

Kurahashi Yumiko : Meisterin von Sein und Schein

Autor(en): **Wernitz-Sugimoto, Monika**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **61 (2007)**

Heft 2: **Japanische Schriftstellerinnen 1890-2006**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-147743>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

KURAHASHI YUMIKO – MEISTERIN VON SEIN UND SCHEIN

Monika Wernitz-Sugimoto,
Fremdsprachenhochschule Kyôto

Abstract

A journey into the bizarre fantasy-world of the experimental Japanese female writer Kurahashi Yumiko (1935–2005) is like a high speed cruise in a flying saucer, on board with Zeami, Kafka, Odysseus, as well as Little Red Riding Hood and the big bad wolf. Kurahashi's consequent parody of western and Japanese narrative traditions, fairy tales, legends, Greek tragedies, Nô-plays as well as court literature of the Heian era reveal her great pleasure in idiomatic games, that she controls with perfection. While leaving hardly any taboos unbroken, Kurahashi tells stories about the existential conflicts of mankind in abstract-nightmarish pictures. For herself though, the linguistic experiment was always more important than the theme, however research on her works mainly deals with the subject matter. Therefore this article attempts to analyze the language of her Izumi-Kyôka-Award winning science fiction novel *Amanon-koku ôkanki* ("Report of a Journey to Amanon", 1986).

KURAHASHI Yumiko 倉橋由美子 (1935–2005)

Geboren am 10. Oktober 1935 in Kôchi (Shikoku) als Zahnarzttochter und ältestes von fünf Geschwistern. Ausbildung zur Zahnarthelferin und anschließendes Romanistikstudium an der Meiji-Universität in Tôkyô. Abschlussarbeit über Jean-Paul Sartre. 1961 noch als Studentin Frauenliteraturpreis für ihr Erstlingswerk *Parutai* ("Die Partei", 1960). 1964 Heirat mit NHK-Redakteur Kumagai Tomihiro, zwei Töchter. In den 60er und 70er Jahren längere Aufenthalte in den USA und Portugal. Herausragende Werke der folgenden Jahre: *Shiro no naka no shiro* ("Das Schloss im Schloss", 1980), *Otona no tame no zankoku na dôwa* ("Grausame Märchen für Erwachsene", 1984), *Shunposhion* ("Symposium", 1985), *Amanon-koku ôkanki* ("Die Reise nach Amanon", 1986) und *Popoi* ("Popoi", 1987), sowie mehrere Essaybände und Übersetzungen, vornehmlich von Shel Silverstein. 1988–1990 Jurymitglied für den Newcomer-Preis des Shinchô-Verlagshauses. Plötzlicher Tod am 10.6.2005. Letztes Werk: Neuübersetzung des Märchens *Der kleine Prinz* von Antoine de Saint-Exupéry.

Einleitung

Ein Student, der von einer Schlange gefressen wird, ein Geschwisterpaar, das nach dem gemeinsamen Mord an der Mutter in Wahnsinn verfällt, ein junges Mädchen, das in einer inzestuösen Beziehung mit ihrem Vater lebt, eine Frau, deren Kopf sich des Nachts von ihrem Rumpf löst, um zu ihrem Geliebten zu fliegen – dies sind nur einige der verstörenden Bilder aus den zahlreichen Werken Kurahashi Yumikos. Obgleich im Westen weithin unbekannt, kann man die Autorin in ihrer Heimat als eine der schillerndsten Figuren der experimentellen Literaturszene bezeichnen. Die äußere Form ihrer Werke reicht von avantgardistischen Erzählungen und Parodien klassischer Themen über Geistergeschichten bis hin zu Science-Fiction-Romanen. Gemein jedoch ist Kurahashis Werken eine surrealistische Verzerrung von Sein und Schein, die sie in bizarren, grotesk-komischen, ja zuweilen abstoßenden Bildern zeichnet. Für den allgemeinen Publikumsgeschmack eine reichlich unverdauliche Kost – besonders zu Anfang der 1960er Jahre, als Kurahashi die literarische Bühne Japans betrat.

“Entdeckt” wurde die Schriftstellerin von dem damals äußerst einflussreichen Literaturkritiker Hirano Ken. Er verglich ihr Erstlingswerk “Parutai”, das sie noch als Studentin verfasste, mit dem Stil Ôe Kenzaburôs. Unzweifelhaft ist es diesem Lob zu verdanken, dass “Parutai” im darauffolgenden Jahr mit dem Frauenliteraturpreis ausgezeichnet wurde. Auch wenn Hirano der jungen Autorin dadurch zu einem kometenhaften Aufstieg verhalf, hatte er Kurahashis literarische Intentionen doch gründlich missverstanden, denn nichts hatte ihr ferner gelegen, als mit “Parutai” irgendeine politische Botschaft vermitteln zu wollen – auch wenn der Titel dies in gewisser Weise implizieren mochte. Generell bezog Kurahashi im Gegensatz zu dem gleichaltrigen Ôe niemals eindeutig Stellung für irgendeine Ideologie, ja gerade der Gedanke des blinden Vertrauens in irgendeine Form von mächtiger Organisation oder Ideologie stellt ein bei Kurahashi oft karikiertes gesellschaftliches Phänomen dar.¹

Auf diese Weise missverstanden, fühlte sich die junge Autorin dazu gedrängt, ihre literarischen Prinzipien darzulegen und zu verteidigen – ein Bedürfnis, das sich während ihrer gesamten literarischen Karriere erhielt und ihren Lesern eine Fülle von Werksnotizen und Essays bescherte. Was die Erzählung “Parutai” betrifft, so erklärte die Autorin, resultierte ihr erster Schreibimpuls einzig und allein aus dem Wunsch, den Stil ihrer literarischen Vorbilder

1 Siehe hierzu näher: KAGA Otohiko: “Kurahashi Yumiko-san to shinzô no oto” (Nachruf), in: *Gunzô* 8/2005:263.

Sartre und Camus zu kopieren. Da nach Kurahashis Kunstverständnis weniger der Inhalt als die Form im Vordergrund stand, blieb sie dem Konzept des Reproduzierens und Manipulierens bestehender narrativer Strukturen treu, auch als Literaturkritiker Etô Jun sie dafür des Plagiats bezichtigte. Als Stilmittel entwickelte sich das Kopieren jedoch zu einem essenziellen Aspekt ihres Schreibens.

Ganz gleich, wie viel Kurahashi in Nachworten und Essays auch erklären mochte, die Kompromisslosigkeit und Radikalität ihres Schreibens sorgte auch in den folgenden Jahren für heftige Debatten unter den Literaturkritikern. Die Autorin reagierte darauf beinahe trotzig mit einer wahren Publikationswut. Die Flut an Kurzgeschichten, die sie in der ersten Hälfte der 1960er Jahre in den führenden Literaturzeitschriften veröffentlichte, offenbarte ihre starke Affinität zur europäischen Avantgarde. Mit ihren grotesken, fabelartigen Erzählungen voller Absurdität und Traumhaftigkeit traf Kurahashi genau den Geist der Zeit und entwickelte sich rasch zur Stilikone der jungen Intellektuellen ihrer Generation – einer Generation von revoltierenden Studenten, die sich über die Werke von Sartre und Camus die Köpfe heiß diskutierten. Wer “dazugehören” wollte, musste neben Ôe und Abe Kôbô auch Kurahashi gelesen haben. Schnell avancierte die Nachwuchsschriftstellerin zum Inbegriff experimentellen Schreibens und erhielt bereits 1963, nur drei Jahre nach ihrem Debüt, den Tamura-Toshiko-Preis für ihr Gesamtwerk bis zu diesem Zeitpunkt.

