf oder dreizehn hat sie unter dem Namen Falken-Bande eine Mädchenbande gegründet, ist die Anführerin von zwanzig, dreißig Mädchen geworden, hat die Gegend um den Hachiman-Schrein in Fukugawa zu ihrem Hauptquartier gemacht und hat, noch ehe sie sechzehn wurde, mit hundertfünfzig Männern – na, könnte ich damit nicht jede Geschichtsprüfung bestehen?" „Ich habe dir schon mal gesagt, das ist dummes Zeug. O-Shins gibt es solche und solche – soll ich dich mal mit Kurzhaar-O-Shin bekanntmachen?" „Bloß nicht, Kurzhaar-O-Yumi reicht mir." „Ach, Unsinn – ich zeig sie dir einfach mal. Morgens ist die beste Zeit. Geh aber bitte mit Akikō. Dann, wenn die Vagabunden zerzaust aus ihren Palästen kommen. Auch wenn O-Shin selbst nicht da sein sollte, kriegst du bestimmt ein, zwei *gōkaiya* zu sehen" (*A.k.*: 64f.).

Die Gestalt, die Akikō ihm bald darauf in einem von morgendlichen Nebelschwaden durchzogenen Park zeigt, berührt den Erzähler in der Tat als wenig romantische Erscheinung:

> Auf einer Bank machen zwei Bewässerungsarbeiter des Parks Pause. Ein Mann – nein, das ist eine Frau, die da von einem der beiden einen Zigarettenstummel gekriegt hat. Die Gestalt, die da eilig dahinwatschelt – sie trägt zwei zerlumpte wattierte Jacken aus gestreiftem Baumwollstoff übereinander, einen Männer-Obi und Gummischuhe, und trotzdem hat man das unangenehme Gefühl, daß es eine Frau ist. „Verstehen Sie jetzt? Die ist auch eine von den Kurzhaar-Soundsos. Die meisten sind so. Der Bodensatz von Asakusa. Doch solange eine Frau noch rennen kann, ist das ein Segen. Die Vagabunden rennen bestimmt nicht herum. – Wenn Sie genug haben von den 'Kurzhaaren', dann gehen Sie bitte nach Hause" (*A.k.*: 68).

Eine ähnliche Konstellation, in der die Sympathie des Lesers durch einen Wissensvorsprung zugunsten einer bestimmten Figur gelenkt wird, ist im Verhältnis zwischen Yumiko und Akagi angelegt, dem ehemaligen Liebhaber ihrer älteren

Schwester O-Chiyo. Akagi braucht länger als der Leser, um zu begreifen, wer Yumiko ist. Beim ersten Treffen hat sie ihn wiedererkannt und rempelt ihn absichtlich an, um seine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen; Akagi ist dagegen noch ahnungslos (*A.k.*: 69). Nach dieser erfolgreichen Kontaktaufnahme bestellt ihn Yumiko zu einem Rendezvouz, zu dem sie selbst mit Perücke erscheint. Wieder erkennt er sie nicht. In der Folge lockt Yumiko Akagi auf ein Schiff mit dem Namen Kurenaimaru, an dessen Ruder der ihr ergebene Umekichi steht. Akagi folgt der Einladung voll vagen Mißtrauens. Seine plumpen Annäherungsversuche, als er mit Yumiko in der dunklen Kajüte allein ist, laufen ins Leere und haben eine gewisse Ähnlichkeit mit Slapstick-Szenen im Kinofilm: Als er versucht, sich schwungvoll auf Yumiko zu stürzen, ist sie schon weg, und er fällt auf das Bettzeug (*A.k.*: 97); später entwischt sie ihm, indem sie einfach aus dem Mantel schlüpft, an dem er sie gepackt hält (*A.k.*: 115). An solchen Stellen wird deutlich, was Fokalisation für die Sympathielenkung leistet. Zugleich wird klar, daß Fokalisation nicht mit Sympathienahme gleichgesetzt werden darf: Der Leser fokalisiert Akagi, aber er sympathisiert mit Yumiko.

Der Perspektivenwechsel auf dem dramatischen Höhepunkt der Szene signalisiert den moralischen Sieg Yumikos. Unvermutet hat sie einige Arsenkügelchen zerbissen und Akagi durch einen Kuß das Gift eingeflößt. Nun starrt sie ihn an, „geduckt, wie ein Panther, der seiner Beute einen Hieb versetzt hat und zurückgeschnellt ist".

> „Wiederholt spuckte der Mann aus. Das Gift brannte ihm auf der Zunge. Er riß die Teekanne an sich, gurgelte hastig, doch konnte er das Wasser nirgendwo ausspucken. Beim Anblick seiner mit Wasser geblähten Backen brach Yumiko in Gelächter aus" (*A.k.*: 115).

In der Folge wird Akagi von Yumiko offen ausgelacht: „Du – du weißt vielleicht, was im Milieu üblich ist, aber von dem, was sich unter Verliebten gehört, hast du keine Ahnung. Ich küsse zum erstenmal im Leben – und du spuckst aus und spülst dir den Mund" (*A.k.*: 116). Akagi erweist sich als unfähig, ihrer Leidenschaft mit gleicher Intensität zu begegnen. Der kurze 'Kameraschwenk' markiert diesen dramatischen Wendepunkt. Die Lächerlichkeit Akagis ergibt sich aus der ironischen Kontrastierung seiner kleinbürgerlich gehemmten Reaktion mit Yumikos bedingungsloser Hingabe: Obwohl er in Lebensgefahr schwebt, bringt er es nicht fertig, das Wasser einfach auf den Boden zu spucken. In diesem Moment sieht ihn der Leser, wie Yumiko ihn sieht, er teilt buchstäblich ihre Ansicht.

Als die aktivere, facettenreichere Figur animiert Yumiko den Leser ungleich stärker als der passive, farblose Akagi, sich mit ihr zu identifizieren. Ohnehin schneidet dieser schlecht ab auf der Skala, die den Stellenwert der einzelnen Fi-

guren nach ihrer Fähigkeit zu intensiven Gefühlen bestimmt. Auch in diesem Fall gilt, daß der Leser unter anderem deshalb mehr Verständnis für Yumiko aufbringt, weil er ihre Motive aufgrund der im Text enthaltenen Informationen besser verstehen kann. Über die Gründe, warum Akagi O-Chiyo verlassen hat, erfährt er dagegen nichts.
Im übrigen kann Yumiko von einer 'Genealogie' profitieren, die im Fall Akagis weitgehend fehlt. Diese funktioniert über die gleichen Textstrategien, mit denen Asakusa als gleichermaßen jung und zeitlos charakterisiert wird. Bezeichnenderweise hat Yumiko mit dem neuen Asakusa die geistige Geburtsstunde gemeinsam. „Ich bin eine Tochter des Erdbebens", erklärt sie Akagi. „Inmitten des Erdbebens wurde ich neu geboren" (*A.k.*: 106).

3.2.4.3 Einsatz von Beschreibung, Ironie, Metaphern und Symbolen

Eine wesentliche Funktion von Beschreibung besteht darin, die Vorstellung einer narrativen Welt zu entwerfen, in der sich Handlungen und Ereignisse abspielen. Da Beschreibung aber auf den Blickwinkel einer bestimmten Person verweist, ist sie außerdem ein subtiles Mittel zur Charakterisierung dieser Person, wie an der Schilderung der schlafenden Yumiko aus dem Blickwinkel Akagis deutlich wurde; umgekehrt wird die Interpretation des Beschriebenen durch die Position der Person bestimmt, die als Vermittler dieser Information fungiert. Beschreibung dient also erstens als Hilfsmittel zur Visualisierung einer narrativen Welt, zweitens als ein Medium der Charakterisierung von literarischen Figuren.
Davon abgesehen ist bereits die Einbeziehung von der Realität entnommenen Fragmenten in einen künstlerischen Kontext eine Hervorhebung und Verfremdung, Ausdruck eines zielgerichteten (wenn auch möglicherweise unbewußten) Postulats von Verbindungen, zu deren Nachvollzug der Rezipient herausgefordert wird. Beschreibung eignet sich besonders dazu, unter der Wahrung eines Anscheins von Objektivität durch die Juxtaposition unterschiedlicher Elemente ein Spannungsmoment zu erzeugen. Kann Beschreibung erzählen? Und falls ja: Erzählt sie, was nicht erzählt werden kann? Der folgende Ausschnitt ist ein Beispiel für eine reine, nur durch eine Reflektion des Erzählers durchbrochene Beschreibung, eingefügt an der Stelle, an welcher der Erzähler im Beisein von Umekichi auf die Rückkehr der Kleinen warten muß und Muße hat, seine Umgebung ausgiebig zu betrachten.

> „Die kaputten Fensterläden sind geschlossen, darüber hängt ein Stück Stoff, das aussieht wie ein Laken oder ein Bettbezug, bei den Schiebetüren, die zum Drei-Tatami-Zimmer nebenan führen, sind die Glasscheiben mit gelbem Pa-

pier überklebt, der kleine altmodische Spiegelständer im Sechs-Tatami-Zimmer – wieso bloß sind in solchen Häusern immer so viele Spiegel kaputt. Außerdem hängen an einem Kleiderständer vier, fünf Damen-Yukata aus Baumwolle" (*A.k.*: 172).

Wenn diese Stelle auch nicht erzählt in dem Sinn, daß sie ein Stilleben beschreibt, dem der für jede Handlung notwendige zeitliche Verlauf fehlt, ermöglicht sie dem Leser doch, eine Umgebung zu visualisieren, die dieser unwillkürlich interpretiert.

