

**„J-Bungaku“
Kleines Kolloquium
zur japanischen Literatur der 90er Jahre:
Von „J-Pop“ über die „Neuen Schwierigen“ bis zur
Thematisierung von Asien und kultureller Identität**

**„J-Bungaku“:
Ein neues Label und sein Territorium in der japanischen
Gegenwartsliteratur**

Lisette Gebhardt

1. Das Label „J-Bungaku“

Literatur als Lifestyle-Attribut
„J-Bungaku“, nicht junbungaku
„J-Bungaku“: Eine Landkarte

2. „J-Bunkaku“: Autoren und Themen

„Generation Bubble“ oder die achtziger Jahre im „Moratorium“: Murakami Haruki als Relikt der Dekade nostalgischer Innerlichkeit
Lifestyle, Käuferidentitäten und Protestartikulationen: Die Shibuya-Szene und die Shinjuku-Szene
Shin nankaiha
Das Horrorgenre und die Phantastik
Asien

3. Literatur in den Zeiten des Kimtakuisimus: Ein abschließender Kommentar

Literaturverzeichnis

Anhang: 99 Autoren

1. Das Label „J-Bungaku“

Im August 1998 erschien im Verlag Kawade Shobô Shinsha als Sonderheft der Reihe Bungei Bessatsu unter dem Titel „J-Bungaku: 90nen dai bungaku mappu“ ein Führer durch die japanische Literatur der neunziger Jahre. Die Bezeichnung „J-Bungaku“ läßt aufhorchen. Ein Zusatz verrät, daß darunter Texte für eine Generation zu verstehen sind, die mit „J-Pop“ und „J-Comic“ aufgewachsen ist.

Literatur als Lifestyle-Attribut

Auf dem Cover ist eine junge Frau abgebildet. Sie ist gekleidet wie es die Modemagazine empfehlen und sitzt auf der Dachterrasse eines Hochhauses, vor sich einen Stapel Bücher, die in gelbes, rotes und blaues Papier eingeschlagen sind – was die Bücher gleichsam zu bunten Accessoires macht und sie damit von einer möglichen belastenden Funktion als Bildungsträger „befreit“. Das Lesen bedeutet für die junge Frau augenscheinlich reines Vergnügen, denn sie lächelt.

Vorbei die Zeiten, in denen die Portraits meist ernst blickender (männlicher) Autoren die Einbände von Literaturzeitschriften schmückten – es ist die Leserin, die hier in den Mittelpunkt des Interesses rückt. Auf der umwärtigen Einbandseite sehen wir sie mit einem Buch in der Badewanne. Auch auf der Toilette (S. 129) widmet sie sich der Lektüre. Sie ist Bewohnerin eines mondänen Apartments, das mit vielen Büchern, einem Computer und einer Sammlung Plastikpuppen ausgestattet ist. Die Photos erinnern an „Tokyo Style“, eine bekannte Dokumentation großstädtischer Wohnenklaven, japanischer Lebensräume und Wohnästhetik von Tsuzuki Kyôichi, die Ende der neunziger Jahre erschien (Tsuzuki 1997).¹

Die junge Frau ist die ideale Konsumentin von „J-Bungaku“ und als solche Werbeträgerin für das Konzept. „J-Bungaku“, das ahnen wir bereits, hat etwas mit Lifestyle zu tun, mit dem Lebensgefühl der neunziger Jahre. Diese Wahrnehmung läßt sich auch anhand der im Magazin enthaltenen Photographien von jungen Autoren belegen: Abe Kazushige (*1968), der Autor von „Individual Projection“ (1997), posiert wie ein Star der Multitalent-Gruppe

¹ Mittlerweile liegt eine englische Ausgabe vor. „Tokyo Style“ zeigt verschiedene ausgewählte Tokyoter Wohnungen, deren Konstruktion und Einrichtung den japanischen großstädtischen Lebensstil wiedergibt; charakteristisch ist etwa die serielle Anordnung von Gegenständen (häufig Sammlungen/Sammlerobjekte) auf kleinstem Raum. Die Kollektionen spiegeln sowohl die persönlichen Interessen des Bewohners und geben damit über seine Individualität Auskunft, wie sie auch als privates Kleinstmuseum von Wohlstand künden. Zugleich haben sie wohl eine schützende Funktion inne – die Gegenstände werden als Phalanx gegen eine belastende Umwelt ‚aufgestellt‘; oft sind auch Stofftiere darunter, die diesen Eindruck bestärken, und den Wunsch nach Geborgenheit und „Heilung“ (bekanntestes „Schmuse- und Heiltier“ ist gegenwärtig der „Tarepanda“) verdeutlichen.

SMAP, ebenso Suzuki Seigô (*1970), der „Rajio Days“ (1998) und „Rock'n' Roll Mishin“ (1998)² verfaßte.

„J-Bungaku“, nicht junbungaku

„J-Bungaku“ meint offensichtlich nicht „junbungaku“, sondern eine japanische Literatur, leicht konsumierbar für den durchschnittlichen jungen Großstädter, ohne die Sperrigkeit der Klassiker, ohne das Philosophische, Politisch-Engagierte der Nachkriegsliteratur oder das kulturtheoretisch Aufgeladene der sechziger und siebziger Jahre. „J-Bungaku“ ist also nicht mehr „junbungaku“ und auch wohl nicht das, was die konservativ eingestellte Fraktion der japanischen Literaturwissenschaft und der Literaturkritik bis vor kurzem noch unter „kokubungaku“ („Landesliteratur“) verstehen wollten: Das „J“ von „J-Bungaku“ vermittelt ein internationales Flair. Die interkulturelle Dimension, die einen Aspekt der aktuellen japanischen Literatur darstellt, ist in diese Prägung integriert.

„J-Bungaku“ wird von jungen Autoren geschrieben, die einen ähnlichen Hintergrund haben, wie ihr Publikum. Die Bezeichnung ist nicht von Literaturkritikern erdacht, sondern von Literaturverkäufern, die mit dem Terminus eine weitere Lifestyleformel entworfen haben, einen Werbeslogan für den japanischen Literaturleser von heute. Generiert wurde diese Formel vermutlich vom Verlag Kawade Shobô Shinsha, der „J-Bungaku“ von der gängigeren Bezeichnung „J-Pop“³ ableitete. Auch auf der Banderole des in diesem Verlag

² „Rokunrôu mishin“ handelt von Kenji, der zunächst ein konventionelles und finanziell abgesichertes Leben als Angestellter an einem Computerarbeitsplatz führt, dann aber am Sinn seiner Arbeit zweifelt und kündigt. Die Loslösung von der Firma beinhaltet auch die Trennung von der Kollegin und Freundin Yumiko. Kenji verbringt nun viel Zeit mit seinem Freund aus Schultagen, Ryôichi, der eine Ausbildung als Fashion Designer absolviert hat, und nun seinen Traum verwirklichen will, eine neue Modemarke zu entwerfen. Ryôichis Marke soll „Strawberry Rush“ (soll sozusagen „Farbe“ in die Rush Hour bringen) heißen, und etwas ganz besonderes sein. Die dazugehörige Philosophie möchte „Sonne in die Herzen tragen“. Ryôichi, dem Kenji schon vorwarf, wie ein Religionsstifter (kyôso) oder der Vertreter einer „seltsamen religiösen Gruppe“ (henna shûkyô) zu klingen (S. 15), stellt sich vor, daß man als Träger seiner Mode von „innen heraus“ leuchte und einen „unsichtbaren Energiestrahle“ aussende (S. 54). Kenji ist fasziniert von Ryôichis Welt der Mode und Phantasie, in der sich man sich scheinbar besser verwirklichen kann, als in der Welt der „saraïman“. Suzukis Beitrag ist gewissermaßen ein „versteckter“ Salaryman-Roman: Die zunächst nicht allzu vorteilhaft gezeichnete Figur des Firmenangestellten (dessen Dasein die Freunde verabscheuen) ist die Folie, vor der Kenji eine alternative Lebensweise erprobt. Durch Ryôichi lernt Kenji auch Katsuo und Tsubaki, für die er sich dann näher zu interessieren beginnt, kennen. Kenji läßt sich in die Herstellung der ersten Kleiderserie der Freunde involvieren, die Ryôichi auf einer Ausstellung präsentieren will. Während der rational und praktisch orientierte Kenji nach einem eigenen Weg sucht, zweifelt er immer wieder an der Realisierungsmöglichkeit von Ryôichis Träumen. Am Ende der Erzählung erlebt die temporäre Gemeinschaft einen zweifachen Zusammenbruch. Zum einen ist Kenji enttäuscht, als er von der sexuellen Beziehung zwischen Ryôichi und Tsubaki erfährt, zum anderen kann er nicht nachvollziehen, warum Ryôichi, der auf seiner Vision beharrt, alle bisher angefertigten Kleider zerstört, und verkündet, man werde nicht an der kommenden Ausstellung teilnehmen. Kenji zieht sich daraufhin zurück, und beschließt nach einer Weile, erneut in eine Firma einzutreten (S. 144). Er hat erkannt, daß er sich mit dieser Arbeitsauffassung mehr identifizieren kann.

³ Mit „J-Pop“ ist zunächst japanische Pop-Unterhaltungsmusik gemeint, nach „Japan Edge: The Insiders Guide to Japanese Pop Subculture“ (1999: 8), einem Band, der anteilnehmende Beobachtungen der japanischen Film-,

erschienenen Bandes von Suzuki Seigô, „Rock'n' Roll Mishin“ (Kawade Shobô Shinsha), steht der Zusatz „J-Bungaku“ wie ein besonderes Qualitätsprädikat.

Das Label beinhaltet als Spiegel der Medien- und „Erlebniskultur“⁴ und als Indikator dafür, daß Lifestyle-Konzepte immer mehr zur Marketingstrategie der Kulturproduzenten gehören, auch eine neue soziologische Dimension. Während der junge Tanaka Yasuo in seinem Roman „Nantonaku, kurisutaru“ (1980; Kristall Kids) das Konsumverhalten der jungen Generation der achtziger Jahre, der sogenannten shinjinrui, als neues Thema aufgriff,⁵ ruft es gegenwärtig kaum mehr Befremden hervor, wenn sich japanische Jugendliche ganz selbstverständlich über ihre Identität als Anhänger von Lifestyles – und in erster Linie als Käufer definieren.