1966 verbrachte die Autorin als Fulbright-Stipendiatin ein Jahr in den Vereinigten Staaten, wo sie an der Universität von Iowa einen Kurs für Freies Schreiben belegte. Während dieser Zeit veränderte sich ihr Stil in eine realistischere Richtung. Zu den europäischen Existenzialisten als ihrer Hauptinspirationsquelle gesellten sich nun sowohl klassische westliche Werke wie die griechischen Tragödien als auch die Welt des japanischen Nô-Theaters. Am deutlichsten illustriert wird dieser Wandel in der Anthologie *Hanhigeki* (“Antitragödien”, 1971), die sie kurz nach ihrer Rückkehr aus Amerika veröffentlichte.

Ausschlaggebend für die neuen Strömungen in ihren Werken waren allerdings weniger Kurahashis eigene Erfahrungen in den USA als vielmehr die Literatur, in die sie sich während dieser Zeit vertiefte. Die grundsätzliche Tendenz, weniger eigene Erlebnisse als vielmehr durch Lektüre erfahrene Eindrücke in der eigenen Literatur zu rezipieren, erklärt, warum ihrem Gesamtwerk jeder autobiografische Aspekt fehlt. Besonders der Essayband *Shôsetsu no meirei to hiteisei* (“Labyrinth und Negativität im Roman”, 1966) illustriert Kurahashis fehlendes Interesse an irgendeiner Form der literarischen Selbstdarstellung.

Indem die Autorin alles Persönliche aus ihren Geschichten verbannte, erhielt sie sich eine gewisse Distanz zu ihren Figuren, die oft kühl oder gar emotionslos wirken. Verletzung, Tod und Zerstörung nehmen Kurahashis Helden mit einer solchen Nonchalance hin, dass dem Leser jede Identifikation schwerfallen muss. Doch gerade in diesen scheinbar blutleeren Protagonisten, deren Taten alles andere als heldenhaft sind und deren Charakter wenig beneidenswert erscheint, offenbaren sich die "subversiven Intentionen" einer Autorin², der nichts daran gelegen ist, sich mit ihren Lesern auf irgendeine Weise zu solidarisieren. Literarisch distanzierte sie sich damit klar von den japanischen Erzähltraditionen des *shishōsetsu*-Genres.

Ein weiterer Aspekt, den man in Kurahashis Werk vergeblich suchen wird, ist das Verarbeiten der eigenen weiblichen Identität. Im Gegensatz zu vielen ihrer Zeitgenossinnen, die zur ersten Generation der "gebildeten" Nachkriegsschriftstellerinnen zählten, hatte Kurahashi keine ernsthaften feministischen Anliegen. Während die meisten ihrer Kolleginnen sich dem Schreiben widmeten, um weibliche Belange wie Ehe und Mutterschaft sowie das harte Los der Frauen in einer männerdominierten Welt geltend zu machen, spielte ihr Dasein als Frau in der Gesellschaft thematisch für Kurahashi keine Rolle. Das Thema der Weiblichkeit erforschte die Autorin auf einer eher metaphysischen Ebene. Zu nennen wäre hier etwa das Bild der Gebärmutter als Mittelpunkt allen Seins, das in ihren Geschichten leitmotivisch wiederkehrt.

Nun mag man sich fragen, was eine Schriftstellerin, der weder an der Verarbeitung persönlicher Erfahrungen und Gedanken, noch am Reflektieren über die eigene Weiblichkeit, noch am Verbreiten irgendeiner tieferen Wahrheit gelegen ist, mit ihrem Schreiben eigentlich ausdrücken möchte. Eine Antwort darauf findet sich vielleicht in einem Nachwort zu "Kurai tabi" ("Traurige Reise", 1961), in dem die Autorin schreibt: "Meine Romane sind wie eine Zwiebel, mit unzähligen Schichten aus Pastiche. Wenn man sie alle der Reihe nach abzieht, wird man im Inneren nichts finden."³ Diese Aussage verdeutlicht Kurahashis literarisches Prinzip, nach dem Stil vor Inhalt geht und sprachlich-stilistisches Experimentieren wesentlicher ist als die erzählte Handlung. Indessen befasst sich das wenige an Sekundärliteratur, das über diese außergewöhnliche Autorin bislang publiziert wurde, vornehmlich mit thematischen Analysen und den literarischen Einflüssen, welche die Schriftstellerin prägten. Es sollen daher

2 KLEEMAN, 1996:330.

3 Zitiert nach SAKAKI, 1992:12.

in diesem Artikel vor allem die sprachlichen Besonderheiten ihrer Literatur beleuchtet werden. Ein Werk, das sich zu diesem Vorhaben besonders eignet, ist der 1986 erschienene Zukunftsroman *Amanon-koku ôkanki* (“Bericht von einer Reise ins Lande Amanon”⁴), für den Kurahashi mit dem Izumi-Kyôka-Preis ausgezeichnet wurde.

Die Zerstörung von Utopia

Der Science-Fiction-Roman *Amanon-koku ôkanki* beschreibt die Abenteuer des jungen Missionars P⁵, der aus seiner Heimat, dem Gottesstaat Monokamien, nach Amanon reist, einem geheimnisvollen, in weiter Ferne gelegenen Land. Sein Auftrag lautet, die Amanonier, zu denen seit vielen Jahrhunderten kein Kontakt mehr besteht, zur monokamischen Konfession zu bekehren und somit zu einem Teil der exorbitanten Glaubenswelt des Monokamismus zu machen, wie im Prolog beschrieben wird. Dass Monokamien stellvertretend für das christliche Abendland steht, erklärt sich bereits aus dem Namen, der sich aus *mono* (griech. *monos* “einzig”) und *kami* (jp. “Gott”) zusammensetzt, also für das monotheistische Prinzip steht. Mit seinem aggressiven Imperialismus wird der rigore Gottesstaat Monokamien als abschreckendes Bild einer übermächtigen “Organisation” gezeichnet, wie es in Kurahashis Literatur häufig wiederkehrt.⁶

Die Eingangsszene des ersten Kapitels beschreibt P’s Landung in der Fremde, die auf den ersten Blick wie ein idyllisches Eiland wirkt. An einem paradiesisch ruhigen Strand wird P als einziger Überlebender seiner Flotte an Land gespült. Wer mit Kurahashis Literatur vertraut ist, dem wird diese Ankunftsszene sofort bekannt vorkommen, denn die Insel als Symbol der unbe-

4 Titel der deutschen Übersetzung: *Die Reise nach Amanon*, erschienen in der japan edition im be.bra verlag 2006.

5 Kafkaeske Namenskürzel wie P, Q, L, M oder S sind ein Charakteristikum Kurahashis früherer Werke. Eine ausführliche Analyse jedes Code-Buchstaben findet sich in der Dissertation von Faye Yuan Kleeman: KLEEMAN, 1991:316ff.