Optische, in selteneren Fällen auch akustische Wahrnehmungen auf der primären Erzählebene fungieren aber auch häufig als Auslöser von Assoziationen, die einzelne Episoden oder unterschiedliche Erzählebenen miteinander verbinden. In diesem Sinn dienen Beschreibungen dem Zweck, durch ein passendes Stichwort einen Übergang in eine andere erzählerische Dimension zu schaffen (im Zeitalter des elektronischen Datenaustausches ist man versucht, von *link words* zu sprechen). Wesentlich ist, daß bei dieser Form des Erzählens nicht sauber zu trennen ist zwischen 'objektiv' und 'subjektiv' wahrnehmbaren Eindrücken. Dies wird durch eine Besonderheit der japanischen Sprache gefördert, die nach der These von Mito Übergänge zwischen unmittelbarer und mittelbarer Wiedergabe unauffälliger bewältigt als beispielsweise das Englische (vgl. Mito 1985: 113).

Insgesamt erweist sich die Mischung aus Reportagestil, 'Bewußtseinsstrom' und auktorialem Erzählduktus in *Asakusa kurenaidan* als äußerst flexibel; die mangelnde Trennschärfe wirkt durchaus gewollt, und der Text vermittelt sehr geschickt zwischen diesen drei Erzählhaltungen. Bei Bedarf kann sich der Erzähler wie der Dramatiker hinter die handelnden Personen oder die Kulissen zurückziehen und einen Dialog oder eine Szene 'für sich sprechen lassen'. Im umgekehrten Fall, wenn der Leser mehr wissen soll, als aus der narrativen Situation zu erfahren ist, kann der Erzähler zusätzliche Hintergrundinformationen beisteuern. Des weiteren kann er aus dem nur vage umrissenen Fundus seiner Erinnerungen überhaupt jede beliebige Episode heraufbeschwören, von eigenen Erlebnissen bis zu Gehörtem oder Gelesenen, von der Legende bis zur Zeitungsnotiz.

Dabei eignet sich die assoziative Verknüpfung besonders gut für 'unlogische' Verbindungen, da das Verknüpfungsmoment nicht auf dem kausalen Zusammenhang beruht. Selbst haarsträubende Verknüpfungen sind erlaubt, wie die bereits erwähnte Zusammenführung von öffentlichen Toilettenhäuschen aus Beton mit einem berühmten Teepavillon in Kyōto (vgl. *A.k.*: 130) oder der Vergleich von aus Pappe ausgeschnittener Zigarettenreklame, die vor den Schießbuden baumelt, mit dem rituellen, Reinheit symbolisierenden Papierschmuck vor einem Shintō-Schrein (vgl. *A.k.*: 201). *Anything goes*, solange der geistige Bogen nicht überspannt wird und solange der Leser sich durch die Juxtaposition von zwei auf

den ersten Blick inkongruenten Vorstellungen herausgefordert fühlt, sich auf die hermeneutischen Socken zu machen. Diese Interpretationsleistung wird zwar durch den Text ausgelöst und gesteuert, vollzieht sich aber im Kopf des Lesers. In diesem Sinn ist Beschreibung ein wichtiges erzähltechnisches Mittel, um die Verantwortung für das aus der Erzählung Herausgelesene auf den Leser zu übertragen.

Ähnlich schwer zu fassen ist der Gebrauch von Ironie; auch Ironie erlaubt dem Text, einen bestimmten Eindruck zu evozieren und sich zugleich davon zu distanzieren. Daß eine ironische Absicht im Spiel ist, vermutet der Leser bei der Juxtaposition von Erhabenem mit Banalem, etwa wenn die wundersame Rettung des Asakusa-Tempels vor einer Feuersbrunst mit der Ohnmacht des kränklichen Oberpriesters auf dem Weg zur Toilette kontrastiert wird (vgl. *A.k.*: 112) – 'beweisbar' ist sie nicht.

Ironie ist auch wesentlich dafür verantwortlich, daß *Asakusa kurenaidan* trotz der Realitätsnähe und der damaligen wirtschaftlichen und sozialen Situation nicht sozialkritisch wirkt. Textstellen, die als Hinweis auf Not, Leid, politisches Engagement usw. interpretiert werden könnten, werden gezielt neutralisiert, indem sie als harmlose, ja amüsante Facetten des alltäglichen Spektakels von Asakusa dargestellt werden. Der Proletarier in Arbeitskluft schwingt seinen Hammer auf der Bühne des Teikyōza (vgl. *A.k.*: 138), und die Zeitungen schreiben 1930 sozusagen in einem Atemzug von „Depression" und „Erotizismus" (vgl. *A.k.*: 160). Sozialistisches Gedankengut war im Japan jener Jahre ja keineswegs fremd; was es im Sinn von *Asakusa kurenaidan* bedeutet, 'links' zu sein, zeigt folgende Textstelle. (Um den Wortspielcharakter deutlich zu machen, sind die japanischen Begriffe in eckige Klammern gesetzt; die Silben *hidari* oder *sa-*, mit denen das regelmäßig wiederkehrende Schriftzeichen für 'links' je nach Zusammensetzung gelesen wird, sind dabei unterstrichen.)

> Übrigens, lieber Leser, 'linkes Mädchen' [*hidarimusume/sajo*] klingt vielleicht ulkig, aber es scheint ein neues Modewort in Asakusa zu sein. Es ist eine spöttische Bezeichnung von der gleichen Art wie Linkshänder [*hidarigitcho*]. Wenn ein Mitglied der Roten Bande sagt: „Diese Yumiko, mit der ist es finanziell in letzter Zeit ganz schön bergab gegangen" [*hidarimae* (hier eventuell *sazen* gesprochen wegen der lautlichen Ähnlichkeit zu *sakei*) *ni natta*], wäre das ein Wortspiel, das andeuten soll, sie sei politisch 'nach links abgeschwenkt' [*sakei shita*]. Und wenn man sagen würde: „Haruko ist eine moderne Prostituierte" [*hidarizuma* (wörtlich: 'linker Rock'; gemeint ist die für eine Geisha charakteristische Geste, beim Gehen den linken Kimonosaum zu raffen)], würde das bedeuten, daß sie von dem Buch *Rote Liebe* der russischen Schriftstellerin Kollontai infiziert ist. Aber im Unterschied zum Her-

kunftsland Rußland besteht die Besonderheit der japanischen 'Prostituierten' [*hidarizuma*] darin, daß sie Geld nehmen (*A.k.*: 139).

Mehr noch über das identische Schriftzeichen als über die in unterschiedlichen Lesungen variierende Aussprache wird die aus dem Ausland übernommene politische Bedeutung von 'links' und 'rot' mit einem völlig anderen Bedeutungsspektrum in Verbindung gebracht. Die traditionell mit diesen Begriffen assoziierten Vorstellungen werden in subversiver Absicht eingesetzt, um die politische Bedeutung zu unterlaufen. Der Effekt ist eine Ridikülisierung der sozialistischen Bewegung, zu deren Zielen gerade die Überwindung der Lebensbedingungen gehört, unter denen Prostitution gedeiht.

Zu den Erzähltechniken, die sich stark auf die Interpretationsleistung des Rezipienten stützen und sich folglich besonders gut für Suggestion eignen, gehört auch der Einsatz von Metaphern und Symbolen. Bei der Erwähnung von Spiegeln beispielweise wird jeder, der mit Kawabatas Werk vertraut ist, hellhörig, doch bedarf ein Symbol nicht der Intertextualität: Es genügt, daß es innerhalb eines Textes in ein intratextuelles System eingebettet ist. Auch muß nicht unbedingt derselbe Begriff verwendet werden; wesentlich ist die Evozierung von zum gleichen Begriffsfeld gehörenden Vorstellungen.

Ein schwach ausgeprägtes Symbolsystem gruppiert sich beispielsweise um das Bild der scharfen, aber empfindlichen Klinge, mit der Yumiko mehrfach verglichen wird (vgl. *A.k.*: 95, 123); Umekichis Vorliebe für Messer gehört dazu, seine Tätigkeit als Fänger von Katzen, denen er das Fell abzog, sein Wunsch, Chirurg, Koch oder wenigstens Friseur zu werden. Aber auch Haruko hat in einem Friseurladen gearbeitet. Nachdem Akikō alias Yumiko mit einem gellenden Pfiff das Startsignal für ein Fahrradrennen auf der Uferpromenade gegeben hat, erwähnt der Erzähler, daß zwei Friseurgehilfen gelaufen kommen (vgl. *A.k.*: 60); angesichts des dichten Erzählgeflechts ist man im Rückblick versucht, die beiden mit Umekichi und Haruko in Verbindung zu bringen, doch sind die genauen Grenzen des Systems nicht auszumachen; theoretisch könnten sich die Signale bis in nicht mehr wahrnehmbare Feinheiten verästeln.