Literaturschaffende Jugendliche nehmen sich keineswegs davon aus. Sie bedienen mit ihren Texten bewußt Trends, und unterscheiden nicht zwischen einer „hochkulturellen“ Welt des Literarischen und einer „niedriger“ stehenden Welt des „Populären“.⁶ Die Frage nach der

Musik- und Comicszene enthält, soll damit die Gesamtheit der japanischen Populärkultur bezeichnet werden: Manga (oft „J-Comic“ genannt), anime, Filme, Video-Spiele, Musikgruppen, Malerei, Photographie, Performance, Installations-Kunst/z.B. Mori Mariko, „idols“, Werbung, Mode, Waren, Markenzeichen (etwas antiquierte Beispiele für die Markenzeichen sind die Gyûpî-Figur oder der „Biriken“; siehe dazu Nihon Shôfuku Engimono Kenkyûkai 1997) sowie Comicfiguren von Doraemon bis zu den Pokemon; diese Auffassung teilen auch andere, kommerzielle Anbieter im Internet.

⁴ Diese Prägung stammt aus dem Umfeld der soziologischen Forschungen von Gerhard Schulze, der in seiner Studie „Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart“ (1992) von einer Erlebnisorientierung und einem Erlebnismarkt spricht, der die gegenwärtige Gesellschaft kennzeichne. In Japan lassen sich ähnliche Entwicklungen – ein Trend zum „Erlebnis“ (taiken) – feststellen.

⁵ Jürgen Stalph, der mit einer Gruppe von Studierenden den Roman Mitte der achtziger Jahre übersetzte, hält im Nachwort fest: „Den Antrieb zur Niederschrift seines Romans lieferte laut Tanaka die Einsicht, daß die moderne japanische Literatur zwar allerlei ‚gewichtige‘ Probleme aufgreife und sich mit politischen, sozialen und philosophischen Fragestellungen auseinandersetze, daß aber niemand den Versuch mache, die moderne Großstadtjugend, ihre Gefühle und ihr Bestreben, ein ‚irgendwie gutes, lockeres, angenehmes Leben‘ zu führen, zu beschreiben – jene, wie ein Kritiker schrieb, apathische Jugend von heute, die keine Ideale kennt, die gegen nichts und niemand protestiert, die nicht rebelliert, sich nicht auflehnt, die keine Beziehung zur Natur mehr hat, die nur dahinfliebt“ (Stalph 1987: 166). Tanaka erhielt für sein Erstlingswerk den Literaturpreis für Nachwuchsautoren des Verlags Kawade Shobô. Im Dezember wurde der Text in der Zeitschrift „Bungei“ publiziert, im Januar 1981 erschien die Buchausgabe. Die erste Auflage von 20.000 Exemplaren war bereits einen Tag nach der Auslieferung vergriffen. Im August überschritten die Verkaufszahlen bereits die Million (vgl. Stalph 1987: 167).

⁶ Das Verhältnis von high culture, popular culture und subculture ist für viele Bereiche der japanischen Gegenwartskultur, einschließlich der Literatur, nicht eindeutig bestimmbar; auch die jeweiligen Kriterien bedürfen im Einzelfall einer genaueren Definition. Für eine Erörterung des Verhältnisses von Hochkultur und Pop siehe den Kommentar des Kunsthistorikers Beat Wyss, der für den westlichen Bereich konstatiert: „Der Graben zwischen Hochkultur und Pop wurde so vergessen wie der Verlauf der Berliner Mauer“ und „Pop bildet als Universalcode den kleinsten gemeinsamen Nenner aller an den Konsumkreislauf angeschlossenen Gesellschaften. In diesem Sinne hat sich Pop als neue Hochkultur durchgesetzt“ (Wyss 1997: 123). Auch in dem Band „alles so schön bunt hier“ (1999) spricht man davon, daß sich Jugendkulturen oder Subkulturen nicht mehr als „explizite Gegenkulturen“ darstellen, nicht zuletzt deshalb, weil Jugendliche in den neunziger Jahren „zwischen neuen Stilen als Orientierungsmustern swingen können“, und sich Szenen als „temporär anwählbare soziale Netzwerke“ verstehen ließen (S. 17).

Verortung der gegenwärtigen Literatur zwischen „junbungaku“ und „taishû bungaku“ spielt aber wie die Frage nach dem Selbstverständnis und der Funktion des Autors nach wie vor eine Rolle,⁷ wobei es die jüngeren Autoren wohl nicht als problematisch empfinden, wenn sie als Dokumentatoren von Trends agieren oder wie „idols“⁸ in den Medien vermarktet werden.

Das Bild des „Autors“ hat sich wie das des „Intellektuellen“ verändert. Beide sind heute Medienpersönlichkeiten, verstehen sich als „bunkajin“ (Kulturträger mit Öffentlichkeitswirkung), weniger als „chishikijin“ (Intellektuelle mit hohem Bildungsniveau und „kritischem Bewußtsein“). Autoren beschäftigen sich heute nicht mehr nur ausschließlich mit dem Schreiben von Texten, sondern sind multidimensionale und multimediale Kunsterzeuger, die etwa auch in der Sparte der Musik (z.B. Nakahara Masaya, Ôtsuki Kenji) und im Comibereich (Uchida Shungiku) tätig sind, oder sich als Gesamtkunstwerk inszenieren – bekanntestes Beispiel ist HIROMIX,⁹ deren Karriere im Umfeld der Zeitschrift „Studio Voice“,¹⁰ die für diese Entwicklung stellvertretend ist, begann.

„J-Bungaku“: Eine Landkarte

Die in „J-Bungaku: 90nen dai bungaku mappu“ enthaltene „Landkarte“ der Literatur der neunziger Jahre (S. 10-11) bezieht sich vor allem auf Stilrichtungen der Musik (Techno, Noise, Guitar Pop und Hardcore) und auf den Stil, den einzelne Tokyoter Stadtviertel verkörpern, um die Texte zu charakterisieren. Innerhalb eines gedachten Quadranten mit den Polen „Pop“ und „Avantgarde“ sowie „Love“ und „Hate“ steht die Shibuya-Richtung der

⁷ Diese Debatte, die in den zwanziger Jahren (Taishô-Ära) aufflammte, hat bereits eine lange Geschichte innerhalb der japanischen Literatur. Die Kriterien „junbungaku“ (Hochliteratur) und „taishû bungaku“ (Massenliteratur) lassen sich freilich nicht eindeutig bestimmen. Daß hier die Grenzen fließend sind, und insbesondere seit den achtziger Jahren Phänomene des „pua“ und des „massu“ schwer voneinander zu trennen sind, darauf weist auch die Darstellung des Kontexts in dem Band „Yomu tame no riron – bungaku, shisô, hihyô“ hin (S. 256-257).

⁸ Als „Idols“ werden die jungen Stars, die die japanische Medien- und Showlandschaft hervorbringt (etwa Namuro Amie, Adachi Yumi), bezeichnet. Der japanische Starkult ist wie die Struktur der japanischen Prominenz insgesamt noch kaum systematisch erforscht worden. Quellenmaterial bietet etwa die bekannte Photointerview-Dokumentation des Journalisten Chikushi Tetsuya „Wakamonotachi no kamigami“ (1985), der Überblick über die Mitglieder der Welt der Unterhaltung „Geinôkai wakuwaku jinmyaku chizu“ (1995) und für die „akademische Prominenz“ oder die Prominenz des „Wissens“ (chi) die Sammlung „Gakumon no tetsujin“ (1997).

⁹ HIROMIX verkörpert, ähnlich wie Mori Mariko (und zuvor schon Morimura Yasumasa), das Konzept eines mit dem eigenen Körper inszenierten Gesamtkunstwerks, das sich auf Photographien präsentiert und dabei Sichtweisen echot oder parodiert. Einen Einblick in die Arbeiten von HIROMIX erhält man in dem Band von 1998.

¹⁰ In „Studio Voice“, einem Magazin, das Trends aus der Musik- und Kulturszene vorstellt, präsentiert sich etwa Nakahara Masaya 1996 als Musiker (S. 26). Andere kulturelle Trendsetter-Magazine sind „Pia“, „Brutus“, „Sinra“, „Switch“ und „Wired“; die Reihe „Takarajima Bessatsu“ (Beiträge z.B. zum Phänomen „otaku“), die aktuelle Strömungen kommentiert, hat auch eine bestätigende Funktion inne; der Leser kann die Ausgaben zu Rate ziehen, um sich eine Szene zu erschließen.

Shinjuku-Richtung gegenüber. Im Mittelpunkt des Quadranten ist der Name Murakami Ryû eingetragen, den man als zentrale Existenz wahrnimmt. Daneben gibt es noch sechs „Zonen“, in denen Untergruppen mit spezifischer Ausprägung angesiedelt werden. Die Rede ist von der „kotodama toransukei zôn“ (= Bereich der Wortgeist-Trance; dazu gehören etwa Tawada Yôko, Shôno Yoriko, Okuizumi Hikaru und Nakahara Masaya; die beiden letzteren werden zusätzlich als „gadget“ = Techniker etikettiert, von der „datsuryoku furîtâkei zôn“ (= anti-establishment-fleeter; dazu gehören u.a. Suzuki Seigô, Machida Kô/Punkrocksänger, Kakuta Mitsuyo und Sagisawa Megumu) und von der „uijuaru Shibuyakei zôn“ (= visuelle Shibuya-Richtung; Kyôgoku Natsuhiko, Kamon Nanami). Nahe dieser Ecke wird Yû Miri positioniert. Zur „bôryoku noizukei zôn“ (gewaltbetonte Noise-Richtung) zählt man Uchida Shungiku und Hanamura Mangetsu, nahe dieser Gruppierung und der „datsuryoku furîtâkei zôn“ befindet sich Ôtsuka Eiji, der bekannte Kritiker und Produzent, sozusagen als Einzelkosmos, von dem wie von HIROMIX Impulse an verschiedene Richtungen ausgesandt werden.