6 In seinem Nachruf auf die Schriftstellerin weist Kaga Otohiko auf Kurahashis tiefes Misstrauen gegen jede Art von übermächtiger Organisation hin, das bereits in ihrem Debüt mit “Parutai” bemerkbar ist. KAGA, 2005:264.

kannten Welt und der nach kaskaschem Vorbild besitzlose Fremde, der dieser hilflos gegenübersteht, finden sich in vielen ihrer Werke.⁷

Mittellos in jeder Hinsicht ist auch der Missionar P, denn das Meer hat ihn nicht nur all der mitgebrachten Schätze und Geschenke beraubt, sondern auch seiner Kleidung, sodass er den Inselbewohnern in völliger Blöße gegenüber treten muss. Seine Hilflosigkeit und Ausgeliefertheit symbolisiert sich auch in seinen massiven Sprachschwierigkeiten, denn das Amanonische, das P in seiner Heimat erlernte, erweist sich als hoffnungslos veraltet.

Dass die vermeintliche Insel außerhalb der uns bekannten Welt liegen muss, wird bald klar, denn obwohl dort menschliche Wesen leben, gleicht ihr Alltag kaum dem unseren. Fahrzeuge bewegen sich per Autopilot, die Residenz des Staatsoberhauptes befindet sich im 34. Stockwerk eines gigantischen Hochhauses, mysteriöse Barrieren schützen das gesamte Reich vor Eindringlingen aus der Außenwelt und Unsterbliche hausen in Verwahrlosung auf den städtischen Müllkippen. Wo sich dieses absonderliche Land allerdings befindet, und ob es überhaupt ein Land ist, hält die Autorin bis zum letzten Kapitel der Erzählung geheim.

Bereits nach kurzer Zeit bemerkt der ausländische Gast, dass die Amanonier seinem eigenen Volk in jeder Hinsicht überlegen sind. Das von technischem Fortschritt und Pazifismus geprägte Land erscheint ihm geradezu wie ein Paradies. Selbst für das leibliche Wohl ist in Amanon besser gesorgt als im asketischen Monokamien: Die zahlreichen Bankette, zu denen P als hochrangiger Staatsgast geladen wird, bedeuten ganz neue kulinarische Erfahrungen für den Fremden. Seine Gastgeber sind freundliche, sanfte, ja beinahe feminine Geschöpfe; und selbst die undurchsichtige politische Elite zeigt sich der fremden Religion gegenüber äußerst tolerant.

Dennoch entdeckt Kurahashis Protagonist in der amanonischen Gesellschaft rätselhafte Widersprüchlichkeiten, deren Ursprung er erst gegen Ende der ersten Hälfte der Handlung auf die Spur kommt, als sich herausstellt, dass all die schmucken Regierungsbeamten, Angestellten und Religionsvertreter, denen er begegnete, in Wirklichkeit Frauen sind. Frauen, die zwar sprechen und aussehen wie Männer, die jedoch eindeutig weiblichen Geschlechts sind. Endlich enthüllt sich die fremde Welt als Amazonenstaat, dessen gesamte Reproduktion einer

7 Etwa in "Kamigami ga ita koro noch hanashi" ("Als die Götter noch lebten", 1971) und *Sumiyakisuto Q no bōken* ("Die Abenteuer des Sumiyakisten Q", 1969). Da die Insel abgeschlossen von anderen Welten frei im Meer liegt, bildet sie als Bühne des Geschehens ein "ideales Biotop" für Kurahashis Antiwelten. SCHLECHT, 1991:123.

staatlich kontrollierten Samenbank untersteht. Ein kleiner Teil der Nachkommenschaft, die dort in künstlichen Brutstätten gezüchtet wird, dient den Amanonierinnen als Samenspende, doch alle anderen männlichen Babys werden aussortiert oder kastriert, denn nur der unterprivilegierten Eunuchenkaste ist ein legales Dasein in dem streng reglementierten Matriarchat gestattet.

P's naive Empörung über die wahren Verhältnisse in seinem Gastland bringen ihn auf die Idee, seine religiöse Mission, die in der säkularisierten und profitorientierten Glaubenswelt Amanons ohnehin fruchtlos bleibt, kurzerhand in eine sexuelle Revolution umzuwandeln. Für seinen Feldzug im Namen der männlichen Emanzipation macht er sich das übermächtige Medium Fernsehen zunutze, um den geschlechtslosen Amanonierinnen die Freuden der heterosexuellen Liebe zu demonstrieren. Ziel seiner Bemühungen ist die Wiederbesinnung der Frauen auf ihre eigene Weiblichkeit und Gebärfähigkeit, die langfristig zur Rekonstruktion einer ausgeglichenen Geschlechterverteilung in der Bevölkerung führen soll.

Das neuartige Konzept, Sex live vor der Kamera zu zeigen, entwickelt sich zu einem grandiosen Erfolg. P's spirituell in Szene gesetzte Fernsehshow *Mono-para* (eine Zusammensetzung aus "Monokami" und "Paradies") avanciert innerhalb kürzester Zeit zum absoluten Publikumsrenner und macht den Missionar zum landesweiten Medienstar. Doch der Erfolg ist nur von kurzer Dauer, denn noch bevor die ersten in der Sendung gezeugten Kinder das Licht der Welt erblicken, kündigt sich in Amanon eine verheerende Naturkatastrophe an. Mächtige Beben und Blut spuckende Vulkane prophezeien den entgültigen Untergang des Landes, dessen Zustand mit dem einer "Gebärmutter in den Wehen" verglichen wird.

Mit einer Flucht in letzter Sekunde, die P und seine engsten Vertrauten per U-Boot außer Landes bringt, endet der "Reisebericht" aus Amanon. Dass es sich bei den blutigen Eruptionen tatsächlich um einen Geburtsvorgang handelte, wird im Epilog der Geschichte klar. Das groteske Wesen, das die monokamischen Ärzte aus dem Bauch der "Dame Amanon" holen, ist von solcher Abscheulichkeit, dass sich selbst die hartgesottenen Mediziner abwenden müssen. Der Plan der monokamischen Glaubensgemeinschaft, durch Parthenogenese einen Gott zu zeugen, endet mit einer Fehlgeburt. Wie so oft bei Kurahashi ist es am Ende das "Böse", das als hässliche Missgeburt aus dem weiblichen Bauch hervorquillt.⁸

8 Ähnliche "weibliche Selbstreinigungsrituale" finden sich beispielsweise auch in der Erzählung "Himawari no ie" ("Das Haus mit den Sonnenblumen", 1971). Siehe hierzu SCHLECHT, 1991:128.

Erst mit dem Wiederauftauchen der monokamischen Geistlichen erinnert sich der Leser, mittlerweile völlig in der amanonischen Realität zu Hause, dass der Ausgangspunkt der Geschichte in Monokamien spielte. Nun erst wird ihm klar, was es mit der wundersamen Reise der monokamischen Missionarsflotte durch einen "schmalen Kanal" zu dem "eizellenhaften" Land Amanon, dessen "gallertartige" Hülle P als einziger unter seinen Kameraden zu passieren vermochte, auf sich hatte. Amanon ist keine Insel und auch kein Land, sondern ein gigantischer Uterus. Ein Fingerzeig auf das wahre Wesen Amanons verbirgt sich, nebenbei bemerkt, bereits in der Umschlaggestaltung des Werks, dessen Original die Gemälde "Eva II" (1965) und "Das Blatt" (1971) von Paul Wunderlich zieren. Eine ähnliche Symbolik ist dankenswerterweise auch dem deutschen Verlag gelungen.