An den Berufen des Kochs, Chirurgen oder Friseurs fasziniert Umekichi aber auch das Weiß der Gewänder (vgl. *A.k.*: 95). Farben sind besonders abstrakte und daher besonders flexibel anwendbare Symbole. Weiß und Rot werden in *Asakusa kurenaidan* am häufigsten eingesetzt, vor allem bei der Beschreibung von Yumiko. Tsukimura zählt zweiundneunzig Wörter, in denen das Schriftzeichen für Weiß vorkommt, und vierundsechzig Wörter mit dem Zeichen für Rot, darunter auch den Namen Akagi (geschrieben mit den Schriftzeichen 'Rot' und 'Baum'). Dazu kommen Begriffe wie 'Blut', die eine Vorstellung von Rot vermitteln, ohne daß die Farbe genannt wird. In der Folge stellt Tsukimura die durch zahlrei-

che Textstellen belegte These auf, daß Weiß und Rot für unterschiedliche Aspekte in der Persönlichkeit Yumikos stehen und beispielsweise in der Kleidung zum Ausdruck kommen, die sie auf der Kurenaimaru trägt: ein kurzer roter Rock, darüber ein weißer Mantel, an dem später rotes Blut klebt (vgl. Tsukimura 1977: 142f.). Außerdem werden in *Asakusa kurenaidan* auch über den Textrahmen hinaus verweisende Assoziationen der Farbe Rot mit Prostitution und Sozialismus eingesetzt (vgl. *A.k.*: 139, 189).
Das System ließe sich endlos ausspinnen, jeder Begriff verweist auf ein weiterführendes Assoziationsspektrum (das Blut könnte beispielsweise als Zeichen einer symbolischen Entjungferung gedeutet werden usw.), das sich im Unendlichen verliert und letztendlich der individuellen Interpretation überlassen ist. Festzuhalten ist, daß der Gebrauch von Symbolen ein eigenes Bezugssystem etabliert, das nur durch die Interpretation des Lesers wirksam werden kann.[41]

3.2.4.4 Strategien der Spannungserzeugung

Die Geschichten in und um Asakusa, deren Handlungsstränge sich stellenweise berühren, werden nicht der Reihe nach und mit einer Stimme, sondern bruchstückhaft mit vielen Stimmen erzählt. Diese Form des indirekten, lückenhaften Erzählens erzieht den Leser zur Selbständigkeit. Er begreift schnell, daß der Erzähler nicht allwissend ist und Asakusa durch die rosa Brille sieht. Er merkt aber auch, daß er den Mitgliedern der Roten Bande ebenfalls nicht trauen kann, denn diese leben in einem suspekten, wenn nicht gar kriminellen Milieu, verraten längst nicht alles, achten darauf, welchen Eindruck sie machen, und scheuen vor Lügen und Täuschungsmanövern nicht zurück.
Sobald der Leser aber verstanden hat, daß er auf sich allein gestellt ist, wird er aufmerksamer lesen. Damit wird er empfänglich für die vielen Signale im Texte, die ihn anregen sollen, sich aus bruchstückhaften Informationen, Andeutungen und Gesprächsfetzen selbst Geschichten zusammenzureimen. Dieser Vorgang wird auf subtile Weise durch Markierungen im Text ausgelöst und gesteuert. Zwar ist, wie Umberto Eco schreibt, jeder Text „ein komplexer Schlußfolgerungsmechanismus [...], der vom Leser in seinem impliziten Inhalt aktualisiert werden muß. [...] Um einen Text zu verstehen, muß der Leser ihn 'ausfüllen'[...]" (Eco 1992: 396). Doch die Energie, die der Leser im Fall von *Asakusa kurenaidan* aufbringen muß, geht weit über die Interpretationsleistung hinaus,

[41] Ein Kontrastbeispiel für Farbsymbolisierungsstrategien, insbesondere für die Kombination Rot-Weiß, findet sich in einer Studie zu Mishima Yukio (vgl. Hijiya-Kirschnereit 1976: 57-60).

die jeder Text üblicherweise seinem Rezipienten abverlangt. Selbst bei der Identifizierung der einzelnen Personen wird dem Leser wahrhaftig nichts geschenkt. Der hohe Schwierigkeitsgrad mag ein Grund dafür sein, daß Seidensticker über *Asakusa kurenaidan* das Urteil fällt: „Mannered, diffuse, obscure, inconclusive even as Kawabata novels go, it is second-rate Kawabata" (Seidensticker 1990: 71). Ob diese Wertung gerechtfertigt ist, sei dahingestellt; gewiß ist, daß der Eindruck von Obskurität in dem Maß schwindet, in dem der Leser die vom Text gegebenen Hinweise zu entschlüsseln vermag.

Daß dies nicht leicht ist, läßt sich aus dem folgenden Beispiel ersehen. Eine wesentliche Information über eine Frau namens O-Chiyo findet sich im sechsten als Rückverweis auf das dritte Kapitel – bisher hat der Leser allerdings weder den Namen O-Chiyo je gehört, noch ahnt er, daß sie innerhalb eines Handlungsstranges indirekt eine wichtige Rolle spielt. Von einem Bandenmitglied namens Umekichi berichtet der Erzähler, dieser sei mit Hilfe Yumikos Lehrling bei einem Friseur geworden. „Dieser Friseurladen, das war der, vor dem sich die 'schicke Verrückte', die als die ältere Schwester von Akikō gilt, gepudert hatte" (*A.k.*: 90). Der Hinweis bezieht sich wiederum auf eine frühere Beobachtung: „In diesem Asakusa, das lange schläft, scheint aus irgendeinem Grund der Friseur als erster aufzustehen. Vor dem noch geschlossenen Laden – ein bezauberndes Mädchen schminkt sich vor dem Spiegel, der dort in einen Pfeiler eingelassen ist" (*A.k.*: 65). Wenn der Leser jetzt noch herausfindet, daß Yumiko mit Akikō identisch ist, wird ihm der innere Zusammenhang klar.

Neben vielfältig variierten Ausdrucksformen von Weiblichkeit gehört zu Yumikos Repertoire nämlich auch eine männliche Rolle: Bei Bedarf verwandelt sie sich in Akikō und gibt sich als ihr eigener Bruder aus. Akikō ist mehr als eine Rolle, er ist ihr *alter ego*, auf das sie in der dritten Person verweist, beispielsweise als sie den Erzähler auffordert, den Park frühmorgens mit Akikō zu besuchen (*A.k.*: 64/65). Der Erzähler scheint lange nicht zu begreifen, daß Yumiko und Akikō ein und dieselbe Person sind. Eine explizite Erklärung kann nur aus dem Mund einer anderen Figur kommen, da der Erzähler, dessen Kenntnisstand vorgeblich die Erzählung bestimmt, ja nicht um die gemeinsame Identität von Yumiko und Akikō weiß. Erst in der dreiunddreißigsten Folge wird er durch Haruko über den Sachverhalt aufgeklärt.

Der Wissensvorsprung des Erzählers gegenüber dem Leser wird relativiert durch seine Begriffsstutzigkeit und seine Unwissenheit in alltäglichen Dingen. Der Leser kann und soll die Zusammenhänge jedoch schneller erfassen dank der Hinweise, die der Text für ihn bereithält. Die ersten wird er vermutlich überlesen, denn noch weiß er zu wenig von dem Kontext, in dem bestimmte Textstellen für ihn signifikant sind, und noch ist sein Vertrauen in die Allwissenheit des Erzäh-

ler nicht hinreichend erschüttert, als daß er schon eigenen Scharfblick entwickelt hätte. Yumiko ist erst zweimal kurz erwähnt worden, als in der zweiten Folge schon von Akikō die Rede ist. Der Erzähler bemerkt, daß sich die Rote Bande auch als Theatertruppe versteht, und erinnert sich:

> „[...] ich war gebeten worden, ein Stück für die Rote Truppe zu schreiben, und der Wunsch von einem unter ihnen war einfach rührend. 'So ein *handshake* (Händeschütteln), das reicht doch nicht. Hm, ginge das nicht, daß Sie da mehr draus machen, also so, daß jeder, naja, mal bei Akikō drankommt" (*A.k.*: 54).

Die Rote Truppe ist eine Theatertruppe, die sich aus Mitgliedern der Roten Bande zusammensetzt. Wer spricht und was mit dieser Bitte eigentlich gemeint ist, bleibt vorerst unklar. Der Leser kann nur spekulieren, daß es dabei um die Gestaltung einer Bühnenszene geht. Anscheinend hat der Erzähler als Verfasser des Stücks vorgesehen, daß Akikō von den anderen Mitwirkenden nach westlicher Manier die Hand gereicht wird. Ein *handoru*, wie der Ausdruck lautet, der anscheinend auch für den japanischen Leser der in Klammern gesetzten Definition 'Händeschütteln' bedarf, ist dem schüchternen Sprecher aber zu wenig; anscheinend wünscht er sich eine emotionalere Szene, an der alle Mitspieler beteiligt sind. Erst im Licht der späteren Erkenntnis, daß es sich bei Akikō um Yumiko handelt, erschließt sich die 'Pointe': In kindlicher Unschuld wird hier der Wunsch nach einem unverfänglichen Anlaß für körperlichen Kontakt mit Yumiko geäußert. Beim Sprecher dürfte es sich um Umekichi handeln, der in Yumiko verliebt ist, wie der Leser viel später erfährt.

Da der Erzähler nicht chronologisch vorgeht, erfährt der Leser erst in der dritten Folge von seiner ersten Begegnung mit dem Mädchen am Klavier aus dem Haus in der „gewissen Gasse"; daß es sich dabei um Yumiko handelt, wird zu dem Zeitpunkt aber noch nicht verraten. Ein jüngeres Mädchen ist bei ihr. Der Erzähler erinnert sich, die beiden schon mal irgendwo gesehen zu haben. Spontan entschließt er sich, das leerstehende Haus in der Sackgasse zu mieten.