In der vorliegenden Karte nicht verzeichnet, aber im Überblick zu den Autoren aufgeführt sind Rîbi Hideo (*1950) und David Zoppetti (*1962). Zoppetti und Levy sind die einzigen auf Japanisch schreibenden Autoren westlicher Herkunft; sie nehmen eine Sonderstellung ein. Ihre Nominierung für einen japanischen Literaturpreis stellt gewissermaßen ein Signal für die Öffnung der japanischen Literaturszene dar. Levy Hideo, der mit dem Noma Bungei Shinjinshô ausgezeichnet wurde, stammt aus Kalifornien, Zoppetti aus der Schweiz. Für sein Erstlingswerk „Ichigensan“ (1997; Der neue/unerwünschte Kunde) erhielt der Schweizer, dem auch als erstem Ausländer eine Vollzeitstelle bei TV Asahi zugesprochen wurde, den Subaru-Literaturpreis.¹¹

Während die westlichen, auf Japanisch schreibenden Autoren, als Exoten bezeichnet werden können, haben Autoren aus koreanischen Familien, die in erster oder zweiter Generation in Japan leben, bereits seit längerem einen festen Platz in der japanischen Literaturszene. Die

¹¹ Tawada Yôko kommentiert Zoppettis, bei Shûeisha erschienenen Text, mit folgende Worten: „Vor zwei Jahren bekam der Schweizer David Zoppetti in Japan den Subaru Literaturpreis für seine auf Japanisch geschriebene Erzählung ‚Ichigensan‘. In dieser Erzählung lernt ein europäischer Student, der in Kyoto japanische Literatur studiert, eine blinde Japanerin kennen. Sein Herkunftsland wird zwar nicht namentlich genannt, der Leser erfährt aber, dass es dort viele Berge und die allgemeine Wehrpflicht gibt. Die blinde Frau liebt Literatur und sucht jemanden, der ihr Bücher vorliest. Der Student übernimmt diese Aufgabe. Im Alltag wird er von seiner Umwelt immer nur als Ausländer behandelt, obwohl er sich in der Kultur Kyotos auskennt und sehr gut Japanisch spricht. Nur in der Beziehung zu der blinden Frau fühlt er sich wohl, denn seine Stimme, die die Literatur in ihr weibliches Ohr transportiert, trifft auf keine Mauer. Aber bald entscheidet er sich dennoch, Kyoto zu verlassen. Der Fall der Mauer in Berlin, den er zufällig im Fernsehen sieht, verstärkt sein Gefühl, dass die Kultur in Kyoto aus zahllosen, unsichtbaren Mauern besteht, die er nie durchbrechen kann“ (Tawada 1998). Der Entschluß von Zoppettis Protagonisten, sich von einem „unerreichbaren“ Japan abzuwenden, um zu einem sich erneuernden Europa zurückzukehren, spiegelt die von japanischen Intellektuellen mit Enttäuschung konstatierte „Wiederkunft des Europäischen“, die – ihrer Ansicht nach – mit dem Mauerfall einsetzte, und erneut zu einer Isolation Japans führte.

vielfach ausgezeichnete Yû Miri (Izumi Kyôka Shô, Noma Bungei Shinjinshô, Akutagawa Shô) wäre ein Beispiel. Yû Miri (*1968) rückt, anders als etwa Yan Sogiru (*1936), der 1984 mit „Takushi doraibâ nisshi“ (Tagebuch eines Taxifahrers) bekannt wurde, ihre koreanische Herkunft nicht unbedingt in den Vordergrund ihrer Texte. Neben den Autoren und Autorinnen aus den asiatischen Nachbarländern, deren Akzeptanz in den neunziger Jahren auch aufgrund des anhaltenden Asienbooms der letzten Dekade gewachsen sein mag, treten japanische Autoren mit Auslandserfahrung oder mit Sozialisation in einem westlichen Land hervor, etwa Tawada Yôko (studierte und lebt in Deutschland) und Mizumura Minae (aufgewachsen in Amerika),¹² die der japanischen Literaturszene eine Facette des Interkulturellen mehr verleihen.

2. „J-Bunkaku“: Autoren und Themen

In „J-Bungaku: 90nen dai bungaku mappu“ werden neunundneunzig Gegenwartsautoren vorgestellt. Im ersten Abschnitt sind dies meist jüngere Schriftsteller und Debütanten wie Abe Kazushige, Suzuki Seigô, Kamon Nanami, Kyôgoku Natsuhiko und David Zoppetti, im zweiten Abschnitt sind auch die Schriftsteller erwähnt, die die achtziger Jahre prägten: Shimada Masahiko (S. 108), Takahashi Gen'ichirô (S. 109), Murakami Haruki (S. 114), Murakami Ryû (S. 115) und Yoshimoto Banana (S. 118). Mit den ausgewählten Personen ergibt sich freilich kein eindeutiges Profil einer „J-Bungaku“, sondern ein mehr oder weniger konventioneller Überblick zur japanischen Literatur der neunziger Jahre. Akzente, die neue Trends veranschaulichen, setzen jedoch zum einen die Kommentare zu den einzelnen Autoren, zum anderen die Artikel, Interviews und Dialoge (u.a. mit Abe Kazushige, Nakahara Masaya, Suzuki Seigô, Maruyama Keita, Hase Seishû).

„Generation Bubble“ oder die achtziger Jahre im „Moratorium“: Murakami Haruki als Relikt der Dekade nostalgischer Innerlichkeit

Chûjô Shôhei, Kritiker bei der Tosho Shinbun, diskutiert in seinem aufschlußreichen Essay „Moratoriumu yarô kara puroretaria bungaku e – 90nendai Nihon bungaku no henshitsu“ (Vom Moratoriums-Kerl zur proletarischen Literatur – seltsame Entwicklungen in der japanischen Literatur der neunziger Jahre) den Stimmungswandel, der sich in den neunziger Jahren vollzog, und der die Autoren der achtziger Jahre wie Murakami Haruki als atavistisch erscheinen läßt.

¹² Mizumura Minae wurde in Tôkyô geboren, und kam mit ihrer Familie im Alter von zwölf Jahren nach Amerika. Sie studierte in Yale, lehrte dann in Princeton und an der Universität Michigan. Von 1992 bis 1994 erschien in der Zeitschrift „Hihyô kûmon“ ihr mit dem Noma Bungei Shinjinshô ausgezeichnete Roman „Shishôsetsu from left to right“, in dem sie japanische und englische Sprache mischt.

In Anbetracht der Ereignisse, die die Dekade der neunziger prägten – der Zusammenbruch der „Seifenblasen-Wirtschaft“, der Giftgas-Anschlag der neureligiösen Vereinigung Aum Shinrikyô und das Erdbeben von Kôbe – muß, so Chûjô, Murakamis Roman „Nejimakidori kuronikuru“ (1992-1995; dt. Mister Aufziehvogel, 1998), wie ein Relikt aus einer Zeit wirken, in der sich die ‚Generation Bubble‘ vor dem Hintergrund der florierenden Wirtschaft der nostalgischen Selbstbetrachtung widmen konnte. Der Typus des Moratoriums-Menschen,¹³ den Murakami in „Nejimakidori kuronikuru“ als Fortführung des charakteristischen Murakami-Protagonisten habe agieren lassen, sei eine völlig an der Gegenwart vorbeigehende, „unattraktive Sache“ (*kakkô warui mono*; Chûjô 1998: 76). Chûjô ist der Auffassung, in den neunziger Jahren, im Zeitalter einer innovativen Jugendkultur, die vor allem durch die neuen Medien geprägt ist, wäre der Bezug auf das Moratorium nicht mehr angebracht. Der Roman ist Chûjôs Ansicht nach ein Fehlschlag gewesen. Murakami hätte dies als intelligenter Kopf eingesehen, und mit „Underground“ (1997), einer Dokumentation zu den Geschehnissen um Aum versucht, der japanischen Gegenwart gerecht zu werden; der Kritiker sieht diese Unternehmung jedoch ebenso als gescheitert an.

Murakamis Protagonist, der dreißigjährige Okada Tôru, ein arbeitsloser Jurist mit abgebrochenem Studium, muß erfahren, wie sein bisheriges Leben aus den Fugen gerät, als seine Frau, die erfolgreiche Redakteurin Kumiko verschwindet, und er einen Brief erhält, in dem sie ihm mitteilt, sie wünsche die Scheidung. Auf der Suche nach seiner Frau bewegt sich Tôru in einer seltsamen phantastisch-übernatürlichen Welt, die vom dunklen Mächten des japanischen Nationalismus regiert wird. Tôru erkennt, daß es an ihm liegt, die Welt zu retten, und ihr Liebe und Licht zurückzugeben. Dabei sind ihm Helfer zur Seite gestellt, die die „gute Macht“ vertreten und eine „positive Spiritualität“ ihr eigen nennen. Okada Tôru erscheint hier als ein Luke Skywalker oder ein Stephen King-Held. Der Autor transponiert so die moralisierende Hollywood-Legende vom guten Menschen in einen japanischen Kontext, wobei seine durch die phantastische Ebene enthistorisierte Nationalismuskritik, die Medienschelke und die Anlehnung an die ‚spirituellen Siebziger‘ (Hippie- und New Age-Bewegung) eindimensional und mittlerweile überholt erscheinen.

¹³ Mit „Moratorium“ verbindet man im allgemeinen eine regressive Haltung, die in der Theorie des Psychologen und Psychiaters Okonogi Keigo (*1930) beschrieben wurde, der vom „Menschen des psychischen Aufschubs“, vom „Menschen im Moratorium“ (*moratoriumu ningen*) spricht. Okonogi greift seinerseits auf Arbeitsergebnisse von Erikson zurück, wenn er feststellt, daß die Jugend in der heutigen Gesellschaft (Okonogis Analysen galten der Situation in industrialisierten Gesellschaften der siebziger Jahre) ihre Jugendzeit verlängern möchte. Der „Moratoriums-Mensch“ hat nach Okonogi nur eine schwach ausgeprägte Bindung an gesellschaftliche Gruppen und Organisationen; die negative Seite des Moratoriums läge darin, daß kein Verantwortungsgefühl entwickelt wird, und der „Moratoriums-Mensch“ plan- und ziellos dahinglebe. Okonogi sieht aber auch Bewegungen gegen die Moratoriums-Mentalität als bedenklich an, denn diese würden zunehmend autoritäre Ordnungsmuster ausbilden und schließlich faschistoide Züge annehmen (vgl. Gebhardt 2000).

Die Feier des Nostalgischen,¹⁴ der Mythos vom gutem Menschen, die neo-alternative Lebensweise, die den Entwurf eines elitären Aussteigertums zeichnet, das sich auf nonchalante Weise mit dem kapitalistischen System arrangiert hat¹⁵ und die phantastisch-übernatürliche Ebene, auf der die ausgewählten, „spirituell“ begabten Seelenverwandten miteinander kommunizieren, bestimmen auch die Texte Yoshimoto Bananas. Neben Murakami Haruki ist Yoshimoto die prominenteste Vertreterin der achtziger Jahre. Die Popularität Murakami Harukis scheint gesunken. Von Banana, die das Thema „Heilung“ (iyashi; ein Stichwort innerhalb der Seishin Sekai=Spirituelle Welt=japanisches New Age) und das okkultistische Moment in ihren neueren Texten noch verdichtet, erwartet man sich eine zeitgemäße Weiterentwicklung (S. 118), obschon man auch im Fall Yoshimotos einwenden könnte, daß sich hier Redundanz bemerkbar macht.