Die vermeintliche Naturkatastrophe, die Fehlgeburt der Dame Amanon, ist das Ergebnis des gewaltsamen Eindringens des Männlichen in eine weibliche Welt. Insofern darf das kafkaeske Namenskürzel P durchaus als eine Abkürzung von "Penis" verstanden werden, und die Geschehnisse als tragischer Kampf zwischen Mann und Frau, deren Vereinigung schließlich nichts als Grauen und Zerstörung hervorbringen kann.⁹

Im Land der Frauen

"Meiner Meinung nach können Frauen im Grunde auch ohne Männer auskommen, solange für die Fortpflanzung durch entsprechendes Samenmaterial gesorgt ist,"¹⁰ bemerkte Kurahashi 1986 in einem Zeitschriftenartikel kurz nach Erscheinen ihres Zukunftsromans. Eine forsche Aussage, die an genau jene radikalfeministischen Thesen erinnert, mit denen die Autorin etwa zwanzig Jahre zuvor während ihres Aufenthalts in den USA in Berührung gekommen war. Die Idee, diese Thesen in einem Roman weiterzuspinnen, hatte Kurahashi seitdem nicht mehr losgelassen. Allerdings wird dem Leser schon nach einigen Kapiteln klar, dass Amanon keineswegs ein feministisches Utopia oder einen idealen Amazonenstaat darstellt, sondern eher die "Antivision eines Ideals"¹¹, mit dem Kurahashi den Mythos des idealen Staates an sich entzaubert.

9 NAPIER, 1995:175.

10 KURAHASHI, 1986:58.

11 NAPIER, 1995:170.

Doch geht es der Autorin bei der Darstellung ihrer Phantasiewelt überhaupt um die Verherrlichung oder Verdammung irgendeines Ideals? Schauen wir uns das von ihr kreierte “Volk der Amanonier” einmal genauer an. Die unterste Schicht dieser Gesellschaft, eine Art Paria, bildet eine kleine Minderheit von Eunuchen, die als “Laotane” (*raotan*) bezeichnet werden. Von den “normalen” Menschen, respektive den Frauen, sind die Laotane bereits auf den ersten Blick durch ihre sackartige Kluft und ihr verschrumpeltes, “scheuerlappenhaftes” Aussehen zu unterscheiden. Weitere Charakteristika dieser traurigen Spezies sind ihre beamtenhaft-korrekte Ausdrucksweise und ihre Namen, die sämtlich auf der Silbe “-on” enden, genau wie der Name des Phantasielandes selbst. Zu der Bezeichnung “Amanon” ließ sich Kurahashi von einem alten Ausdruck ihres Heimatdialektes inspirieren, der weiblich wirkende Männer als *amanon* bezeichnete. So wie diese Männer mit ihrer seltsam femininen Gestik und Mimik die junge Kurahashi an *onnagata*, Frauendarsteller im Kabuki erinnerten, so sollten die Amanonier auf den Helden “wie Schwuchteln” wirken, bis er schließlich erkennt, dass er es nicht mit femininen Männern zu tun hat, sondern mit maskulinen Frauen.

Mit Ausnahme der Laotane und der offiziell registrierten Samenspendler, welche die Frauen hinter den Mauern der staatlichen Samenbanken wie Laborratten halten, gelten alle weiteren männlichen Wesen, die in Amanon ihr Dasein fristen, als illegale Existenzen. Sie bilden keinen Teil der Gesellschaft, sondern existieren außerhalb dieser, wie etwa die als subversive Kräfte angesehenen “Anarchos” (*angura no otoko*)¹² oder die “Outlaws” (*autorô*), die mit einigen wenigen aus der Gemeinschaft der Amanonierinnen ausgestoßenen Frauen in wilder Ehe zusammenleben. Sie führen ein zurückgezogenes Leben in einer Art Verbannung, ebenso wie der greise Kaiser in seinem verwahrlosten unterirdischen Palast, die unsterblichen “Immortalen” (*imotaru*) auf den städtischen Müllkippen und der hochkarätige Wissenschaftler Dr. Toraion, der sein Leben als unkastrierter Mann einem reinen Verwaltungsfehler verdankt, in seinem einsamen Chalet in den Bergen. All diese gesellschaftlichen Ausnahmen tragen im Übrigen ebenfalls Namen, die auf der Silbe “-on” enden, und werden allein durch diese Namensgebung in die Nähe des Männlichen gestellt, quasi stigmatisiert und verbannt ins gesellschaftliche Abseits des Frauenstaates.

12 *Angura* ist ein Kürzel für engl. *underground* und steht für undurchsichtige Tendenzen im wirtschaftlichen Bereich, aber auch für allgemein Subversives, Experimentelles oder Anarchisches. Aus diesem Grund wählte die deutsche Übersetzung den Ausdruck “Anarchos”.

Der Rest der amanonischen Gesellschaft besteht aus Frauen. Sie bilden den größten Teil der arbeitenden Bevölkerung, denn dank des modernen Fortpflanzungsmanagements und diverser praktischer Kindererziehungsagenturen sind die Frauen von jeglichen "weiblichen Pflichten" befreit und können sich ganz dem Broterwerb widmen. Dies gilt sowohl für die als "Bizmänner" (*bijiman*)¹³ bezeichneten, ameisenhaft fleißigen Firmenangestellten als auch für die "Secs" (*sekure*)¹⁴, die Sekretärinnen der reichen Oberschicht. Allein diesen schoßtierhaften Gespielinnen ist ein weibliches Aussehen und Betragen bis ins Erwachsenenalter hinein erlaubt. Alle anderen Frauen müssen mit Erreichen der Volljährigkeit sämtliche weiblichen Attribute wie etwa lange Haare und Röcke ablegen und sich fortan wie Männer kleiden. Das uniforme Aussehen ist dieser Gesellschaftsschicht ebenso gemein wie die moderne Alltagssprache, derer sie sich befleißigen. Das so genannte "Neuamanonische" verzichtet konsequent auf höflichkeitssprachliche und geschlechtsspezifische Ausdrücke. Es ist eine schnoddrige Mischung aus Männersprache und Jugendjargon, die im Deutschen nur schwer wiederzugeben ist.

An die Spitze der amanonischen Gesellschaft hat Kurahashi die Eliteschicht der "Proms" (*pippu*)¹⁵ gestellt. Zu ihnen gehören nicht nur einflussreiche Parlamentarier, sondern auch Ärzte, Rechtsanwälte, Konzernchefs und dergleichen. Kurahashis Schilderung einer typischen Promjugend inmitten teurer Privatschulen und Eliteuniversitäten, für deren Kosten sich die Mütter finanziell ruinieren, ist eine unübersehbare Persiflage auf das gemeinhin als elitär bezeichnete japanische Bildungssystem.