> Als ich auf der Straße am Miyato-Theater vorbei in Richtung der Haltestelle ging, die in den Asakusa-Omnibussen als 'Miyato-Theater hinten im Park' ausgerufen wird, überholten mich zwei alte Fahrräder – einer der beiden jungen Radfahrer sah glatt aus wie der Zwillingsbruder jenes Mädchens. Ich stoppte ein Taxi und trieb den Fahrer zur Eile an: „He, folgen Sie den Fahrrädern dort." [...] Übrigens hatte der Wagen, in dem ich saß, auf der breiten Straße kaum die Gendarmerie von Asakusa passiert, als er die beiden alten Fahrräder schon eingeholt hatte. Gleich waren wir an der Kototoi-Brücke. [...] Bei der Brücke, wo es von Ushinogozen abgeht nach Shinkoumechō,

> hielt der Fahrer plötzlich: „Soll ich warten?" Die beiden hatten vor dem Schrein haltgemacht und kauften Süßigkeiten. „Nanu. Sieht aus, als hätten sie gemerkt, daß sie verfolgt werden, und jetzt machen sie sich einen Jux und lassen mich Bonbons essen." Mit einem bitteren Lächeln schickte ich das Taxi weg und betrat ebenfalls den Süßwarenladen. Im Laden stand ein junger Bursche, der nur der Zwillingsbruder des Klaviermädchens sein konnte, aber zwei, drei Jahre jünger aussah, fünfzehn vielleicht. Eine Schiebermütze verkehrt herum auf dem Kopf, in schmutzigen Kordhosen, mit verschmiertem Gesicht – nur die Ohren schimmerten wie Perlmuttschmuck. Diese Ohren und der überraschte Blick, mit dem er sich nach mir umwandte, ließen mich wohl erröten – abrupt verließ er den Laden (*A.k.*: 57-59).

Der Zwillingsbruder, der jünger aussieht als seine vorgebliche Schwester, der überraschte Blick, das verschmierte Gesicht, dem der helle Teint nicht mehr anzusehen ist, vor allem aber die Ohren, die anscheinend beim Einschmieren vergessen worden sind und nun verräterisch wie Perlmutt schimmern – all dies sind Signale für den Leser, die seine Interpretation steuern sollen. Der Erzähler nimmt diese Einzelheiten zwar wahr, deutet sie aber falsch. Er glaubt, er habe die Beziehung zwischen dem Mädchen und dem Jungen begriffen: Seiner Meinung nach sind die beiden Zwillinge. Als er später beobachtet, wie der Junge auf den Anblick einer Familie mit Zwillingen reagiert, fühlt er sich in seiner These bestätigt. An der Kototoi-Brücke spricht er ihn an:

> „Sag mal, wenn du Zwillinge siehst, wirst du da immer so gehässig wie vorhin im Sumida-Park?" Ich hatte ihn an einem wunden Punkt treffen wollen, aber er pfiff nur vor sich hin. „Das Mädchen, das da in dem Haus Klavier gespielt hat, ist doch bestimmt deine Zwillingsschwester. Deshalb..." „Ah. Die hat Ihnen gefallen, und darum sind Sie mir gefolgt?" „Nein. – Ich spiele mit dem Gedanken, das leerstehende Haus da in der Nähe zu mieten." „Hm. Sie wollen in einem Spukhaus übernachten?" „Das würde mir nichts ausmachen." „Mann, Sie können einem auf die Nerven gehen! Es ist eine Spielhölle. Wer sich dort herumtreibt, bezieht Prügel", und damit stieß er einen schrillen Pfiff aus als Signal an seinen Begleiter und war mit dem Fahrrad auf und davon. Mein erstes Treffen mit Mitgliedern der Roten Bande endet mit diesem Mißerfolg (*A.k.*: 62).

Selbst bei der Information, daß es sich bei diesem Jungen um Akikō handelt, ist der Leser auf seine Kombinationsgabe angewiesen. Yumiko hatte dem Erzähler gesagt, er solle in Begleitung Akikōs am frühen Morgen in den Park gehen. Erst bei der Beschreibung dieser Szene folgt das *missing link*, das den Jungen mit den wie Perlmutt schimmernden Ohren als Akikō identifiziert:

> Das Gesicht an diesem Morgen im Park – derselbe Junge, den ich bei der Kototoi-Brücke aus den Augen verloren hatte, aber der Dreck von damals war abgewaschen,und es war weiß wie das eines jugendlichen Operndarstellers. Wie um die samtige Haut seines Halses zu verbergen, hielt er die Hände im Nacken verschränkt, hatte die Wangen zwischen beiden Unterarmen vergraben und ging mit raschen Schritten voran. An seinem Ellenbogen baumelte etwas, das aussah wie der Schuhbeutel eines Grundschülers. „Das da, ist das dein Mittagessen?" „Mein Schminkzeug" (*A.k.*: 66).

Mittlerweile dürfte ein aufmerksamer Leser so auf diese Erzähltechnik eingespielt sein, daß er die Signale geradezu erwartet. Der Vergleich mit einem Operndarsteller, die Haltung, das Schminkzeug, vielleicht sogar die Wahl einer Tageszeit, wenn Nebelschwaden den morgendlichen Park einhüllen – alles deutet auf Verkleidung und Rollenspiel hin. Die Erklärung Yumikos, sie lebe zur Hälfte als Mann (vgl. *A.k.*: 74), wird der Leser dann im wörtlichen Sinn richtig verstehen, und die Auflösung des Rätsels durch Haruko gibt ihm schließlich recht: „– jemand, den ich mag, ist Akikō. Yumiko als Mann. Akikō verwöhnt mich, obwohl er jünger ist als ich" (*A.k.*: 74).

Gerade die scheinbar so objektiven Beschreibungen äußerer Details sind reich an Hinweisen, die zur Interpretation einladen. Oft sind sie leicht zu deuten, wie in der folgenden Szene:

> „Auf einer Kette, die die Grünanlage eingrenzte, hockten zwei junge Frauen und machten mit Kompaktpuder ihre Morgentoilette. Die Rückseite ihrer Obi war zerknittert, Erde der Nacht klebte daran" (*A.k.*: 189).

Der Leser begreift sofort, daß diese beiden Frauen im Freien geschlafen haben und sich nun flüchtig mit westlichem Make-up zurechtmachen; in Einbeziehung dessen, was er bisher über Frauenschicksale in Asakusa gehört hat, kann er überdies auf ihre Lebensumstände schließen und vermuten, daß die beiden noch nicht lange in Asakusa, aber bereits im Begriff sind, Prostituierte zu werden. Davon erwähnt der Text jedoch nichts, der Leser muß sich die Zusammenhänge schon selber erschließen. Seiner Vorstellungskraft sind keine Grenzen gesetzt, die Erzählung erweitert sich praktisch *ad infinitum*.

Was der Leser, durch den Text gelenkt, mittels eigener Interpretationsleistung aus dem Text herausliest, hat niemand erzählt. Die Verantwortung für diese Geschichten liegt damit nicht beim Erzähler, sondern beim Leser. Damit der Leser aber richtig, d. h. im Sinn des Textes kombinieren kann, ist es wichtig, daß der Text den Regeln der Detektivgeschichte folgt: Er darf Lücken aufweisen, zu Trugschlüssen verleiten oder die Linearität der Ereignisfolge durchbrechen, um Informationen in einer bestimmten, von der Chronologie des Handlungsablaufs

gelösten Reihenfolge zu präsentieren, er darf täuschen nach allen Regeln der Kunst, aber er darf nicht die Unwahrheit sagen. Dies bedingt ein kunstvolles Wechselspiel zwischen 'objektiven' Feststellungen und 'subjektiven' Eindrükken; letztere überwiegen in *Asakusa kurenaidan* bei weitem und werden durch eine Vielfalt konkurrierender Stimmen vermittelt. Diese Form des Erzählens dient, mit den Worten Kloepfers gesagt, „dem einen Ziel, das Indizierte durch die gesteuerte Mitarbeit des Hörers als Information erscheinen zu lassen, das Unausgesprochene als selbstverständliche Wahrheit, die Anspielung als Tatsache. Diese Form der Nachrichtenvermittlung ist nicht greifbar und daher auch nicht angreifbar [...]" (Kloepfer 1973: 179).

Zugleich erfüllt die geschickt aufgebaute Spannung den Zweck, die Aufmerksamkeit des Lesers zu lenken. Die Erzählung *Asakusa kurenaidan* ist gewissermaßen ein Mittelding zwischen Kriminal- und Detektivgeschichte, sie weist also Eigenschaften der beiden literarischen Genres auf, die am meisten von der Erzeugung von Spannung leben: Zum einen hat der Leser die Vorgänge um ein 'Verbrechen' zu entschlüsseln, das in der Vergangenheit liegt (welche Schuld hat der ehemalige Liebhaber O-Chiyos auf sich geladen?), zum anderen wartet er gebannt auf den weiteren Verlauf der Dinge (was wird O-Chiyos Schwester Yumiko mit diesem Mann anstellen, wenn sie ihn gefunden hat?).

Die Geheimnistuerei des Erzählers und das allgemein suspekte, wenn nicht gar kriminelle Milieu tragen dazu bei, daß die Aufmerksamkeit des Lesers permanent gefordert ist. Dadurch wird aber auch erreicht, daß andere, weniger spektakuläre Aspekte seiner Aufmerksamkeit entzogen bleiben; sie stehen nicht im Rampenlicht, werden zum unhinterfragten Hintergrund und bleiben quasi unsichtbar, solange der Text nicht 'gegen den Strich' gelesen wird. Die Emanzipation des Lesers ist also eine scheinbare. Das hohe Maß an Mitarbeit, das ihm abverlangt wird, hindert ihn daran, einen kritischen Blick für die Strategien zu entwickeln. Seine Aufmerksamkeit wird umso wirkungsvoller von den im und durch den Text angewandten Manipulationsmechanismen abgelenkt, je sicherer er sich in dem Glauben wiegt, er habe die Zusammenhänge innerhalb der Handlung durchschaut. In diesem Sinn wird Spannungserzeugung und -lenkung zu einem wichtigen Instrument der Lesermanipulation.