Lifestyle, Käuferidentitäten und Protestartikulationen: Die Shibuya-Szene und die Shinjuku-Szene

In Tanaka Yasuos „Nantonaku, kurisutaru“ suchen sich die Jugendlichen der Prosperitätsphase (kôdo seichô jidai) über ihre Vorlieben für ausgewählte Getränke, Gerichte, Parfums und Kleidungsmarken als Persönlichkeiten zu bestätigen. Schon in diesem Text werden bestimmte Stadtviertelprofile beschrieben. Ein Teil dieser Orte ist auch in „Japan edge“ aufgeführt und kommentiert (etwa Shibuya, Shinjuku, Harajuku, Roppongi, Ueno, Takadanobaba, Ikebukuro, Shimokitazawa, Kôenji, Nakano und Kichijôji, S. 190-191). Shibuya ist nach Tanaka „einer der geschäftigen und geschäftlichen Knotenpunkte Tôkyôs mit vielen Kaufhäusern (unter anderen Seibu), Plattenläden, Theatern, Discos und Bars. Das ‚jugendliche Harajuku‘, nur eine Bahnstation entfernt, gehört zum Verwaltungsbezirk Shibuya“ (Tanaka 1987: 8).

¹⁴ „Nostalgie“ ist seit den siebziger Jahren ein wichtiger Werbeträger in Japan. In den achtziger Jahren ist ein ausgeprägter retro-Trend zu verzeichnen, der sich zum einen auf die japanische Moderne (Taishô-Zeit/um 1920/30), zum anderen auf die sechziger und siebziger Jahre richtete. Die Warenästhetik der jeweiligen Epochen wird neu vermarktet, auch weist der retro-Trend der achtziger Jahre eine starke Bezugnahme auf „Things Japanese“ auf (Stichworte „Discover Japan“, „Neo-Japonesque“), eine Entwicklung, die unter anderen von dem Verleger und Publizisten Matsuoka Seigô und seinem Magazin „Yû“ lanciert wurde.

¹⁵ Daß sich Murakamis Texte auch als Dokumentation der japanischen Alltags- und Konsumentenkultur der sechziger, siebziger (etwa die coffee-shop/kissaten-Kultur, die Musik-/Jazzszene) und achtziger Jahre lesen, läßt Aoki Tamotsu in seinem Artikel „Murakami Haruki and Contemporary Japan“ (Aoki 1996: 269-271) anklingen. In dieser Hinsicht gelingt Murakami eine literarische Paraphrasierung der soziologischen Erwägungen, die Mita Munetsuke anstellt. Mita erfaßt die japanische Moderne und die einzelnen Dekaden der Gegenwartsgesellschaft unter bestimmten Stimmungsmustern, die er zum Beispiel von Liedtexten ableitet (vgl. Mita 1992). In dem Roman „Kokkyô no minami, taiyô no nishi“ (dt. Gefährliche Geliebte 2000) ordnet Murakami den Protagonisten der mondänen Aoyama-Szene zu, bzw. läßt ihn eine Wandlung vom Nishiogikubo-Typus (Verlagslektor, intellektuell ambitioniert, mit gegenkultureller Attitude/materieller Wohlstand zählt nicht (solange man ihn nicht hat), wenig erfolgreich) zum Aoyama-Typus (Jazzbarbesitzer, Geschäftsmann mit modischem Sinn fürs Detail, Organisator der Erlebniskultur, Besitzer von Prestigeobjekten = Ferienwohnung in Hakone, teures Auto/BMW, Kleidung von Armani) vollziehen; als Prominenter der Aoyama-Szene erscheint das Portrait des Protagonisten sogar in der Zeitschrift „Brutus“.

Nagae Akira greift in seinem Artikel „Sezonkei ni hajimaru“ die Bezeichnung „Shibuyakei“ auf, mit der man die Autoren Suzuki Seigô und Abe Kazushige einzuordnen versucht. Abe wehrt sich nicht gegen dieses Prädikat, spezifiziert das Shibuya-hafte aber. Abe sieht sich als Angehöriger der Kultur der Kaufhausgruppe Seibu, die sich zunächst Seibu Ryûtsu Gurûpu nannte, dann Sezon Gurûpu (Saison Gruppe). Eine berühmte Filiale steht in Shibuya, eine andere ist in Ikebukuro. Als einen ersten „Saison-Autor“ erkennt Nagae Hosaka Kazushi (*1956), der für seine Kurzgeschichtensammlung 1995 den Akutagawa-Preis erhielt (Nagae 1998: 84). Hosaka, von dem auch ein Kurzesay in „J-Bungaku: 90nen dai bungaku mappu“ enthalten ist (S. 80-83), beschreibt, so der Kommentar zum Autor (S. 47), eine heile Welt, die ganz „Seele“ (tamashii) sei, eine Welt des perfekten Glücks und der beglückenden, ungetrübten zwischenmenschlichen Erfahrungen. Insofern ähnelt Hosakas Botschaft der Murakami Harukis und der Yoshimoto Bananas, von der Nagae denkt, daß sie eventuell auch als ein Produkt von Saison einzuschätzen sei (S. 86).

Nagae charakterisiert über die Analyse eines Protagonisten aus Hosakas Texten den Saison-Typ. Das Profil der Saison-Gruppe¹⁶ zeichne sich dadurch aus, daß hier die sogenannte counter culture der siebziger Jahre und die subculture zum Lifestyle einer begüterten, sich intellektuell gebenden Käuferschicht erhoben wurde, counter culture und subculture also eine (weitere) Kommerzialisierung erfuhr. Die „Erzeuger“ der „Sezonkei-Autoren“ und ihrer spezifischen Kultur, geprägt durch Marketing-Konzepte und Werbeslogans, die einen elitären Eskapismus und ein nostalgiebetontes Epikuräertum beförderten, wären demnach die damaligen Firmenchefs der Gruppe, Tsutsumi Seiji und Tsujii Takashi (S. 86). Die Shibuya-Szene präsentiert sich im wesentlichen als eine Kaufhaus- und Konsumentenkultur, die von einer Schicht, die keine finanziellen Nöte kennt, getragen wird.

Während sich die Shibuya-Fraktion in der Gesellschaft eingerichtet hat, sich mit dem Leben im gegenwärtigen Japan arrangiert, wählt sich die Shinjuku-Fraktion die „dunkle Seite“ der japanischen Großstadt zum Thema. Zwischen diesen beiden Welten befindet sich die „datsuryoku furîtâkei zôn“ (Suzuki Seigô, Machida Kô/Punkrocksänger, Kakuta Mitsuyo und Sagisawa Megumu), die inmitten der Konsumherrlichkeit und egozentrischer Selbstverwirklichungswünsche Einsamkeit und Zweifel empfindet, und es, anders als die eher passiven Anhänger der Konsum- und Erlebniskultur für nötig erachten, die Rolle, die sie in der Gesellschaft einnehmen sollen, ihre Lebenssituation kritisch zu überprüfen und gegebenenfalls zu ändern.

Die jugendlichen Protagonisten der „datsuryoku furîtâkei zôn“,¹⁷ meist Absolventen von Fachschulen, sind sowohl Käufer von Produkten, manchmal – und vielleicht ist der Wandel

¹⁶ Zur Saison-Gruppe siehe den Beitrag (Gebhardt 2000a).

¹⁷ „Furîtâ“ werden im Journalismus Jugendliche genannt, die nicht die übliche Ausbildungskarriere durchlaufen, sondern „Prüfungshölle“ und Leistungszwang meiden, und sich in verschiedenen Bereichen

vom Konsumenten zum Produzenten ein Spezifikum der neunziger Jahre – auch selbst Hersteller von Lifestyle-Artikeln. Die Freundesgruppe in Suzuki Seigôs „Rokkunrôu mishin“ plant etwa gemeinsam eine neue Modefirma zu gründen. Dieser Plan legt Zeugnis von ihrem Bestreben ab, selbst aktiv zu werden, um, fernab von der unerwünschten Existenz als Firmenangestellter, etwas Eigenständiges hervorzubringen.

Den Luxus einer Wahlmöglichkeit besitzen die Protagonisten der Shinjuku-Fraktion und der „bôryoku noizukei zôn“ nicht. In den Texten der zu diesen Richtungen gezählten Autoren sind die Faktoren Einsamkeit, Gewalt, das Auseinanderbrechen von Familien und die trostlose Lage der Jugendlichen bestimmend. Yû Miris Arbeiten entsprechen in etwa diesem Profil, auch Hase Seishû und Fujisawa Shû¹⁸ zählt man zur Shinjuku-Fraktion. Den Anfang dieser Richtung markiere, so der Verfasser, Morita Ryûji (*1954) mit „Sutorîto chirudoren“ (Straßenkinder; Kôdansha, 1990). Eine andere Vertreterin ist Uchida Shungiku (*1959). Uchida, die sich zunächst als Autorin von Avantgarde-Comics einen Namen machte, veröffentlichte 1993 den autobiographischen Roman „Fazâfakkâ“ (dt. „Wenn der Morgen kommt, werde ich traurig“, 1997), den Chûjô Shôhei in der Linie der shishôsetsu-Tradition sieht und zugleich als „Meisterwerk der gegenwärtigen proletarischen Literatur“ (S. 79). Die „Proletarier“ (zu denen man im übrigen den nicht erwähnten Satô Yôjirô rechnen könnte), so Chûjô, widmeten sich den weniger erquicklichen Seiten einer Wohlstandsgesellschaft, deren Randzonen bislang verdrängt worden waren, seit den neunziger Jahren durch die verschiedenen Krisen, den gesellschaftlichen Wandel und die tragischen Geschehnisse aber deutlicher ins Sichtfeld rücken.