Ein typischer Vertreter der Proms ist der mächtige Eiosu, der von seinen Untergebenen ehrfürchtig als der große "Vorsitzende" (*kaichō*) bezeichnet wird. Hinter den Kulissen hält er die politischen Fäden fest in der Hand und lässt die offiziellen Vertreter der Regierung wie Marionetten auf der politischen Bühne tanzen. Es erübrigt sich zu sagen, dass freilich auch Eiosu eine Frau ist, für deren imposantes Auftreten offenbar der ehemalige Ministerpräsident Tanaka Kaku'ei (1918–1993) als Modell diente. Eiosus unbeschreibliche Macht manifestiert sich in ihrer enormen Körpermasse, mit der sie an einen aus der Form geratenen

13 Der Ausdruck *bijiman* ist eine der vielen "neuamanonischen" Wortschöpfungen der Autorin. Er leitet sich ab von *bijinesu man* (engl. *business man*).

14 Ähnliches gilt für den Ausdruck *sekure* von *sekuretari* (engl. *secretary*).

15 Kurahashis Phantasiewort *pippu* leitet sich von dem japanischen Ausdruck *bippu* her, der wiederum von dem englischen Wort *VIP* (*very important person*) stammt. Um den Humor zu erhalten, verfremdete die deutsche Übersetzung das Wort "Prominenter" bzw. "Promi" zu "Prom".

Sumo-Ringer erinnert. Kurahashi-Kennern dürfte die titanenhafte, kolossartige Gestalt mit ihrer typischen Herrschersymbolik bereits aus anderen Werken bekannt sein.¹⁶

Wie alle anderen Gesellschaftsschichten werden auch die Proms mit einer besonderen Ausdrucksweise assoziiert. Ihre “Promsprache” klingt noch distinguiert als das gewöhnliche “Neuamanonische” und ist mit einer Fülle von fremdsprachlichen Lehnwörtern gespickt. Auch die Namen der Proms offenbaren ein einheitliches Prinzip: Bis zur Erlangung der Volljährigkeit tragen die Amanonierinnen “Kindnamen”, die an japanische Mädchennamen mit der für Kurahashis Generation typischen Endung auf “-ko” erinnern. So heißt P’s Sekretärin Himeko und die Sekretärin des Ministerpräsidenten Mariko. Mit Erreichen der Volljährigkeit wird den Mädchennamen ein *s* angehängt, so dass sie alle auf “-kos” enden. Die Namen der zahlreichen Nebenfiguren lauten etwa Aikos, Masakos, Michikos und Nobukos¹⁷. Der Name der Ministerpräsidentin schließlich ist die amanonisierte Version des Vornamens der Autorin selbst: Die höchste Frau im Staate heißt Yumikos. Für japanische Leser sind die Amanonierinnen damit eindeutig “entweiblicht”. Sie erinnern vielmehr an die Helden der griechischen Sagenwelt, deren Einfluss auf Kurahashis Literatur eingangs bereits bemerkt wurde.

Zusammenfassend lässt sich erkennen, dass Kurahashi die Figuren der Handlung durch Sprachgebrauch, Namensgebung und Uniformierung in klar identifizierbare Stereotypen einordnet. Es ist nicht schwer zu durchschauen, dass sie mit dieser Kategorisierung eine Facette der japanischen Gesellschaft, die wenig Wert auf Individuelles legt, gekonnt persifliert – so wie auch in allen anderen Bildern ihrer Antiwelt jeweils ein Fünkchen japanischer Wirklichkeit steckt. Ob es die chaotischen Szenen der opulenten Bankette sind, die Unzahl der identisch gekleideten Angestellten, die sich zu den Stoßzeiten “wie ein zäher Strom” über die Bürgersteige der Metropolen “Tokyo” und “Kyoto”¹⁸ wälzen, die zu

16 Etwa als Direktor der Nervenheilanstalt in dem Roman *Sumiyakisuto Q no bôken* oder als Anstaltsleiterin in der Erzählung “Kamigami ga ita koro no hanashi” (“Als die Götter noch lebten”, 1971).

17 Im japanischen Original werden alle Personennamen in der Katakana-Lautschrift geschrieben, vermutlich um sie “ausländischer” klingen zu lassen. Um diesen Verfremdungseffekt auch in der deutschen Übersetzung zu erreichen, wurde das *k* jeweils durch ein *c* ersetzt, also nicht Yumikos, sondern Yumicos.

18 Dass sich hinter diesen Namen die japanischen Städte Tôkyô und Kyôto verbergen, braucht kaum erwähnt zu werden. Kurahashi, die als Studentin einige Zeit in Kyôto lebte, wählte

Touristenattraktionen nachgebauten Bergtempel, “nur zum Spaß” sich an Selbstmordspielchen erfreuende Kinder, oder P’s feierliche Prozession zum Kaiserpalast im fellbestückten Plastikochsenwagen – Kurahashi hat ihr Heimatland haargenau beobachtet, messerscharf analysiert und mit einer guten Portion schwarzen Humors eine Extremwelt gezeichnet, die dem Leser das Lachen zuweilen im Halse steckenbleiben lässt. Und zwar dem japanischen Leser ungleich mehr als dem nichtjapanischen, denn er blickt erstmals von außen, durch die Augen eines Fremden auf Altvertrautes und Wohlbekanntes, das ihm nun wie durch einen Zerrspiegel entstellt erscheint. Durch die Brille des Ausländers gesehen, wirkt die alltägliche Realität seiner Heimat in ihrer überzeichneten Darstellung absurd und fratzenhaft.¹⁹

Wie wir jedoch bereits gesehen haben, steht für die Autorin der parodistische Aspekt nicht im Vordergrund. Obwohl P’s Abenteuer in Amanon wie eine Art Gulliverreise erscheinen mögen, stellen sie doch, im Gegensatz zu der berühmten Vorlage von Jonathan Swift keine Satire dar, also kein Werk, das als Gesellschaftskritik geschrieben ist. Vom Gulliverroman übernommen hat die Schriftstellerin nur einige Teile des äußeren Erzählgefüges. So sind beide Helden Ärzte, die in der Fremde verschiedene “Welten” besuchen; beide erfahren auf ihrer Reise die Nachteile der Unsterblichkeit. Doch im Gegensatz zu Swifts Satire fehlt Kurahashis Roman eine klare Botschaft an den Leser. Die Autorin wehrte sich sogar ganz entschieden dagegen, ihre Werke als Satiren verstanden zu wissen.

Es stimmt schon, dass man Geschichten, die so verstörend sind wie meine, gern in die Satireschublade steckt. Das ist praktisch und nimmt der Sache ihren Stachel. Auch mein letzter Roman *Shunposhion* wurde als Satire abgestempelt, obwohl das nicht meine Intention war, damals so wenig wie jetzt bei *Amanon-koku ôkanki*. [...] Satiren interessieren mich nicht. Stellenweise mag einiges dem heutigen Japan entsprechen, doch einen satirischen Effekt wollte ich damit nicht erzielen. Japan ist nun einmal das einzige Land, über das ich gut Bescheid weiß, und daher lässt es sich gar nicht vermeiden, dass die amanonische Gesellschaft der japanischen irgendwie ähnelt. Selbst dem phantasievollsten Menschen ist es unmöglich, sich eine Welt auszudenken, die keine Ähnlichkeit mit irgendetwas hat. Mir reicht es schon, wenn der Leser einen gewissen P in ein gewisses Land Amanon “begleitet” und dort dessen wahre Gestalt entdeckt. Und dann am Ende der Geschichte aufatmet, weil er nach einer Reihe wundersamer Erlebnisse diesem uterusähnlichen Raum heil wieder entkommen ist. In diesem Moment sollte ihm klar

diese beiden Städte auch in früheren Werken, etwa in *Yume no ukihashi* (“Traumbrücke”, 1971), als Hauptschauplätze aus.