4 Zusammenfassung

Angesichts der Vielfalt an Textstrategien, die in *Asakusa kurenaidan* beobachtet werden konnten, scheint es dringend geboten, die wesentlichen Strukturen noch einmal in aller Kürze zusammenzufassen. Es gilt festzuhalten, daß viele Mecha-

nismen zur Steuerung der Leserinterpretation auf mehreren Ebenen realisiert sind. Dank dieser textinternen 'Vernetzung' entsteht ein in seiner Gesamtheit überaus dichtes, komplexes System sich wechselseitig ergänzender und bestätigender Aussagen, gleichsam ein Mechanismus gegen die Viel- und Andersverständlichkeit des Textes.

Die Funktion Asakusas in *Asakusa kurenaidan* erschöpft sich keineswegs darin, den Hintergrund für eine Handlung abzugeben. Es ist ein Topos, ein geistig wie geographisch abschreitbarer Erinnerungs- und Erfahrungsraum. So gesehen bilden die vielfältigen realen Erscheinungsformen der Stadt, aber auch nichtgegenständliche Elemente wie literarische Anspielungen, poetologische Hinweise und andere Auslöser geistiger Rückkopplungen in ihrer Gesamtheit einen riesigen Fundus an Zeichen, der von der Literatur in ihrem Bemühen um neue symbolische Ausdrucksformen und sinnstiftende Strukturen als eine Quelle von Rohmaterial genutzt wird.

Auffällig sind die Strategien zur Erzeugung einer täuschenden Ähnlichkeit von narrativer Welt und Realität, die mit dem Begriff 'Wirklichkeitsplausibilität' bezeichnet wurde. Dazu zählt die Korrelation von inhaltlichen Details mit Einzelheiten der außerliterarischen Wirklichkeit, wie sie beispielsweise in minuziösen, sich an der tatsächlichen Topographie orientierenden Wegbeschreibungen zum Ausdruck kommt; demselben Zweck dienen u. a. auch die zahlreichen Hinweise, die zur Identifikation des Verfassers mit dem Erzähler einladen.

Diese überaus realistisch gezeichnete narrative Welt wird verknüpft mit einer ahistorischen, mythisch überhöhten Vergangenheit, beispielsweise durch den Hinweis auf die symbolischen 'Obertöne' und den literarisch bereits etablierten Topos einer bestimmten Lokalität, durch die gezielte Verwendung von Schlüsselbegriffen, die wiederum eine Kette poetologischer Assoziationen auslösen, oder durch die Darstellung einzelner Figuren als zeitgenössische Verkörperungen berühmter historischer Persönlichkeiten, deren Eigennamen ebenfalls poetologische Funktion angenommen haben.

Hinsichtlich des Umgangs mit der jüngeren historischenVergangenheit ist zu beobachten, daß der Text nicht zwischen dem Japan vor und nach der Meiji-Restauration differenziert, wie angesichts der zunehmenden Kritik an der angeblichen 'Amerikanisierung' der japanischen Gesellschaft vielleicht zu erwarten gewesen wäre, sondern als Stunde Null 1923, das Jahr des Großen Kantō-Erdbebens ansetzt. Für das Asakusa zur Entstehungszeit der Erzählung wird ein eigenes geschichtliches Fundament geschaffen, indem die wenigen Jahre seit dem Erdbeben quasi unter vergrößertem Maßstab gesehen und in fein differenzierte Schichten von Historizität untergliedert werden. Sowohl die Anbindung an mythische Vergangenheit als auch die Entwicklung fein abgestufter Strata eigener

Historizität lassen sich beispielsweise auch im Teilprojekt Münkler/Mayer beobachten.

Bemerkenswert ist die positive Konnotation, die einzelne, aus dem Ausland übernommene Neuerungen als Teil der Gegenwart erfahren. Der Text verrät kaum nostalgisches Bedauern über das im Erdbeben untergegangene Japan; vielmehr werden neumodische Elemente als Teil der eigenen Lebenswelt beansprucht und inkorporiert. Dieses Muster findet sich auf der Satzebene wieder in der Integration von durch Katakana-Schreibung graphisch deutlich abgesetzten fremdsprachigen Lehnwörtern. Während die Kontinuität der japanischen Kultur behauptet wird, indem der Text Neues lediglich als zeitgenössischen Ausdruck eines sich ständig erneuernden, in seinen Grundkonstanten ewigen Lebens deutet, ist dieser unablässige Prozeß der kulturellen Selbsterneuerung offen für die Einbindung bislang fremder Elemente. Gerade die hochgradige Fähigkeit zur Assimilierung wird somit zum Charakteristikum japanischer Eigenart.

Neben den aufgezeigten Strategien, die der Verknüpfung von narrativer Wirklichkeit und Realität dienen, weist *Asakusa kurenaidan* Textstrategien auf, denen eine unterstützende Funktion zukommt. Ein wesentliches Hilfsmittel, um die Akzeptanz der Textaussage zu erhöhen, besteht in der Suggestion, der Leser sei aufgrund eigener Beobachtungen zu den gewonnenen Erkenntnissen gelangt. Zwar sind die im Text enthaltenen expliziten Äußerungen in unzählige Einzelstimmen zersplittert, doch wird die Wertung der Informationen durch eine subtil abgestufte Hierarchie der Glaubwürdigkeit und der Sympathielenkung gesteuert, die dem Leser nur scheinbar die Wahl zwischen unterschiedlichen Standpunkten läßt. Während die Figuren einerseits ebenfalls einen hohen Grad an Wirklichkeitsplausibilität aufweisen, wird der Eindruck von Authentizität andererseits bei allen Figuren einschließlich des Erzählers durch logische Widersprüche demontiert, wodurch pointiert auf ihren fiktiven Charakter hingewiesen wird; die Verantwortung für das aus dem Text Herausgelesene wird somit auf den Leser zurückgeworfen. Einen ähnlichen suggestiven Effekt hat das Erzählen mittels Ironie, Symbolen oder Beschreibung. Auffällig ist der Einsatz von Selbstexotisierung als Mittel der Kontrastierung zur Normalgesellschaft, das auch im Teilprojekt Wiedemann/Charlier als literarische Technik herausgearbeitet wurde.

Das am häufigsten anzutreffende Mittel zur Verknüpfung ist die schlichte Juxtaposition, in aller Regel eingeleitet als Assoziation oder Erinnerung; dies erlaubt einen hohen Grad an Flexibilität, da der Erzählfluß weder an die Chronologie noch an die inhärente Logik von Handlungsabläufen gebunden ist. Auf der Satzebene funktioniert Suggestion beispielsweise dadurch, daß die referentielle Kommunikationsfunktion im hohen Maß einerseits durch emotive und appellati-

ve, andererseits durch phatische und metalinguistische Kommunikationsfunktionen ersetzt wird.

Des weiteren weist der Text Elemente auf, die die Aufmerksamkeit des Lesers ständig fordern und in bestimmte Bahnen lenken und die man in ihrer Gesamtheit als ein raffiniertes Ablenkungsmanöver interpretieren könnte. Dazu zählen die komplexe Verschachtelung der Erzählebenen und die Entschlüsselung von Hintergrundinformation oder nicht ausgeführten Episoden durch den Leser ebenso wie Techniken der Spannungserzeugung und -lenkung, die *Asakusa kurenaidan* mit den Genres der Kriminal- und der Detektivgeschichte gemeinsam hat.

Insgesamt wirken die unterschiedlichen Textstrategien sehr zielgerichtet, doch worauf zielen sie ab? Was bleibt in diesem kunstvoll angelegten Spiegelkabinett, in dem die Grenzen zwischen Fiktion und Authentizität, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen autochthon japanischen und aus dem Ausland übernommenen Elementen aufgelöst werden, zugleich aber immer wieder pointiert an die Konstruiertheit dieses Gebildes erinnert wird? Gibt es Konstanten in diesem sich ständig selbst ausbalancierenden Kräftespiel, in dem sich sämtliche Elemente aufzuheben scheinen?

Ja, es gibt sie. Hinter dem brillanten Feuerwerk zeichnen sich die Umrisse eines Wertesystems ab, das die brodelnde Gegenwartskultur in all ihren synkretistisch erscheinenden Ausdrucksformen durch die Verankerung in einem mythisch-irrationalen, außerhalb von Raum und Zeit existierenden Bereich quasi stabilisiert. Das Japan, dessen Bild *Asakusa kurenaidan* entwirft, ist ein lebendiges, sich stetig erneuerndes Gebilde, das alles in sich aufsaugt und dem die Zeitläufte folglich nichts anhaben können. Auf mannigfache Weise verknüpft der Text Mythisches, Historisches, Literarisches, Erzähltes, Erinnertes und Wahrgenommenes zu einer äußerst authentisch wirkenden narrativen Welt, die Gegensätze in sich versöhnt: Japanisch, aber auch westlich, altertümlich und neumodisch zugleich, in ahistorisch mythischer Zeitlosigkeit verharrend und gleichzeitig in rasantem Fortschritt begriffen, ein Ort außerhalb der Norm und doch gekennzeichnet durch Menschliches und Allzumenschliches, eine in sich geschlossene kleine Welt und dennoch weltoffen, Hort traditioneller Tugenden, Bühne technischer Neuerungen und Heimat eines sich ständig neu reproduzierenden und manifestierenden, ewigen Lebens. In diesem Sinn kann man den Worten des volkstümlichen Sängers Soeda Azenbō zustimmen, den Kawabata in *Asakusa kurenaidan* sagen läßt:

> „'Asakusa, das Herz Tōkyōs...' 'Asakusa, Marktplatz der Menschheit...' [...] 'Asakusa ist für alle da. In Asakusa kommt allerhand unverhüllt zum Vorschein. Allerlei menschliche Begierden wimmeln da offen durcheinander. Es ist ein großer Strom, in dem sich Menschen der verschiedensten sozialen

Schichten und Wesensarten mischen. Von morgens bis abends ist es ein endloser, unergründlicher Strom. Asakusa lebt. – Die Leute gehen unablässig weiter. Das Asakusa dieser Leute ist ein Schmelztiegel, in dem ständig alle alten Formen in neue umgewandelt werden'" (*A.k.*: 75).