Shin nankaiha

Saitô Minako analysiert in ihrem Beitrag „Shin nankaiha aratame gajettoha bungaku no yomikata“ die Ausläufer der literarischen Szene der achtziger Jahre, in denen die Autoren anfangs noch mit den „hohen“ (junbungaku) Vorgaben angetreten waren. Die durchaus schon als kommerzielle Faktoren geltenden Schriftsteller Murakami Haruki und Murakami Ryû, die Postmodernen und die, die mit diesem Label vermarktet wurden, sowie eine neue Generation von Autorinnen prägten die Dekade. Die Literatur der späten achtziger Jahre wurde, so Saitô, mit dem Wort „poppu bungaku“ charakterisiert. Saitô bemerkt, daß sich die Texte der

versuchen. In einem aktuellen Artikel über die schwierige Situation der japanischen Jugend zwischen Anpassung und gewalttätigem Ausbruch aus der restriktiven Gesellschaft der Erwachsenen in der Zeitschrift „Spiegel“ werden sie als problematische Jugendliche beschrieben, die „nach der Oberschule ohne Zukunftsperspektive jobben“ (Wagner 2000: 176). Als beunruhigend empfindet man gegenwärtig in Japan die brutalen und spektakulären Akte (man schreibt sie dem Realitätsverlust der Videospiele-Generation zu), mit denen einige Jugendliche die Grenzmauern ihrer engen Welt niederzureißen versuchen: Azuma Shin'ichirô köpfte 1997 einen jüngeren Schulkameraden und legte den abgetrennten Kopf vor das Schultor; im Mai dieses Jahres entführte ein Schüler einen Bus, tötete mit seinem Messer einen weiblichen Passagier und verletzte weitere Mitfahrende.

¹⁸ Ein Dialog von Hase Seishû (*1965) und Fujisawa Shû (*1959) ist in „J-Bungaku“ enthalten (S. 88-95).

Schriftsteller, die Anfang der neunziger Jahre debütierten,¹⁹ nicht mehr mit diesem, ohnehin nicht sehr aussagekräftigen Label erfassen ließen. Die Prägung „Shin nakaiha“, die „Neuen Schwierigen“, scheint der Kritikerin nicht ganz unpassend. Diese Autoren legten eine „fast stoische“ Haltung an den Tag, posierten nicht in Modezeitschriften, gaben keine Interviews oder andere Einblicke in ihr privates Leben, schrieben selten die beliebten Essays bekannter Medienpersönlichkeiten, die mehr oder weniger geschwätzig aus ihrem Umfeld berichten.²⁰

Neben den „Neuen Schwierigen“, die sich gängigen Romanschemata und Sprachverwertungsweisen widersetzen (S. 96), sieht Saitô noch die ebenfalls nicht leicht verdauliche „gajettoha“ angesiedelt, die sich wie die Erstgenannten dem Leser nicht ohne weiters erschließen (S. 99). Als „schwierige“ und experimentelle Autoren nennt Saitô u.a. Tawada Yôko, Shônô Yoriko, Mizumura Minae und Okuizumi Hikaru, obschon sie einräumt, dass das Kriterium des „Schwierigen“ sicher nicht hinreichend die Eigenart eines jeden Autors erklärt.

Das Horrorgenre und die Phantastik

Ein Zug, der die „Schwierigen“ „schwierig“ macht – und dies gilt für Tawada Yôko, Shônô Yoriko wie für Okuizumi Hikaru – ist ein Hang zur Phantastik. Die literarische Phantastik erlebte in den siebziger Jahren im Umfeld der damaligen Avantgarde und der populären Okkultismusmode einen Aufschwung, in den achtziger Jahren, in denen das Okkultistische, „Spirituelle“ und „Andersweltliche“ (Stichwort „ikai“) im Rahmen einer neuen, noch stärker kommerziell aufbereiteten New Age-Welle in eine breitere Öffentlichkeit Eingang fand, wurde sie zu einem der japantypischen „Booms“. Anthologien der „Phantastischen Literatur“ (gensô bungaku) wurden kompiliert, Sonderhefte und Monographien zu diesem Themenkreis entstanden. Die literarische Phantastik und insbesondere das Genre Horror erfreuen sich bis in die neunziger Jahre ungebrochener Beliebtheit (vgl. Gebhardt 1998).

Während der manga-Autor Umezu Kazuo (der Schöpfer des Gruselmangas „Hebi shôjo“) bereits 1988 seine „Einladung zur Furcht“ (Kyôfû e no shôtai, Kawade Shobô Shinsha), eine Sammlung von Essays über die Phänomenologie des Schauerlichen verfaßte, riefen einige Verlage Anfang der neunziger Jahre neue Reihen zur Horrorliteratur ins Leben, so der Kadokawa Verlag mit seiner „Horâbunko“. Die Kadokawa-Reihe umfaßt mittlerweile eine stattliche Anzahl an Bänden, darunter auch Ausgaben, die Horrorcomics enthalten; andere werden von den neuen japanischen Horrorspezialisten wie Suzuki Kôji (*1957) und Bandô Masako (*1958) bestritten, sind Übertragungen westlicher Texte, oder setzen sich aus von

¹⁹ Im Überblick zur Literatur der neunziger Jahre auf Seite 127 wird das Jahr 1994 als Zeit der „Shin nankaiha“ bezeichnet.

²⁰ Die banale Seite des Literaturgeschäfts thematisiert Hayashi Mariko (*1953) in ihrer Erzählung „Shishôsetsu“ aus dem Jahr 1988 (vgl. Hijjiya-Kirschner 1990).

bekannten Autoren (z.B. Endô Shûsaku, Murakami Ryû) ausgewählten Sammlungen von Horrorgeschichten zusammen. Die von Murakami Ryû zusammengestellte, „Mahô no mizu“ (1993; Zaubерwasser) betitelte Sammlung enthält u.a. Beiträge von Murakami Haruki, Yoshimoto Banana und Yamada Eimi.

Tawada Yôko (*1960) studierte in den achtziger Jahren Japanologie in Hamburg, und kam dort mit klassischen Texten der japanischen Mythologie und mit japanischen Märchen in Berührung. Die Begegnung war wohl einer der Auslöser dafür, daß sie in ihr Schreiben Mythologisches-Phantastisches einbringt. Tawada bleibt hierbei jedoch nicht auf der Ebene des Folkloristischen und Japanexotischen, wie dies bei vielen anderen Autoren, angefangen mit Nakagami Kenji, dem Repräsentanten der folkloristischen Phantastik der achtziger Jahre, und bei vielen der Volkskunde- und Großstadtforscher (Komatsu Kazuhiko, Matsutani Miyoko) zu bemerken ist.²¹ Tawadas Texte eröffnen eine neue interkulturelle japanisch-deutsche Dimension, die sich nicht auf einer Debatte vermeintlicher oder tatsächlicher Unterschiede beider Länder aufbaut,²² sondern auf sprachlicher Ebene entwickelt wird: Die Arbitrarität und Absurdität des Sprachlichen und die letztliche Unmöglichkeit, Gedanken, Eindrücke und Empfindungen adäquat abzubilden, ist ein Umstand, der alle Menschen überall betrifft. Insofern bewegt sich Tawadas Argumentation über die enge deutsch-japanische Perspektive hinaus.

Shôno Yoriko (*1956) kombiniert Phantastik mit feministischem Diskurs; ein aktueller Text ist „Tôkyô yôkai fuyû“ (Tôkyô Floating Monsters) von 1998 (Iwanami Shoten). In Okuizumi Hikarus (*1956) „Ishi no raireki“ (dt. Das Gedächtnis der Steine, 2000) nimmt der Text, der anfangs als Vergangenheitsbewältigung, bzw. als Dokumentation der Unmöglichkeit der Verarbeitung von Kriegserfahrungen angelegt ist, eine „phantastische“ Wende.²³

²¹ Die folkloristische Strömung, die in den sechziger, siebziger Jahren einsetzte und seit den achtziger Jahren ein fester Bestandteil japanischer künstlerischer Konzeptionen sowie des intellektuellen Diskurses ist, nimmt nicht selten die Form eines kulturalistischen Selbstbehauptungsdiskurses an, wobei die Klischees, auf die man sich beruft, oft den ethno-romantischen Projektionen (in den siebziger Jahren etwa eine neue Indiensehnsucht im Zeichen der Hippiebewegung; Murakami Haruki nimmt auf diese ethno-esoterische Strömung in „Nejimakidori kuronikuru“ Bezug) entstammen, die die westliche Modernekritik entwickelte; siehe dazu die ausführliche Darstellung in Gebhardt (2000).

²² Diese stellt die Grundlage des Schreibens von Matsubara Hisako dar, die als erste japanische Autorin, die in deutscher Sprache publizierte, bekannt wurde.

²³ „Ishi no raireki“ erzählt die Geschichte des japanischen Soldaten Manase, der den zweiten Weltkrieg überlebt, seine traumatischen Erfahrungen jedoch nicht bewältigen kann. Er verliert sich an das Studium der Steine, die er, wie sein gestorbener Kamerad, als tröstliche Manifestation von Ewigkeit und der „kosmischen Ordnung“ sieht. Er heiratet und die Familie hat zwei Söhne, Hiroaki und Takaaki, von denen der Ältere das leidenschaftliche Interesse seines Vaters an den Steinen zu teilen beginnt. Die beiden leben in ihrer eigenen Welt, während die Mutter und der jüngere Bruder sich ausgeschlossen fühlen. Eines Tages kommt der ältere Sohn bei einer Exkursion ums Leben, er wurde ermordet. Durch diesen tragischen Vorfall zerbricht die Familie. Die Mutter verläßt nach Wochen des Alkoholexzesses das Haus, Takaaki wird der Schwester Manases übergeben. Der Junge entdeckt sein Talent für das Fußballspiel, beteiligt sich nach einem sportlichen Fehlschlag an den Studentenunruhen von 1968 und gerät schließlich auf die schiefe Bahn. Als er seinen Vater aufsucht, gesteht er ihm, daß er zum Mörder wurde. Das Unglück, das Manases Familie trifft, geht auf den –

Asien

Das Thema Asien gehört zu den großen Diskursen der achtziger Jahre, wobei die japanische Asien-Debatte auf vielen verschiedenen Ebenen geführt wurde. Im politisch-ideologischen Bereich macht man in dieser Dekade den Beginn eines „Neuen Asianismus“ aus, den der Journalist Uwe Schmitt (damals FAZ) unter dem Titel „Heimweh nach Asien: Wird sich Japan vom Westen abwenden?“ in einem Artikel von 1992 begutachtet. Schmitt zitiert den Wirtschaftswissenschaftler Saitô Saburô, der auf die Attraktivität des Asianismus für die Nachkriegsgeneration hinweist, die den Mißbrauch der Vorstellung über den asiatischen Kulturkreis (unter der Vorherrschaft Japans) nicht erfahren hat. Asien biete „für die Jungen, die mit westlichen Waren und Kulturgütern aufgewachsen sind, eine stimulierende und nostalgische Qualität“, die einen „gefährlichen Kulturromantizismus“ begünstige (Schmitt 1998: 145). Schmitts Hinweise markieren die zwei Seiten des Asien-Bildes im gegenwärtigen Japan. Einmal ist „Asien“ ein wirtschaftspolitisches Objekt, ein großer Markt und ein Ziel geschäftlicher Expansion, zum anderen projizieren Japaner ihre Wünsche nach Tradition, Heimat und kultureller Identität auf den ihnen in seinen realen Gegebenheiten oft unbekanntem asiatischen Kontinent.