19 BETSUYAKU, 1986:544ff.

werden, dass die Geschichte nichts als ein langer, böser Traum war. Ansonsten habe ich keine spezielle Botschaft an den Leser. Wenn einige Leute den Roman allerdings als futurologische Warnung vor den bösen Folgen des Radikalfeminismus verstehen wollen, so soll mir das ebenfalls recht sein. Man sollte an einem Roman schließlich auf verschiedene Art und Weise seinen Spaß haben können.²⁰

Neben Swift und Kafka – und vermutlich auch noch den galaktischen Abenteuern der Astronautin Barbarella, wie nebenbei erwähnt sei – bildet die Erzählkunst der griechischen Mythologie eine weitere narrative Inspiration für Kurahashis Roman. Die Gruppe von Fischersfrauen, die sich in der Eingangsszene um den wehrlos entblößten P scharen, sowie auch der “Mob” des Publikums, der dem entscheidenden Ringkampf zwischen P und Eiosu beiwohnt, erscheinen wie der “Chor” aus der griechischen Tragödie. Einen “Deus ex machina” verkörpert Pater Inri, der Projektleiter der Jungfrauenempfängnis, den Kurahashi im Epilog der Geschichte als übergeordnete Instanz aus dem Hut zaubert. Gegen Ende des Romans taucht schließlich auch das Element der “Prophezeiung” auf. Sie sagt die endgültige Zerstörung des Landes voraus und erweist sich als stärker als das Trachten des einzelnen Individuums.²¹

Ein viertes narratives Standbein bilden die eigenen kulturellen Wurzeln der Autorin. Der formale Handlungsaufbau folgt dem Muster einer traditionellen Nô-Inszenierung (*jo-ha-kyû*): Die Passage der Einleitung (*jo*) bildet P’s Reise von Monokamien nach Amanon bis zu seiner ersten Begegnung mit den Fischersfrauen am Strand. Seine erste Zeit in Amanon und die Ereignisse bis zu seinem Zusammentreffen mit Toraion, das ihn zu seinen revolutionären Plänen inspiriert, bilden den ersten Teil des Hauptteils (*ha*). Mit P’s Entmannung durch seine Sekretärin beginnt das rasante Finale (*kyû*), das mit einer klaren Steigerung des Tempos einhergeht: Durch die drohende Naturkatastrophe überstürzen sich die Ereignisse und zwingen P zu einer raschen Flucht, noch bevor er seine Mission beenden kann.²²

20 KURAHASHI, 1986:59.

21 Ein ähnlicher Einfluss der Erzählelemente aus der griechischen Tragödie ist auch in früheren Werken wie den “Antitragödien” erkennbar. SCHLECHT, 1991:127.

22 Einen ähnlichen Handlungsaufbau konstatiert Faye Yuan KLEEMAN in den “Antitragödien”. KLEEMAN, 1991:339.

Kurahashis Sprachwelten und einige Notizen zur deutschen Übersetzung

In sprachlicher Hinsicht ist Kurahashi Yumiko mit *Amanon-koku ôkanki* ein Meisterwerk gelungen. Innerhalb des Romans baut die Autorin ganz eigene Sprachwelten auf, für die sie ihre Muttersprache Japanisch nach bestimmten Prinzipien verfremdet. Diese Verfremdungen wiederum karikieren, was bei Kurahashi wenig überrascht, reale Phänomene des Wandels in der japanischen Gegenwartssprache, wie etwa die zunehmende Tilgung der Endlänge bei fremdsprachlichen Lehnwörtern, die ungehemmte Verbreitung zahlreicher Amerikanismen und die wachsende Freude an allen möglichen Formen sprachlicher Abkürzungen und Vereinfachungen.²³ Werfen wir also einmal einen Blick auf Kurahashis "Neuamanonisch":

Geschützt wird das Eiland Amanon durch geheimnisvolle "Protektoren" (*bariya*), regiert nicht durch einen Kaiser, sondern durch einen "Emperor" (*empera*), und bezahlt wird nicht mit Geld, sondern mit "Maney" (*mane*). In den Häusern der Amanonier stehen keine Fernseher oder Mikrowellenöfen, sondern "Bildempfangsgeräte" (*gazôjushinsôchi*) und "Sekundenerhitzer" (*shunkankanetsuki*). Die Bewohner des Landes pflegen die schöne Tradition des "Teerituals" (*têseremoni*), frönen dem populären Volkssport "Zumo" (*sumo*), glauben an die Lehren des "Buddhismus" (*buddakyô*), lassen sich von "Servanten" (*sabanto*) bedienen und fliegen, wenn es schnell gehen soll, mit praktischen "Hubis" (*herikopura*).

Über 300 Ausdrücke dieser semirealen Sprachkreationen "exotisieren" den Roman und stellen, wie an den oben angeführten Beispielen bereits unschwer zu erkennen ist, eine gewaltige Hürde für jeden Übersetzer dar. Um die feine Ironie und den tiefschwarzen Humor des Originals zu erhalten, hat sich die Übersetzung an dem ausdrücklichen Wunsch der Autorin, die selbst als Übersetzerin tätig war, nach einer möglichst "freien" deutschen Version orientiert.

Bei einigen, in ihrer Form nur minimal verfremdeten Ausdrücken wie etwa *takushi* anstelle von *takushî* ("Taxi") war es von der Autorin zweifellos intendiert, dass der Leser stutzt und sich fragt, ob man dieses oder jenes Wort mittlerweile tatsächlich so schreibt, womöglich gar ein Wörterbuch konsultiert. Hier kam der deutschen Übersetzung die momentan herrschende, allgemeine Sprachverwirrung durch die Rechtschreibreform enorm zugute. Obwohl sich ihre Be-

23 Zu einer genaueren Analyse des "Amanonischen" siehe: WERNITZ-SUGIMOTO, 2001:137–157.

deutung dem Leser problemlos erschließen mag, existieren zum gegenwärtigen Zeitpunkt in den einschlägigen deutschsprachigen Fremdwörterlexika weder Anglizismen wie *smoken* oder *brainstormen*, noch Schreibungen wie *Schofför*, *Gängster*, *Schampagner*, *Gäg*, *poppulär*, noch Abkürzungen wie *Sec*, *Anarcho*, *Hubi*, *Promo*, *Synchro*, *Journie* oder *Asso*. Es sind reine Neuschöpfungen der deutschen Übersetzung.²⁴ Sie sind in der Übersetzung ebenso leicht verständlich wie die japanischen Ausdrücke im Original.

Dagegen liegen sprachliche Kontaminationen wie *bijiman* (engl. Businessman), *supegesu* (engl. special guest) oder *basukon* (engl. birthcontrol) bereits hart an der Grenze des gerade noch Verständlichen. Sie unterstreichen beim Leser das Gefühl des Fremdseins und Verlorenseins in einer anderen Welt. Um das Werk durch diese Verfremdungen jedoch nicht “unlesbar” zu machen, hat die Autorin diesem ein Glossar namens *Amanongo jiten* (“Wörterbuch des Amanonischen”) nachgestellt, das verwirrende Ausdrücke humorvoll erklärt.