Die Behauptung, daß traditionelle gesellschaftliche Werte in ihrer reinsten Form unter den Angehörigen einer Subkultur existieren, impliziert zugleich Kritik an dem utilitaristisch ausgerichteten 'normalen' Japan. Die Tatsache, daß der Text trotz seiner Realitätsnähe angesichts der damaligen desolaten Zustände praktisch keine Sozialkritik übt, verrät jedoch einen reaktionären Zug, in dem sich die künftige geistesgeschichtliche Entwicklung Japans bereits anzukündigen scheint. Sicher ginge es zu weit, dem Text faschistische Tendenzen vorzuwerfen. Literatur ist kein geschlossenes System, das nach dem Prinzip *post hoc ergo ante hoc* den Kern späterer gesellschaftlicher Entwicklungen bereits in sich tragen muß. Doch gerade in dieser Rückwendung zu traditionellen Werten und der selbstsicheren Lebensbejahung, die selbst in größtem sozialen Elend noch ein positiv-pittoreskes Element entdeckt, liegt ein reaktionärer Zug, der sich potentiell mit einem zunehmend ins Faschistoide tendierenden Zeitgeist verbünden könnte.
Natürlich erlaubt die Analyse eines einzelnen Textes keine Aussage darüber, inwieweit die aufgezeigten Strategien typisch sind für die sinnstiftende Funktion von Literatur in Zeiten des Umbruchs – die vorliegende Untersuchung ist lediglich ein Fallbeispiel, kein Modellfall. Erst weitere Untersuchungen, die idealerweise auch unter vergleichbaren Bedingungen entstandene literarische Werke anderer Kulturen berücksichtigen sollten, könnten klären, inwieweit es sich bei den beobachteten Strukturen um allgemeingültige Muster der Auflösung emotionaler Fremdheit handelt. Festzuhalten gilt, daß eine binäre Sichtweise, die sich an sich gegenseitig exkludierenden Begriffen wie fremd und eigen orientiert, nur auf den ersten Blick überzeugt; auch eine analog getroffene Unterscheidung entlang vermeintlich klar abgrenzbarer Bereiche von alt und neu bleibt unbefriedigend. Ein wesentliches Charakteristikum von Lern- und Entwicklungsprozessen, zu denen die kollektive Assimilierung von kulturellen Impulsen ausländischen Ursprungs gehört, besteht ja gerade im Verwischen derartiger Grenzziehungen; diese sind ihrem Wesen nach so komplex, daß sie nach differenzierteren Denkmodellen verlangen.

5 *Literatur*

(Bei japanischen Namen ist der Familienname vorangestellt; da dies der normalen japanischer Gepflogenheit entspricht, entfällt das Komma.)

Adachi Ken'ichi u.a., Hg. (1983): Kawabata Yasunari. Hito to bungaku shirîzu. Gendai Nihonbungaku arubamu. Tōkyō: Gakushû Kenkyûsha.

Alewyn, Richard (1972): Anatomie des Detektivromans. In: Schaefer, Albert, Hg.: Weltliteratur und Volksliteratur. Probleme und Gestalten. München: C.H. Beck: 102-134.

Anderer, Paul, Hg. (1995): Literature of the Lost Home. Kobayashi Hideo – Literary Criticism 1924-1939. Übersetzt von Paul Anderer. Stanford: Stanford University Press.

Anderson, Benedict (1991): Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London/New York: Verso.

Arima Tetsuo (1969): The Failure of Freedom. A Portrait of Modern Japanese Intellectuals. Cambridge: Harvard University Press.

Asakusa Kuyakusho, Hg. (1968): Asakusa-ku shi. 2 Bände. Tōkyō: Munetaka Shobō.

Bachnik, Jane M. / Quinn, Charles J., Hg. (1994): Situated Meaning. Inside and Outside in Japanese Self, Society, and Language. Princeton: Princeton University Press.

Bal, Mieke (1991): On Story-Telling. Essays in Narratology. Sonoma: Polebridge Press.

Bellah, Robert N. (1965): Japan's Cultural Identity. Some Reflections on the Work of Watsuji Tetsurō. In: *The Journal of Asian Studies* 24, 4: 573-594.

Bhabha, Homi K., Hg. (1994): Nation and Narration. London/New York: Routledge.

Bollinger, Richmod (1994): La donna è mobile. Das 'modan gâru' als Erscheinung der modernen Stadtkultur. Wiesbaden: Harrassowitz.

Brown, Sidney DeVere (1988): Yasunari Kawabata (1899-1972): Tradition versus Modernity. In: *World Literature Today. A Literary Quarterly of the University of Oklahoma* (Summer): 375-379.

Brownstein, Michael C. (1987): From *Kokugaku* to *Kokubungaku*: Canon-Formation in the Meiji Period. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 47, 2: 435-460.

Bürger, Peter (1977): Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie. Skizze einer Theorie des historischen Wandels der gesellschaftlichen Funktion der

Literatur. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* 1, 1: 50-76.

Bourdieu, Pierre (1983[2]): Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bungei jidai (1967). Faksimile. Tōkyō: Nihon Kindai Bungakkan.

Bungei nenkan (1974-75). Taishō 12-15. Reprint von Yagi Shoten (1923-26). Tōkyō: Bunsendō Shoten.

Chiba Nobutada (1991): Kawabata Yasunari to seiyō. In: Kawabata Yasunari no sekai. (Sonderband) *Kokubungaku. Kaishaku to kanshō* 56, 9: 134-138.

Dale, Peter N. (1988): The Myth of Japanese Uniqueness. New York: St. Martin's Press.

Davis, Darrell William (1996): Picturing Japaneseness. Monumental Style, National Identity, Japanese Film. New York: Columbia University Press.

Doak, Kevin Michael (1994): Dreams of Difference. The Japan Romantic School and the Crisis of Modernity. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Dodd, Stephen (1994): Fantasies, Fairies and Electric Dreams. Satō Haruo's Critique of Taishō. In: *Monumenta Nipponica* 49, 3: 287-314.

Eagleton, Terry (1994): The Ideology of the Aesthetic. Oxford/Cambridge: Blackwell.

Eco, Umberto (1990[2]): Widersprüche der Avantgarde. In: Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen. Übersetzt von Günter Memmert und Gabriele Bock. Leipzig: Reclam: 113-189.

Eco, Umberto (1992): Die Grenzen der Interpretation. Übersetzt von Günter Memmert. München: Hanser.

Ehlers, Swantje (1988): Sehen lernen. Zur ästhetischen Erfahrung im Kontext interkultureller Literaturvermittlung. In: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache. Band 14: 171-197.

Etō Jun (1964): An Undercurrent in Modern Japanese Literature. In: *The Journal of Asian Studies* 23, 3: 433-445.

Etō Jun (1965): Modern Japanese Literary Criticism. In: *Japan Quarterly*, 12, 2: 177-186.

Fernandez, Jaime (1971): The Unreality of Love. Time and Death in Kawabata's Lyric Poem. In: *Monumenta Nipponica* 26, 3/4: 307-317.

Fischer, Manfred S. (1983): Literarische Seinsweise und politische Funktion nationenbezogener Images. Ein Beitrag zur Theorie der komparatistischen Imagologie. In: *Neohelicon Acta Comparationis Litteratum Universarum* X, 2: 251-274.

Fogel, Joshua A. (1995): The Cultural Dimension of Sino-Japanese Relations. Essays on the Nineteenth and Twentieth Centuries. Armonk: M. E. Sharpe.

Foucault, Michel (1988): Was ist ein Autor? In: Schriften zur Literatur. Übersetzt von Karin von Hofer und Anneliese Botond. Frankfurt am Main: Fischer: 7-31.

Fowler, Edward (1988): The Rhetoric of Confession. *Shishōsetsu* in Early Twentieth-Century Japanese Fiction. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Frühauf, Heiner (1988): Sehnsüchte unter sich. Literarischer Exotismus in Ost und West. OAG aktuell Nr. 33. Tōkyō: Komiyama Printing Co.

Füger, Wilhelm (1993): Stimmbrüche: Varianten und Spielräume narrativer Fokalisation. In: Foltinek, Herbert / Riehle, Wolfgang / Zacharasiewicz, Waldemar, Hg.: Tales and 'their telling difference'. Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter: 43-59.

Fujii, James A. (1993): Complicit Fictions. The Subject in the Modern Japanese Prose Narrative. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

Genette, Gérard (1991): Fiction et diction. Paris: Éditions du Seuil.

Gessel, Van C. (1993): A Detachment from Modernity. Kawabata Yasunari. In: Three Modern Novelists. Soseki, Tanizaki, Kawabata. Tōkyō/New York/ London: Kodansha International: 133-194.