Asien wird auch in den Entwürfen mancher japanischer Schriftsteller zur Ethnofiktion. Markantes Beispiel ist Nakagami Kenji (1946-1992), der in seinem Kumano-Mythos panasiatische Visionen als Popversion eines ‚spirituellen Nationalismus‘ entwirft, die sich parallel zu einer stärker politisch motivierten Shintô-Renaissance artikulieren. Die Vorstellungen eines nicht zuletzt aufgrund seiner rätselhaften ‚geistigen Potenz‘ mächtigen Asien ist kennzeichnend für die achtziger Jahre und ihres postmodern-antikolonialen und zugleich ethnizierenden und exotisierenden Habitus, der viel über das Bestreben der Diskutierenden verrät, aber weniger über historische Sachverhalte und belegbare Traditionslinien aufklärt.

zum einen psychologisch, zum anderen geisterhaft-phantastisch gedeuteten Einfluß des unmenschlichen Vorgesetzten zurück, einen Hauptmann, der Manase anlernte, seine todkranken Kameraden zu töten. Darunter befand sich der Mann, der Manase von den Steinen berichtete. Das traumatische Geschehen hat, so suggeriert der Autor, Manase in einem Zustand geistiger Umnachtung dazu getrieben, Hiroaki zu töten. Manases Unvermögen verschuldet auch den Tod des zweiten Sohns, der von der Polizei erschossen wird. Am Ende der Geschichte scheint das Opfer seiner beiden Kinder Manases Schuld zu sühnen. Er erlebt in der Höhle, in der Hiroaki getötet wurde, eine seltsamen Vision der Geschehnisse auf Leyte. Dieses Mal widersetzt sich Manase dem Tötungsbefehl des Hauptmanns, und verschafft dem leidenden Kameraden die Möglichkeit, die Morgensonne noch einmal zu sehen. Da sagt der sterbende Gefreite, der Manase einen Stein überreicht: „Den haben mir die Kinder gegeben. Die beiden Kinder, die in die Höhle gekommen sind...Sie haben ihn mir gegeben“ (S. 159). Durch diese ‚übernatürliche‘ Gnadenerfahrung wird zuguterletzt ‚Licht‘ in Manases düsteres Leben getragen, und er wird von den finsternen Abgründen des menschlichen Wesens, die der Krieg in ihm lebendig werden ließ, erlöst.

Wenn Hase Seishûs „Fuyajô“, das im Umfeld der in Shinjuku ansässigen chinesischen Mafiakreise spielt, als ein Asienbild der neunziger gewertet werden kann, so zeichnet sich dieses auf den ersten Blick durch eine größere Realitätsnähe aus. Auf den zweiten Blick könnte man sich fragen, ob die betonte Dunkelheit des Milieus nicht eine fiktionale Konstante des zainichi-Asiatischen ist. „Fuyajô“ kombiniert das Konzept der Revitalisierung eines saturierten Japan durch marginale, asiatische Elemente mit einem Endzeitmythos, in dem die ‚dunkle Seite‘ der Stadt eine neue creolisierte Zivilisation hervorbringt, die die ‚rein japanische‘, bereits geschwächte Kultur ablöst.

Die Begegnung mit Menschen aus den asiatischen Nachbarländern war bereits Thema der Fernsehserie „Doku“ von 1996. Über die Schilderung der Freundschaft des Vietnamesen Doku (gespielt von dem SMAP-Mitglied Katori Shingo)²⁴ mit Yuki, die sich nach einer Asienreise entschließt, eine Ausbildung zur Japanischlehrerin für asiatische Studenten zu absolvieren, wird eine, der Konzeption der Produzenten nach, zeitgemäße, ideale Haltung Japans zu den Ländern Asiens formuliert. Obwohl die Serie auf political correctness bedacht war, sind die asiatischen Protagonisten stereotypisch angelegt. Dokus Figur ist exotisiert, wie auch – in diesem Fall ist es Vietnam – das Bild seines Heimatlandes, von dem es heißt, es besäße eine „enorme Energie“.²⁵ Doku erscheint als „ideale Retterfigur“, trägt in einer Szene sogar christusähnliche Züge (vgl. Gössmann, Jaschke, Mrugalla 1998: 355).²⁶ Die Serie „Doku“ befaßt sich folglich nicht in erster Linie mit der realen Dimension der Beziehung Japans zu Asien, sondern echart japanische Wunschvorstellungen und Sehnsüchte, wenngleich man sie als einen ersten Schritt zur Auseinandersetzung mit der Thematik werten kann.

Allzu innovativ ist diese Umsetzung des Interkulturellen sicher nicht. Diesen Vorwurf müßte man allerdings auch David Zoppetti machen, der die west-östliche Begegnung eines europäischen Studenten mit einer Japanerin wieder einmal an der vielfach beschworenen, undurchdringlichen fernöstlichen „Mauer“ scheitern läßt. Und es gibt wohl auch mittlerweile eine Normfigur des zainichi-Asiaten (als notorischer underdog oder als Verkörperung des

²⁴ Zu SMAP und seinen Mitgliedern (etwa der beliebte Kimura Takuya=Kimtaku) siehe die Ausführungen von Manzenreiter (2000: 13).

²⁵ Die Energiemetapher eines starken, noch ursprünglichen Asien, wird gern auch im Fall Koreas angewandt (vgl. Gebhardt 1996: 170).

²⁶ Das christlich-religiös aufgeladene Moment mag erstaunen, ist dem Rezipienten der manga aber durchaus vertraut: Die japanischen Comics operieren gern mit religiösen Synkretismen, die die Helden und Heldinnen zu Heiligenfiguren und Halbgöttern werden lassen. Das christliche Element steht hier oft für reine, keusche Liebe, die das Objekt des Begehrens durch das Fernrücken vom allzu Irdischen umso begehrenswerter macht, ein Mechanismus, der insbesondere für den shôjo-manga kennzeichnend ist. Eine geheimnisvolle Welt (fiktionaler) asiatischer religiöser Überlieferungen ist ebenso oft Schauplatz für die manga. Als Beispiel wäre „Crying Freeman“ zu nennen, ein Comic von Koike Kazuo und Ikegami Ryôichi, in dem ein chinesischer Geheimbund mit einer japanischen yakuza-Familie kämpft; „Crying Freeman“ wurde 1995 von Christophe Gans mit Mark Dacascos in der Hauptrolle verfilmt.

‚vitalen Asien‘) in der japanischen Literatur und im Film, der man ebenfalls mit Vorbehalt begegnen sollte.

Asien und ‚das asiatische Japan‘ als Projektion des ‚anderen Japan‘ und seiner verborgenen kulturellen ‚Nachtseite‘ jenseits der ‚westlichen‘ Moderne, beschäftigt die japanischen Autoren und Künstler bis heute. Neotraditionalismus und Pop verbinden sich zu einer Mischung, die der globalen, „universellen Ethno-Folklore“ (Wyss 1997: 123) zuzurechnen sind. Mori Mariko (*1967) inszeniert sich als Feenwesen in einem ‚spirituellen‘ Kumano (siehe Mori 1998). Kamon Nanami, die aus der Schule des Trendsetters und Förderers des Phantastischen und Okkulten, Aramata Hiroshi, stammt, veröffentlicht erst 1998 wieder ein neues Werk, das sich der vermeintlich indigenen, „dunklen Seite“ des modernen Japan widmet: „Nihon yami sekai meguri. Uwasa no shinbutsu“ (Wanderungen durch Japans Welt des Dunklen. Götter und Buddhas, von denen man spricht, Shûeisha). Dieser Band führt die Linie eines selbstorientierenden Kulturdiskurses fort, der seine Wurzeln in der counter culture der siebziger Jahre hat, die aber noch weiter zurückreichen bis zu den modernekritischen und kulturalistischen Positionen der japanischen Intellektuellen um 1900. In dieser Zeit dienten die japanischen Geister schon einmal dazu, ein heimatliches Japan, das der Moderne trotzt, zu beschwören.

Obschon man meinen möchte, der Aum-Anschlag hätte die Sensibilität für die Gefahren einer unkritischen Hinwendung zum Reich der Geister und des „Okkulten“ geschärft, bleibt das gegenwärtige japanische Faible für die „Andere Welt“, in der sich eine Renaissance des ‚Japanisch/Asiatischen‘ mit internationalen New-Age-Gedankengut trifft, ungebrochen.²⁷ Die Vertreter der „uijuaru Shibuyakei zôn“, Kyôgoku Natsuhiko, der bekannte Gespensterroman-Autor, Kamon Nanami sowie auch Hiruma Hisao (*1960) mit seinem Band „Fushigi na taiken/Wonder and Wonderful World“²⁸ (1997, bei Shûeisha) holen die Geister in die Metropole. Diese Autoren behandeln weniger das Thema „Occult Japan“ – im Sinne einer identitätsbestätigenden Ethnofiktion –, sie integrieren das „Seltsame“ in den Alltag, und kultivieren ihr Geisterfaible in der Form eines „Pop-Animismus“ als Teil des großstädtischen Lifestyles. Neben dem Aspekt des Mondänen, den das ‚Spirituelle‘ heute als globaler

²⁷ Dieser Themenkomplex wurde bereits an anderer Stelle ausführlich erörtert; siehe für die „Renaissance der Geister“ und die Bedeutung neureligiöser Strömungen für den japanischen Kulturdiskurs der Gegenwart Gebhardt (z.B. 1996).

²⁸ Hirumas „Welt des Wundersamen“ und der „seltsamen Erfahrungen“ ist in gewisser Hinsicht als eine Fortentwicklung der „Banana- und Haruki-Welt“, die charakteristisch für die achtziger Jahre war, zu betrachten. Die Protagonisten beziehen sich bei ihrer Orientierung in einer Erlebnis- und Konsumgesellschaft ohne feste Ankerpunkte und ohne Bindungen, die Halt geben würden, auf ein Moment außerhalb dieses lockeren Gefüges, das als sinnstiftende Instanz bewertet wird. Ähnlich wie bei Banana manifestieren sich Spuren dieser Instanz als plötzlich im Alltag erlebte Epiphanien, als Erfahrungen wundersamer Korrespondenzen, oder es scheint möglich, mit einem transzendenten Moment Kontakt aufzunehmen. Anders als bei Yoshimoto Banana, deren Welt des Wundersamen gewissermaßen eine literarische Paraphrasierung des bekannten Werbeslogans „Fushigi daisuki“ (Itoi Shigesato) darstellt, findet der Protagonist aus der Titelerzählung Hirumas aber keine Geborgenheit bei seelenverwandten Freunden.