Um den parodistischen Effekt des Originals auch im Deutschen zu erzielen, musste an mehreren Stellen etwas “getrickst” werden. Dies betrifft vor allem die Namen der auftretenden Personen, deren deutsche Entsprechungen sicherlich einiger Erklärung bedürfen. Im Gegensatz zu Kurahashis Helden P, der sein kafkaeskes Kürzel auch in der deutschen Version behalten durfte, wurde aus seinem Rechtsberater Daigenon (von dem älteren Ausdruck *daigen* für “Rechtsanwalt”) kurzerhand ein Advocon, aus dem betagten Wissenschaftler Dr. Torai-on (eine Kontamination von *tora* (“Tiger”) und *raion* (“Löwe”)) ein Dr. Tauron, aus dem mächtigen Politiker Eiosu (von *ei-yû* (“Held”)) der Vorsitzende Heros. Aus dem monokamischen Religionskrieger Yossha (nach dem Schlachtruf von Tanaka Kaku’ei) wurde ein gewisser Hosi Anna, aus dem Biologen Dr. Shinikosu (von *shinu* “sterben”) ein Dr. Mortacos, und aus dem Unsterblichen Doraimon (von der beliebten Zeichentrickfigur *doraemon*) wurde im Deutschen ein Methusalon. Der Kaiser der Amanonier schließlich, Amagon sansei, erhielt in der deutschen Übersetzung den Namen Tennon III. Ob derlei “illustrative” Fingerzeige dem Übersetzer gestattet sind, ist eine Gewissensfrage, die in der Übersetzungsforschung bereits hinreichend diskutiert wurde.²⁵

24 Der fließende Wandel der Sprache lässt es allerdings denkbar erscheinen, dass einige der Phantasieausdrücke irgendwann zum allgemeinen Sprachgut zählen werden. Doch schließlich gehört es zum Schicksal von Zukunftsromanen, von der Wirklichkeit eingeholt zu werden.

25 Siehe hierzu genauer: HIJYA-KIRSCHNEREIT, 2001:23f.

Schlussbemerkung

Wahrscheinlich gehört *Amanon-koku ôkanki* nicht zu den Werken, die man sogleich mit dem Namen der Autorin assoziiert. In den Nachrufen, die nach dem Tode Kurahashis in den einschlägigen Literaturzeitschriften erschienen, erinnern sich die Verfasser vornehmlich anderer repräsentativer Werke wie *Seishôjo* ("Das heilige Mädchen", 1965), "Parutai" oder *Sumiyakisuto Q no bôken*. Sprachlich kann man *Amanon-koku ôkanki* jedoch als Kurahashis größtes Kunstwerk bezeichnen. Vermutlich war das Buch seiner Zeit voraus, mutmaßte die Schriftstellerin, die sich in einem persönlichen Gespräch, das ich einige Jahre vor ihrem Tod mit ihr führen konnte, sehr enttäuscht von dem mageren Echo auf diesen Roman zeigte, der ihr mehr als alle anderen Werke am Herzen gelegen habe.

Ein Ausflug in die bizarren Phantasiewelten der Autorin ist wie eine rasante Fahrt in einer fliegenden Untertasse, an Bord mit Zeami, Kafka, Odysseus, sowie Rotkäppchen und dem bösen Wolf. Neues gibt sich mit Altem die Hand, und langweilig wird es dem Leser dabei sicherlich nicht. Kurahashi ist eine Stilistin und Parodistin, die es genießt, die Abgründe der menschlichen Gesellschaft in albtraumhaft-abstrakten Bildern darzustellen. Ihre Geschichten ranken sich um die existenziellen Konflikte der Menschheit, zwischen Mann und Frau, Mensch und Gott, Individuum und Gruppe. Oft stellen sich die Dinge dabei als das Gegenteil dessen heraus, was sie zu sein scheinen.

Mit großer Freude bricht Kurahashi in ihren Werken Tabus wie Inzest, Kannibalismus oder Homosexualität und wurde deshalb seit ihrem Erscheinen in der literarischen Öffentlichkeit stets kontrovers diskutiert. Dabei beinhalten die Antiwelten, denen sie sich in ihrem gesamten Schaffen widmet, oft eben jene Wirklichkeiten, die wir in der alltäglichen Realität unseres Lebens nur allzu gern verleugnen. Schonungslos seziert die Autorin diese Abgründe, die jeder Mensch, bewusst oder unbewusst, in sich verborgen trägt, ohne dabei jemals den moralischen Zeigefinger zu erheben.

Kurahashi ist nicht daran gelegen, anzuklagen, zu bewerten oder ihre Leserschaft von irgendeiner Wahrheit zu überzeugen. Vielmehr liegt ihr am Spiel mit der Sprache, das sie aufgrund ihres selbst auferlegten Schreibtrainings – denn nichts anderes war ihr Prinzip des Kopierens – virtuos beherrscht. Der Spaß am rücksichtslosen Verfremden verschiedenster Literaturstile und -vorlagen zieht sich wie ein roter Faden durch ihr Werk. Ihr konsequentes Manipulieren westlicher und japanischer Erzähltraditionen, seien es Märchen, Sagen, griechische Tragödien, Nô-Dramen oder die höfische Literatur der Heian-Zeit ist

keineswegs der Versuch, diese etablierten Kunstströmungen zu interpretieren oder weiterzuentwickeln. Kurahashis vielmehr als Hommage gemeinten, innovativen Ansätze zur Verknüpfung verschiedenster narrativer Stilelemente, die sie “mutig wie niemand zuvor”²⁶ in ihren literarischen Antiwelten entwickelte, haben ihr eine ganz besondere Stellung in der japanischen Literatur gesichert.

Bibliographie

Literaturverzeichnis

BETSUYAKU Minoru

1989 “Han-garibâ ryokôki”. In: KURAHASHI Yumiko: *Amanon-koku ôkanki* Shinchôsha Taschenbuch:544–549.

DOI, Gisela

1992 “Yumiko Kurahashi: Das Haus mit den Sonnenblumen”. In: *Münchener japanischer Anzeiger* 3:140–141.

FURUYA Midori

2005 “Saigo no shôsetsu”. In: *Shinchô* 8/2005:226–227.

HIJYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (Hg.)

2001 *Eine gewisse Farbe der Fremdheit. Aspekte des Übersetzens Japanisch–Deutsch–Japanisch*:17–43.

KAGA Otohiko

2005 “Kurahashi Yumiko-san to shinzô no oto” (Nachruf). In: *Gunzô* 8/2005:262–272

KITA Morio

2005 “Itamu Kurahashi Yumiko-san”. In: *Shinchô* 8/2005:224–225.

KLEEMAN, Faye Yuan

1996 “Sexual Politics and Sexual Poetics in Kurahashi Yumiko’s *Cruel Fairy Tales for Adults*”. In: *Constructions and Confrontations: Changing Representations of Women and Feminism, East and West*. Nr. 12 der Reihe *Literary Studies, East and West*. Honolulu: University of Hawaii:150–158.

²⁶ KLEEMAN, 1991:301.

KOIKE Mariko

2005 “‘Kurahashi’ to iu mune odoru bungakuteki kigô” (Nachruf). In: *Bungakukai* 8/2005:150–162.