Gluck, Carol (1985): Japan's Modern Myths. Ideology in the Late Meiji Period. Princeton: Princeton University Press.

Grabes, Herbert (1993): Narrative Sequentiality and Semantic Transformation. In: Foltinek, Herbert / Riehle, Wolfgang / Zacharasiewicz, Waldemar, Hg.: Tales and 'their telling difference'. Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter: 25-41.

Gunn, Giles B. (1969): Tradition and Modernity in Modern Japanese Fiction. Variations on a Theme in Natsume Sōseki, Tanizaki Junichirō and Dazai Osamu. In: *Japan Christian Quarterly* 35: 96-106.

Habermas, Jürgen (1961/1990): Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hahn, Alois (1987): Kanonisierungsstile. In: Assmann, Aleida / Assmann, Jan, Hg.: Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II. München: Fink: 28-37.

Hall, John Whitney (1983[4]): Das Japanische Kaiserreich. Fischer Weltgeschichte. Band 20. Frankfurt am Main: Fischer.

Hasegawa Izumi / Saegusa Yasutaka (1973): Contemporary Period A.D. 1868 to 1945. Übersetzt von Edward Putzar. In: Putzar, Edward, Hg.: Japanese Literature. A Historical Outline. Tucson: The University of Arizona Press: 171-229. (Adaption von Hisamatsu Sen'ichi, Hg. [1960]: Nihon bungaku. Tōkyō: Yūshindō.)

Hasegawa Tatsuya (1991): Asakusa kurenaidan. In: Kawabata Yasunari no sekai (Sonderband). *Kokubungaku. Kaishaku to kanshō* 56, 9: 70-73.

Heselhaus, Clemens (1972): Don Quijote: Kunst und Illusion. In: Albert Schaefer, Hg.: Weltliteratur und Volksliteratur. Probleme und Gestalten. München: C.H. Beck: 154-167.

Hijiya-Kirschnereit, Irmela (1976): Mishima Yukios Roman *Kyōko-no ie*. Versuch einer intratextuellen Analyse. Wiesbaden: Harrassowitz.

Hijiya-Kirschnereit, Irmela (1981): Selbstentblößungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung 'Shishōsetsu' in der modernen japanischen Literatur. Wiesbaden: Steiner.

Hijiya-Kirschnereit, Irmela (1988): Das Ende der Exotik. Zur japanischen Kultur und Gesellschaft der Gegenwart. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hijiya-Kirschnereit, Irmela (1989a): Kawabata Yasunari. In: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur. 19. Nachlieferung. München: Edition Text + Kritik (Loseblattsammlung).

Hijiya-Kirschnereit, Irmela (1989b): Kawabata and Hermeneutics. In: *Journal of the Association of Teachers of Japanese* 23, 1: 248-257.

Hijiya-Kirschnereit, Irmela (1990): Was heißt: Japanische Literatur verstehen? Zur modernen japanischen Literatur und Literaturkritik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hijiya-Kirschnereit, Irmela (1992): Die japanische Literatur. In: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur. 28. Nachlieferung. München: Edition Text + Kritik (Loseblattsammlung).

Hijiya-Kirschnereit, Irmela (1993): Iaponia Insula – die verspiegelte Fremde. In: Berliner Festspiele, Hg.: Japan und Europa 1543-1929. Berlin: Argon: 9-17.

Hijiya-Kirschnereit, Irmela (1996): Rituals of Self-Revelation: Shishōsetsu as Literary Genre and Socio-Cultural Phenomenon. Übersetzt von Irmela Hijiya-Kirschnereit. Cambridge: Harvard University Press.

Hirano Ken u.a., Hg. (1976[18]): Shinkankakuha – kisei bundan ronsō. In: Gendai Nihon bungaku ronsō shi. Band 1.Tōkyō. Miraisha: 191-246.

Hoop, Matthias (1994): Doppelspiel der Narration. Text, Autor und Protagonist in der Erzählung *Kozō no yume* von Tanizaki Jun'ichirō. Wiesbaden: Harrassowitz.

Ito, Ken Kenneth (1991): Visions of Desire. Tanizaki's Fictional Worlds. Stanford: Stanford University Press.

Ivy, Marilyn (1995): Discourses of the Vanishing. Modernity, Phantasm, Japan. Chicago: The University of Chicago Press.

Iwamoto Yoshio (1974): Aspects of the Proletarian Literary Movement in Japan. In: Silberman, Bernhard S. / Harootunian, Harry D., Hg.: Japan in Crisis. Essays on Taishō Democracy. Princeton: Princeton University Press. 156-182.

Karatani Kōjin (1993): Origins of Modern Japanese Literatur. Übersetzt von Brett de Bary, Durham/London: Duke University Press.

Katō Shūichi (1983). The Modern Years. A History of Japanese Literature. Volume 3. Übersetzt von Ronald Dore. London: Macmillan.

Kawabata Yasunari (1969): Die Tänzerin von Izu. Übersetzt von Oscar Benl. Stuttgart: Reclam.

Kawabata Yasunari (1969): Jojōka. Lyrik Poem. Übersetzt von Francis Mathy. In: *Monumenta Nipponica* 26, 3/4: 287-305.

Kawabata Yasunari (1974): Träume im Kristall. Erzählungen. Übersetzt von Siegfried Schaarschmidt. Frankurt am Main: Suhrkamp.

Kawabata Yasunari zenshū. 37 Bände (1981-84). Tōkyō: Shinchōsha.

Kawabata Yasunari (1981): Asakusa kurenaidan. In: Kawabata Yasunari zenshū. Band 4. Tōkyō: Shinchōsha: 49-211.

Kawabata Yasunari (1982a): Bungakuteki jijoden. In: Kawabata Yasunari zenshū. Band 33. Tōkyō: Shinchōsha: 84-99.

Kawabata Yasunari (1982b): 'Asakusa kurenaidan' zokkō yokoku. In: Kawabata Yasunari zenshū. Band 33. Tōkyō: Shinchōsha: 100-105.

Kawabata Yasunari (1982c): 'Asakusa kurenaidan' ni tsuite. In: Kawabata Yasunari zenshū. Band 33. Tōkyō: Shinchōsha: 137-145.

Kawabata Yasunari (1982d): 'Asakusa kurenaidan' no koto. In: Kawabata Yasunari zenshū. Band 33. Tōkyō: Shinchōsha: 167-169.

Kawabata Yasunari (1988a): Chronique d'Asakusa. La Bande des ceintures rouges. Übersetzt von Suzanne Rosset. Paris: Albin Michel.

Kawabata Yasunari (1988b): Palm-of-the-Hand Stories. Übersetzt von Lane Dunlop und J. Martin Holman. San Francisco: North Point Press.

Kawabata Yasunari (1990): Handtellergeschichten. Übersetzt von Siegfried Schaarschmidt. München/Wien: Hanser.

Keene, Dennis (1972a): The Skinkankakuha: A Japanese Literary Movement of the Nineteen Twenties. In: *Transactions of the International Conference of Orientalists in Japan* XVI: 36-52.

Keene, Dennis (1972b): Flaubert and Yokomitsu: Does Stylistic Influence Take Place? In: *Transactions of the International Conference of Orientalists in Japan* XVII: 39-72.

Keene, Dennis (1980): Yokomitsu Riichi. Modernist. New York: Columbia University Press.

Keene, Donald (1987a): Modernism and Foreign Influences. In: Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era. Fiction. New York: Henry Holt & Co: 629-719.

Keene, Donald (1987b): Kawabata Yasunari. In: Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era. Fiction. New York: Henry Holt & Co: 786-845.

Kloepfer, Rolf (1973): Kodierte Formen der Lesermanipulation. Barbey d'Aurevillys *Diaboliques*. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 47: 167-186.

Kodansha Encyclopedia of Japan. 9 Bände (1983). Tōkyō: Kodansha International.

Kornicki, Peter F. (1982): The Reform of Fiction in Meiji Japan. London: Ithaca Press.

Krusche, Dietrich (1985): Literatur und Fremde. Zur Hermeneutik kulturräumlicher Distanz. München: Indicium.

Lämmert, Eberhard (1955/1983): Bauformen des Erzählens. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

LaFleur, William R. (1990): A Turning in Taishō: Asia and Europe in the Early Writings of Watsuji Tetsurō. In: Rimer, J. Thomas, Hg.: Culture and Identity. Japanese Intellectuals during the Interwar Years. Princeton: Princeton University Press: 234-256.

Lange, Victor (1972): Nationalliteratur und Weltliteratur. In: Schaefer, Albert, Hg.: Weltliteratur und Volksliteratur. Probleme und Gestalten. München: C.H. Beck: 7-35.

Layoun, Mary Nicola (1990): Of Noisy Trains and Grass Pillows. In: Travels of a Genre. The Modern Novel and Ideology. Princeton: Princeton University Press: 105-147.

Lewinsky-Sträuli, Marianne (1988): Kawabata Yasunari als Mitautor des Films *Kurutta Ichipeiji*/Eine verrückte Seite (1926). In: *Asiatische Studien* XLII, 1: 19-33 (Sonderdruck).

Lotman, Juij M. (1973): Einige prinzipielle Schwierigkeiten bei der strukturellen Textbeschreibung. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 48: 278-284.

Luckmann, Thomas (1987): Kanon und Konversion. In: Assmann, Aleida / Assmann, Jan, Hg.: Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II. München: Fink: 38-46.

Luhmann, Niklas (1992): The Form of Writing. In: *Stanford Literature Review* 9, 1: 25-42.