Markenartikel aufweist, sucht man in der „Anderen Welt“ sicher ebenso einen ‚Sinn‘; zuweilen beschäftigen sich die gegenwärtigen Texte explizit und ausführlich mit dem Thema Religion,²⁹ oft wird die religiöse Ebene angedeutet.

3. Literatur in den Zeiten des Kimtakuisimus: Ein abschließender Kommentar

„J-Bungaku“ markiert offensichtlich einen Paradigmenwechsel in der japanischen Literaturszene, dessen wesentlichstes Merkmal die Bereiche Lifestyle und Vermarktung betrifft. Interessant ist der Deutungsansatz, daß sich heute Identitäten über Kaufhauskulturen und den ihnen zugrunde liegenden Marketingstrategien bilden.³⁰ Der Gedanke, daß der Konsum die Menschen formt, ist sicher nicht neu.³¹ Bislang hat man die Tragweite der Ausformung von Käuferidentitäten für die japanischen Literatur in dieser Deutlichkeit nicht wahrgenommen. Yoshimoto Banana galt zum Beispiel schon immer als Repräsentantin einer kommerziellen Jugendkultur, die durch das shôjo manga-Ideal und das Prädikat „kawaii“ geprägt ist (vgl. Treat 1995). Die Autorin nun als „Produkt“ der Saison-Gruppe einzustufen, verleiht der Deutung des Phänomens Banana eine zusätzliche Ebene und bedeutet einen nicht unwesentlichen Fortschritt in der Exegese japanischer Gegenwartsliteratur.³²

Der Aspekt des Konsums ist gewiß ein prägender, es scheint jedoch, daß mit den Waren kreativer umgegangen wird, als in den achtziger Jahren, in denen eine „Generation Bubble“ sich, darf man Tanaka Yasuos Urteil trauen, ganz mit der Rolle des narzißtischen Konsumenten (siehe Anmerkung 276 der deutschen Ausgabe: „Ich: Ich. Ich!“) zufrieden gab. In Suzuki Seigôs „Rock’n’ Roll Mishin“ wollen die Protagonisten eine eigene Marke schaffen. Sie arbeiten daran hart, verdienen zum Teil durch Nebenjobs dazu, um diesen Traum verwirklichen zu können. Hier zeigt sich eventuell ein Trend zur

²⁹ Eine Überraschung für die japanische Literaturszene war sicher Hirano Kei'ichirô's (*1975) „Nisshoku“ (Sonnenfinsternis) von 1998, der dem jungen Autor den Akutagawa-Preis eintrug. Der Roman ist eine Reprise auf „Im Namen der Rose“, spielt im europäischen Mittelalter, und thematisiert das für die neunziger Jahre so charakteristische Moment (Stichwort „Erlebniskultur“) des religiösen Erlebnisses – als post-Mishimaeske Variante eines mittelalterlich ausstaffierten neuen Manierismus.

³⁰ Überlegungen zur japanischen Kaufhauskultur stellt Ueno Chizuko an (1987 und 1991).

³¹ Von der manipulativen Wirkung der Warenwelt sprach bekanntlich Karl Marx, und das Konsumentenprofil des „Neckermann-Touristen“ gibt es als pejoratives Etikett für die Anhänger des Massentourismus schon länger. Kaufhaus-definierte Gruppenidentitäten wären auch in der gegenwärtigen deutschen Jugendkultur auszumachen: Unlängst sprach in einer Fernsehsendung eine Befragte von einer bestimmten Personenschicht als „Orsay-Schlampen“. Das Verhältnis von Konsum, Warenästhetik, Medienästhetik/neue Medien, Alltagskultur, Populärkultur und Identitätenbildung wird derzeit in zahlreichen neuen Forschungen thematisiert, etwa Rötzer (1989), Wyss (1997) und Bolz (1999).

³² Yoshimoto Banana und Murakami Haruki werden ebenso gern mit der „Postmoderne“ in Verbindung gebracht, eine Strömung, die im Japan der achtziger Jahre weite Kreise zog, die aber, auch was den literarischen Bereich betrifft, noch kaum entschlüsselt wurde. Anfang der neunziger Jahre scheint die postmoderne Welle in Japan abgeflaut zu sein. Ob ein neues Konzept – und wenn ja welches – ihren Platz eingenommen hat, wäre zu diskutieren.

Eigenverantwortlichkeit, etwas anderes als das Epikuräertum der achtziger Jahre, in dessen Gefolge sich die Jugendlichen, ausgestattet mit großzügigem Taschengeld, einer sorglosen Ich-Verwirklichung hingaben.

Vielleicht haben die Wirtschaftsflaute und die einschneidenden Geschehnisse der neunziger Jahre eine neue Sensibilität für Realitäten mit sich gebracht, eine gewachsene Aufmerksamkeit für die unerfreulichen Seiten des Lebens. Die Publikation eines Textes wie Uchida Shungikus „Fazâfakkâ“ könnte diese Vermutung bestätigen.³³ Uchida, so heißt es in einer japanischen Rezension (übersetzt in der deutschen Ausgabe von „Fazâfakkâ“, S. 157-159), schreie in diesem Werk „rücksichtslos und unmittelbar“ ihren Zorn darauf hinaus, als Objekt sexueller Begierde gesehen zu werden und die „untröstliche Schmerzen der Einsamkeit“.³⁴ Uchida weist partiell Ähnlichkeiten zu der amerikanischen Bewegung der „Riot Girls“ auf, die Anfang der neunziger Jahre von sich reden machten.³⁵

Um die gegenwärtige japanische Literatur zu erörtern, tut man gut daran, die Bezeichnungen heranzuziehen, die prominente Zeitkommentatoren wie Mita Munesuke, Miyadai Shinji (beide Soziologen), Kawamoto Saburô (literaturwissenschaftlicher Hintergrund), Ôtsuka Eiji (studierte Kulturanthropologie), Ueno Chizuko (Soziologie) und die mit verschiedenen Magazinen (z.B. Takarajima) affilierten Kritiker entwickelt haben. „Shinjinrui“, „otaku“, „kawaii“, „kyokô no jidai“ (Zeitalter der Fiktion), „seikimatsu“ (Jahrhundertende) und „Post-Aum“ sind Termini, die Rahmen vorgeben können.³⁶ Man sollte nur nicht außer acht lassen, daß diese Termini ihrerseits den Charakter von journalistischen Schlagwörtern besitzen und

³³ Selbstverständlich wandten sich auch Autoren in den achtziger Jahren gesellschaftlichen Problemen zu. Murakami Ryû griff den Fall der sogenannten „coinlocker-Babies“ auf, die in den Schließfächern an öffentlichen Plätzen ausgesetzt wurden; trotzdem könnte man behaupten, daß die achtziger Jahre, die im Zeichen des Wirtschaftswachstums standen, zu einer mehr oder weniger schöngefärbten und selbstgefälligen Sicht tendierten.

³⁴ Die Erzählung handelt von der Schülerin Shizuko, die unter dem tyrannischen Stiefvater und ihrer gleichgültigen Mutter leidet. Shizuko möchte manga-Zeichnerin werden, die Eltern setzen aber alles daran, sie davon abzubringen, und zwingen Shizuko, ohne Unterbrechung für die Schule zu lernen. Der Vater denkt sich immer neue Methoden aus, sie zu schikanieren. Zuflucht sucht sie bei einem Freund, von dem sie schwanger wird. Nach einer Abtreibung im sechsten Monat wird sie wiederholt mit Wissen ihrer Mutter vom Stiefvater vergewaltigt. Schließlich findet sie den Mut fortzulaufen, um dem unerträglichen Leben in der Familie, die nur nach außen hin mühsam den Anschein des Bürgerlichen wahr, zu entgehen.

³⁵ Kerstin Grether schreibt im Band „alles so schön bunt hier“ über diese Gruppierung, die im Umfeld von Musik-Bands entstand: „Sie singen und sie schreiben über alles, was jungen Mädchen das Leben schwer machen kann: Schönheitsideale, Eßstörungen, mediale Ohnmacht, gesellschaftliche und familiäre Zwänge, sexueller Mißbrauch (...)“ (S. 299); Uchida Shungiku gründete die Band „Avecs“, die mit sadomasochistischen Szenarien provoziert. Uchida ist, wenn man so will, eine weniger manieristische und „narzißtische“ Weiterentwicklung der Lyrikerin und Autorin Itô Hiromi (*1955) (in J-Bungaku auf S. 22).

³⁶ Soziologische Betrachtungen, auf die man sich beziehen könnte, sind etwa Miyadai (1999) und Mita Munesuke (1998 und 1992). Auch Ôtsuka Eijis Einschätzungen sind lesenswert (z.B. Ôtsuka 1989). Bei den Verfassern wäre anzumerken, daß sie berühmte Medienpersönlichkeiten sind, die ihrerseits Trends setzen. Ihre Forschungen wurden im Westen noch wenig rezipiert, Kommentare zum Stellenwert der genannten Personen in der japanischen Soziologie und im allgemeinen Kulturdiskurs bleiben zu vermissen.

zu Labels werden können, die die Autoren aufgreifen und für literarische Umsetzungen nutzen.³⁷

Der letzte Artikel (den Abschluß bildet ein Überblick zu wichtigen Texten der neunziger Jahre), „Ima, kono hon ga urete imasu“ (Jetzt verkauft sich dieses Buch), im Magazin „J-Bungaku“ ist bezeichnenderweise der Frage der Literaturvermarktung gewidmet. Drei Angestellte aus Buchhandlungen in den Stadtvierteln Shibuya, Chiyoda und Shinjuku tauschen in einem Gespräch ihre Erfahrungen aus (S. 119-124). Angemerkt wird, daß die Einbandgestaltung besonders wichtig sei.³⁸ Tatsächlich fällt auf, daß nicht nur die Außenseiten im Falle Hiruma Hisaos „Fushigi na taiken“ und Suzuki Seigôs mit Photos gestaltet sind, sondern auch die Innenseiten.³⁹ Der Hang zum Kimtakuismus ist den jungen Autoren kaum abzusprechen – aber war nicht auch schon der Taishô-Zeit Autor und Beau Akutagawa Ryûnosuke sehr photogen und ein „idol“ seiner Zeit?