MacKenzie, John M. (1995): Orientalism. History, Theory and the Arts. Manchester/New York: Manchester University Press.

Malatesta, Hiroko Morita (1980): The Way of Modern Japanese Fiction: The Concept of Geidō and the Novels of Tanizaki Jun'ichirō and Kawabata Yasunari. Ann Arbor: UMI.

Mathy, Francis (1969): Kawabata Yasunari. Bridge-Builder to the West. In: *Monumenta Nipponica* 24, 3: 211-217.

Mito Reed, Barbara Elizabeth (1985): Language, Narrative Structure, and the 'Shosetsu'. Ann Arbor: UMI.

Miyoshi Masao (1974): The Margins of Life. In: Accomplices of Silence. The Modern Japanese Novel. Berkeley/Los Angeles/London: University of Berkeley Press: 95-121.

Najita Tetsuo / Harootunian, Harry D. (1988): Japanese Revolt Against the West: Political and Cultural Criticism in the Twentieth Century. In: Duus, Peter, Hg.: The Cambridge History of Japan. Volume 6: The Twentieth Century. New York: Cambridge University Press: 711-774.

Nakamura Mitsuo (1969): New Sense School. In: Contemporary Japanese Fiction 1926-1968. Tōkyō: Kokusai Bunka Shinkōkai: 18-27.

Nihon gendai bungaku daijiten (1994). 2 Bände. Tōkyō: Meiji Shoin.

Nippon dai hyakka zenshū / Encyclopedia Nipponica 2001 (1984-88). 25 Bände. Tōkyō: Shōgakkan.

Österling, Anders (1970): Verleihungsrede von Anders Österling, ständigem Sekretär der Schwedischen Akademie anläßlich der Überreichung des Nobelpreises für Literatur an Yasunari Kawabata am 10. Dezember 1968. In: Kawabata Yasunari. Ausgewählte Werke. Zürich: Coron: 17-19.

Ouwehand, Cornelius (1975): Einige Bemerkungen über die 'Handflächen'-Erzählungen von Kawabata Yasunari. In: *Asiatische Studien* XXIX, 1: 89-120.

Petersen, Gwenn Boardman (1979): Kawabata Yasunari. In: The Moon in the Water. Understanding Tanizaki, Kawabata, and Mishima. Honolulu: University of Hawaii Press: 121-200.

Pollack, David (1992): The Ideology of Aesthetics: Yasunari Kawabata's *Thousand Cranes* and *Snow Country*. In: Reading Against Culture. Ideology and Narrative in the Japanese Novel. Ithaca/London: Cornell University Press: 100-120.

Reich, Hans H. (1991): Lesen vermittelt sprachgewordene Kultur. In: Kruse, Joseph A. / Salmen, Monika / Roth, Klaus-Hinrich, Hg.: Literatur, Verständnis und Vermittlung. Düsseldorf: Cornelsen: 189-199.

Rimer, J. Thomas (1978): Kawabata Yasunari: Eastern Approaches. *Snow Country*. In: Modern Japanese Fiction and Its Traditions. An Introduction. Princeton: Princeton University Press: 162-181.

Roden, Donald (1990): Taishō Culture and the Problem of Gender Ambivalence. In: Rimer, J. Thomas, Hg.: Culture and Identity. Japanese Intellectuals during the Interwar Years. Princeton: Princeton University Press: 37-55.

Ruttmann, Walther (1927): Berlin. Die Sinfonie der Großstadt. (Kinofilm)

Sasabuchi Tomoichi (1973): Kawabata bungaku to shūrearisumu. In: Nihon Bungaku Kenkyū Shiryō Kankōkai, Hg.: Kawabata Yasunari. Tōkyō: Yūseidō: 262-268.

Sasaki Kiichi (1959): Shinkankakuha oyobi sore igo. Iwanami kōza Nihon bungakushi. 15, 16. Tōkyō: Iwanami Shoten.

Schaarschmidt, Siegfried (1994): Fünfundzwanzig Jahre nach dem Nobelpreis: Kawabata Yasunari – ein Problemfall für Übersetzer. In: *Münchner japanischer Anzeiger. Eine Vierteljahrsschrift* 3/4: 30-48.

Schamoni, Wolfgang (1991): Literature and Modernization in Japan. The Changing Geography of Literary Genres 1850-1890. In: The Richard Storry Memorial Lecture. No. 4. Oxford: St Antony's College.

Schmeling, Max (1978): Autothematische Dichtung als Konfrontation. Zur Systematik literarischer Selbstdarstellung. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 8, 32: 77-97.

Seidensticker, Edward (1983): Low City, High City. Tokyo from Edo to the Earthquake, 1867-1923. New York: Alfred A. Knopf.

Seidensticker, Edward (1990): Tokyo Rising. The City Since the Great Earthquake. New York: Alfred A. Knopf.

Senuma Shigeki u.a., Hg. (1978): Tenbō. Kindai no hyōron.Tōkyō: Sōbunsha Shuppan.

Sharpe, William / Wallock, Leonard (1983): From 'Great Town' to 'Nonplace Urban Realm': Reading the Modern City. In: Sharpe, William / Wallock, Leonard, Hg.: Vision of the Modern Cities. Essays in History, Art, and Literature. New York: Columbia University Press: 1-50.

Shimada Shingo (1994): Grenzgänge – Fremdgänge. Japan und Europa im Kulturvergleich. Frankfurt am Main/New York: Campus.

Shirahama Ken'ichirō (1977): Asakusa. Taishū geinō no furusato. Tōkyō: Kaigai Shuppanbu.

Silverberg, Miriam (1991): Constructing Japanese Cultural History. In: *Boundary 2* (Special Issue: Japan in the World), 18, 3: 61-89.

Silverberg, Miriam (1992): Constructing the Japanese Ethnography of Modernity. In: The *Journal of Asian Studies* 51, 1: 30-54.

Smith, Henry D. (1978): Tokyo as an Idea. An Exploration of Japanese Urban Thought Until 1945. In: *Journal of Japanese Studies* 4, 1: 45-80.

Starrs, Roy (1996): Nation and Tradition in Modern Japanese Literature. In: *The Japan Foundation Newsletter* XXIV, 1: 18-20, 31.

Suzuki Haruo (1969): Asakusa kurenaidan. In: Hasegawa Izumi, Hg.: Kawabata Yasunari sakuhin kenkyū. Tōkyō: Yagi Shoten: 84-99.

Suzuki, Tomi (1996): Narrating the Self. Fictions of Japanese Modernity. Stanford: Stanford University Press.

Takeda Katsuhiko (1983): Biblical Influence upon Yasunari Kawabata. *Neohelicon Acta Comparationis Litteratum Universarum* X, 1: 95,103.

Tanaka, Stefan (1993): Japan's Orient. Rendering Pasts into History. Berkeley/ Los Angeles/Oxford: University of California Press.

Tokyo. A Bilingual Atlas / Tōkyō nikakokugo chizu (1987). Tōkyō: Kōdansha.

Toyama, Jean (1990): Verlaine Japanized. In: Literary Relations East and West. Selected Essays. Honolulu: University of Hawaii Press: 185-193.

Tsukimura Reiko (1977): Shuhōjō kara mita 'Asakusa kurenaidan'. In: Kawabata Bungaku kenkyūkai, Hg.: Kawabata Yasunari kenkyū. Band 3. Jitsuzon no kashō, Tōkyō: Kyōiku Shuppan Sentâ: 120-149.

Tsukimura Reiko (1989): Kawabata Yasunari – The Literary Innovator of 1924. In: Festschrift für Bruno Lewin. Bochum: Brockmeyer.

Twine, Nanette (1991): Language and the Modern State. The Reform of Written Japanese. London/New York: Routledge.

Uchiyama Sōjūrō (1967): Asakusa opera no seikatsu. Meiji, Taishō kara Shōwa e no Nihon kageki no ayumi. Tōkyō: Yūzankaku.

Ueda Makoto (1976): Kawabata Yasunari. In: Modern Japanese Writers and the Nature of Literature. Stanford: Stanford University Press: 173-218.

Ueda Makoto (1977): 'Asakusa kurenaidan' notōjō jinbutsu wo megutte. In: Kawabata Bungaku kenkyūkai, Hg.: Kawabata Yasunari kenkyū. Band 3. Jitsuzon nokashō. Tōkyō: Kyōiku Shuppan Sentâ: 103-119.

Usui Yoshimi (1975): Shin kankaku ha ronsō. In: Kindai bungaku ronsō. Band 1. Tōkyō: Chikuma Shobō: 205-214.

Washburn, Dennis C. (1995): A Dizzying Descent into Self: Kawabata and the Problem of Cultural Amnesia. In: The Dilemma of the Modern in Japanese Fiction. New Haven/ London: Yale University Press: 246-264.

Yoshida Hideki (1993): Asakusa to Kawabata. In: Kawabata Bungaku Kenkyūkai, Hg.: Kawabata bungaku no sekai. Band 8. Tōkyō: Kyōiku Shuppan Sentâ: 5-15.

Yoshimura Sadashi (1977): 'Asakusa kurenaidan' tosono keiretsu no seishin. In: Kawabata Bungaku kenkyūkai, Hg.: Kawabata Yasunari kenkyū. Band 3. Jitsuzon no kashō. Tōkyō: Kyōiku Shuppan Sentâ: 85-102.

Zimmermann, Friedrich Wilhelm (1971): Episches Präteritum, episches Ich und epische Normalform. In: *Poetica* 4, 3: 306-324.