Mit dem Label „J-Bungaku“ wird man sich letztlich schwer tun, eindeutig neue thematische oder strukturelle Ausrichtungen der japanischen Literatur der neunziger Jahre zu fixieren.⁴⁰ Das Territorium, das „J-Bungaku“ markiert, ist ein Bezirk, der sich jenseits der Literatur ausdehnt: Das Reich der Warenästhetik.

³⁷ Murakami Ryû ist ein Autor, der von jeher „nah“ an den sozialen Phänomenen arbeitet, und schon früh auf Erscheinungen wie „enjo kôsai“ (bezahltes dating) einging, oder sich dem Thema „Mord“ zuwandte; siehe hierzu die Arbeit von Jana Kirchberger (1998).

³⁸ Ebenso scheint die englische Übersetzung des Titels heute ein üblicher Zusatz zu sein.

³⁹ Bei Hiruma sind zahlreiche Photos zwischen die Textpassagen gesetzt; das Visuelle ist hier wichtiger Teil der Erzählerischen. Bei den Photos in den Bänden von Hiruma und Suzuki handelt es sich nicht (immer) um Selbstportraits; Suzuki wird aber, wie erwähnt, im Magazin „J-Bungaku“ als literarischer Jugendstar portraitiert.

⁴⁰ Ein komparatistischer Ansatz, der japanische und westliche Entwicklungen in den neunziger Jahren gegenüberstellt, wäre sicher aufschlußreich. Für die deutsche Literatur siehe etwa Fahmüller (1999).

Literaturverzeichnis

- „alles so schön bunt hier“. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute. Kemper, Peter; Langhoff, Thomas und Ulrich Sonnenschein (Hg.) (1999). Stuttgart: Reclam.
- AOKI Tamotsu (1996): Murakami Haruki and Contemporary Japan. In: Treat, John Whittier (Hg.): Contemporary Japan and Popular Culture. Richmond: Curzon Press, S. 265-274.
- BOLZ, Norbert (1999): Der Konformismus des Andersseins. Ende der Kritik. München: Wilhelm Fink Verlag.
- FAHMÜLLER, Eva Maria (1999): Postmoderne Veränderungen. Zur deutschen Erzählkunst um 1990. München: Iudicium.
- GEBHARDT, Lisette (1996): „Ikai: Der Diskurs zur ‚Anderen Welt‘ als Manifestation der japanischen Selbstfindungs-Debatte“. In: Hijiya-Kirschner, Irmela (Hg.): Überwindung der Moderne? Japan am Ende des 20. Jahrhunderts. F.a.M: Suhrkamp Verlag, S. 146-171.
- (1998): [Rez.] „Heimatphantasien“: Zwei neuere Publikationen zum Thema Identitätsdiskussion im modernen Japan. In: Japanstudien. Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien der Philipp Franz von Siebold Stiftung, Band 9, S. 347-355.
 - (2000): Japanische Gegenwartsliteratur im Zeichen der ‚neuen Spiritualität‘. Eine Analyse aktueller Diskurse (Habilitationsschrift).
 - (2000a): Die „Ekstase der Oktopusse“?(Anmerkungen zum japanischen Kulturdiskurs anhand der Reihe „Japan und sein Jahrhundert“. In: Japanforschung. Mitteilungen der Gesellschaft für Japanforschung e.V., Jahrgang 2000, Heft 2, (in Vorbereitung für den Druck).
- Geinôkai wakuwaku jinmyaku chizu. Geinôkai nettowâku hen (1994). Tôkyô: DHC.
- GÖSSMANN, Hilaria, JASCHKE, Renate und Andreas MRUGALLA (1998): „Fremdheit oder Vertrautheit? Die Begegnung zwischen Japan und seinen asiatischen Nachbarn im Spiegel des Fernseh dramas ‚Doku‘“. In: Japanstudien. Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien der Philipp Franz von Siebold Stiftung 10, S. 335-368.

HIJIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (1990): Erzählte Erfahrung und literarischer Markt. In: Schaarschmidt, Siegfried und Michiko Mae (Hg.): Japanische Literatur der Gegenwart. München/Wien: Carl Hanser Verlag, S. 148-154.

HIROMIX (1998): Tokyo. Göttingen: Walther König.

japan edge: The Insiders Guide to Japanese Pop Subculture (1999). Canada/Cadence Books.

J-Bungaku: 90nen dai bungaku mappu. Bungei Bessatsu. Augustausgabe. Tôkyô: Kawade Shobô Shinsha.

KIRCHBERGER, Jana (1998): Murakami Ryû – Idol der Postmoderne (Magisterarbeit Japanologie, Universität München).

MANZENREITER, Wolfram (2000): Style, Fashion, Medien und Pop. Japans Populärkultur in den 90er Jahren. In: Minikomi, 1/März, S. 5 - 16.

MITA Munesuke (1992): Social Psychology of Modern Japan. Transl. by Stephen Suloway. London/New York: Kegan Paul International (= Japanese Studies Series).

? (1998): Gendai Nihon no kankaku to shisô. Tôkyô: Kôdansha gakujutsubunkô (1995).

MIYADAI Shinji (1999): Owari naki nichijô wo ikiro. Ômu kanzen chôfuku manuaru. Tôkyô: Chikuma shobô (1995).

MORI Mariko (1998): Esoteric Cosmos. Ostfildern bei Stuttgart: Cantz'sche Druckerei (= Ausstellungskatalog Kunstmuseum Wolfsburg).

Nihon Shôfuku Engimono Kenkyûkai. Aramata Hiroshi kantoku (1997): Kaiun! Shôfuku engimono taizukan. Tôkyô: Seijinsha.

ÔTSUKA Eiji (1989): Shôjo minzokugaku. Seikimatsu shinwa wo tsumugu miko no matsuei. Tôkyô: Kôbunsha.

RÖTZER, Florian (Hg.) (1989): Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. F.a.M.: Suhrkamp.

SCHMITT, Uwe (1998): Sonnenbeben. 50 Improvisationen über Japan. Göttingen: Edition Peperkorn.

- SNYDER, Gabriel und Philip Gabriel (Hg.) (1999): *Ôe and Beyond. Fiction in Contemporary Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- STALPH, Jürgen (1987): Über Entstehung und Erfolg des Romans in Japan. In: Tanaka Yasuo: *Kristall Kids. F.a.M.*: S. Fischer Verlag, S. 166-167.
- Studio Voice. Multi-Media Magazine, Vol. 250, October 1996.
- TAWADA Yôko (1998): „Vertraute Fremde“. In: Dossier: Literaturherbst 1998, NZZ (NZZ Online Dossiers, www.nzz.ch/online/02_dossiers/buchmesse98/nzz981003_tawada.htm)
- TREAT, John Whittier (1995): *Yoshimoto Bananas Kitchen*, or the cultural logic of Japanese consumerism. In: Skov, Lise and Brian Moeran (Hg.): *Women, Media and Consumption in Japan*. Richmond: Curzon Press.
- TSUZUKI Kyôichi (1997): *Tokyo Style*. Kyôto: Kyôto shoin.
- UENO Chizuko (1987): *„Watashi“ sagashi gêmu: Yokubô shimin shakairon*. Tôkyô: Chikuma shobô.
- (1991): *Sezon no hassô: Mâketto e no shinkyû*. Tôkyô: Librovert.
- WAGNER, Wieland (2000): Japan – „Verfall der Gesellschaft“. In: *Der Spiegel*, Nr.23, Juni, S. 174-176.
- WYSS, Beat (1997): *Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien*. Köln: DuMont Buchverlag.
- Yomu tame no riron – bungaku, shisô, hihyô. Ishihara Chiaki, Kimata Satoshi, Komori Yôichi et al. (1991). Tôkyô: Seiri shobô.

Anhang: 99 Autoren

Teil 1 (S. 20-53)

Abe Kazushige, Aida Makoto, Akasaka Mari, Itô Takami, Itô Hiromi, Ikeuchi Hiroaki, Inoue Masahiko, Iwasaki Yasuko, Uchida Shungiku, Ekuni Kaori, Ohara Makiko, Ôishi Kei, Ôga Kazumasa, Okazaki Yoshihisa, Kamon Nanami, Kakuta Mitsuyo, Kawakami Hiromi, Kitsukawa Yûya, Kyôgoku Natsuhiko, Kirino Natsuo, Kuriyama Shô, Kotake Yôichirô, Satô Aki, Satô Ayuko, Sekemi Kenichi, Sakurai Ami, Shimizu Arika, Shimizu Hiroko, Shigematsu Kiyoshi, Shinoda Setsuko, Shinohara Hajime, Shirakawa Tôru, Shinpo Yûichi, Suzuki Kôji, Suzuki Seigô, Sena Hideaki, Seirai Yûichi, Seiryôin Ryûsui, Tawada Yôko, Chino Yukiko, Tsukamoto Seishi, David Zoppetti, Nakahara Masaya, Nakawaki Hatsue, Nirei Akiko, Nonaka Hiiragi, Hase Seishû, Hanamura Mangetsu, Bandô Masako, Hikima Tetsu, Hirotani Kyôko, Fujiwara Shû, Fujiwara Tomomi, Hosaka Kazushi, Hoshino Tomoyuki, Maya Yutaka, Machida Kô, Matsuura Hisaki, Miura Toshihiko, Misawa Chiren, Mizumura Minae, Muroi Mitsuhiro, Medoruma Shun, Yû Miri, Yokomori Rika, Rîbî Hideo

Teil 2 (S. 102-118)

Itô Seikô, Ii Naoyuki, Iijima Kazuichi, Ishiguro Tatsumasa, Inaba Mayumi, Ôhara Mariko, Okuizumi Hikaru, Kitamura Kaoru, Kurumatani Chôkitsu, Saeki Kazumi, Saitô Ayako, Sagisawa Megumu, Shimada Masahiko, Shôno Yoriko, Takahashi Genichirô, Takeno Masato, Tsujii Hitonari, Nakajima Ramo, Nagano Mayumi, Harada Munenori, Hiruma Hisao, Hisama Jûgi, Himeno Kaoruko, Matsuura Reiko, Murakami Haruki, Murakami Masahiko, Murakami Ryû, Yahagi Toshihiko, Yamaguchi Masaya, Yamada Eimi, Yamamoto Masayo, Yan Sogiru, Yoshimoto Banana.