KOJIMA Chikako

2005 “Meikai no ‘borero’”. In: *Shinchô* 8/2005:228–230.

KURAHASHI, Yumiko

1986 “Miraishakai no jôkenkoku”. In: *Nami* 20/8:56–59.

MORI, Joji

1974 “Drag the Doctors into the Area of Metaphysics: An Introduction to Kurahashi Yumiko”. In: *Literature East and West* 18:76–89.

MULHERN, Chieko

1994 *Japanese Women Writers*. Westport: Greenwood Press:199–205.

NAPIER, Susan J.

1995 “The Woman Lost: The Dead, Damaged, or Absent Female in Postwar Fantasy”. In: *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity*. London: Routledge:53–92.

NAKANISHI, Kuniko

1987 *The Life and Works of Yumiko Kurahashi*. San Diego State University.

SAKAKI, Atsuko

1992 “The Intertextual Novel and the Interrelational Self: Kurahashi Yumiko, A Japanese Postmodernist”. Doktorarbeit. University of British Columbia.

1993 “Denaturalizing Nature, Dissolving the Self: An Analysis of Kurahashi Yumiko’s *Popoi*”. In: *Nature and Selfhood in Japanese Literature*. Herausgegeben von Kinya Tsuruta. Vancouver, British Columbia: Josai University and the University of British Columbia:241–256.

1995 “A Gallery of Severed Heads: A Comparatative Study of Yumiko Kurahashi’s *Popoi*”. In: *Dramas of Desire/Visions of Beauty*. Herausgegeben von Ziva Ben-Porat et al. Nr. 1 der Reihe *The Force of Vision*, herausgegeben von Earl Miner und Toru Haga. University of Tôkyô Press:386–393

SCHAARSCHMIDT, Siegfried

1998 *Aufschlußversuche: Wege zur modernen japanischen Literatur*. München: iudicium verlag:83f.

SCHLECHT, Wolfgang E.

1991 “Nachwort”. In: Kurahashi Yumiko: *Das Haus mit den Sonnenblumen*:117–129.

SCHIERBECK, Sachiko

1994 *Japanese Novelists in the 20th Century*. University of Copenhagen: Museum Tusulanum Press:168–172.

TANAKA, Yukiko u. HANSEN, Elisabeth (Hg.)

1994 *This Kind of Woman: Ten Stories by Japanese Women Writers, 1960–1976*. Ann Arbor: University of Michigan:x–xxv.

VERNON, Victoria V.

1988 “The Sybil of Negation”. In: *Daughters of the Moon. Wish, Will and Social Constraint in fiction by Modern Japanese Women*. Berkeley, University of California Press:107–143.

WERNITZ-SUGIMOTO, Monika

2001 “Reise nach Amanon. Sprache und Wandel in Kurahashi Yumikos Erzählung *Amanon-koku ôkanki*”. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens/Hamburg (NOAG)* 167–170:137–157.

YAMAMOTO, Fumiko

1984 “Kurahashi Yumiko: A Dream of the Present? A Bridge to the Past?”. In: *Modern Asian Studies* 18:147–152.

YOHANA, Keiko

1989 “Feminizumu hihyô – Kurahashi Yumiko ‚Amanon-koku ôkanki’”. In: *Kokubungaku kaishaku to kyôzai no kenkyû* 7/1989:115–121.

Übersetzungen in westliche Sprachen

KURAHASHI, Yumiko

1979 *The Adventures of Sumiyakist Q*. Roman, übersetzt von Dennis Keene. Queensland: University of Queensland Press. 369 S. [orig. *Sumiyakisuto kyû no bôken*]

1991 “Als die Götter noch lebten”. Erzählung, übersetzt von Wolfgang Schlecht, in: Kurahashi Yumiko: *Das Haus mit den Sonnenblumen*. Zürich: Theseus Verlag:61–116. [orig. *Kamigami ga ita koro no hanashi*]

1993 “Am Ende des Sommers”. Erzählung, übersetzt von Michael Weissert, in: *Mondscheintropfen. Japanische Erzählungen 1940–1990*. Herausgegeben, ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von E. Klopfenstein. Zürich: Theseus-Verlag. 247 S. [orig. *Natsu no owari*]

1974 “The Boy who Became an Eagle”. Erzählung, übersetzt von Samuel Grolmes und Yumiko Tsumura, in: *New Directions in Prose and Po-*

- Poetry 29*. New York: New Directions Publishing Corporation. [orig. *Washi ni natta shônen*]
- 1989 *Divine Maiden*. Roman (1. Teil), übersetzt von Bertha Lynn Burson, in: “Devine Maiden: Kurahashi Yumiko’s *Seishôjo*” Doktorarbeit. University of Texas at Austin:1–66. [orig. *Seishôjo*]
- 1988 “The End of Summer”. Erzählung, übersetzt von Victoria Vernon, in: *Daughters of the Moon*. Berkeley: University of California, Center for Japanese Studies:229–240. [orig. *Natsu no owari*]
- 1991 “Das Haus mit den Sonnenblumen”. Erzählung, übersetzt von Wolfgang Schlecht, in: Kurahashi Yumiko: *Das Haus mit den Sonnenblumen*. Zürich: Theseus Verlag:61–116. [orig. *Kamigami ga ita koro no hanashi*]
- 1987 “The Little Girl with the Silver Hair”. Erzählung, übersetzt von Kumiko Nakanishi, in: *The Life and Works of Yumiko Kurahashi*. California: San Diego State University. [orig. *Shiroi kami no dôjo*]
- 1984 “The Monastery”. Erzählung, übersetzt von Carolyn Haynes, in: *The Showa Anthology 2. Modern Japanese Short Stories, 1961–1984*. Herausgegeben von Van C. Gessel und Tomone Matsumoto. Tôkyô: Kodansha International:232–245. [orig. *Shûdôin*]
- 1982 “Die Mumie”. Erzählung, übersetzt von Hisako Niki, in: *Literatur. Zeitschrift für Literatur* 5:10. [orig. *Miira*]
- 1961 “Partei”. Erzählung, übersetzt von Saburo Haneda, in: *The Reeds* 7:85–108. [orig. *Parutai*]
- 1982 “Partei”. Erzählung, übersetzt von Yukiko Tanaka und Elizabeth Hanson, in: *This Kind of Women: Ten Stories by Women Writers*. Stanford University Press:1–16. [orig. *Parutai*]
- 1973 “Partei”. Erzählung, übersetzt von Samuel Grolmes und Yumiko Tsumura, in: *New Directions in Prose and Poetry* 26. New York: New Directions Publishing Corporation:9–22. [orig. *Parutai*]
- 1988 “Le Parti”. Erzählung, übersetzt von Marc Mécréant, in: *Les Poans, la grenouille, le moine-cigale et onze autres récits (1955–1970)*. Picquier:177–200. [orig. *Parutai*]
- 1989 “Le Putrefacción”. Erzählung, übersetzt von Atsuko Tanabe, in: *Antología de la Narrativa Japonesa de Posguerra*:123–130. [orig. *Parutai*]
- 2006 *Die Reise nach Amanon*. Roman, übersetzt von Monika Wernitz-Sugimoto und Hiroshi Yamane. Berlin: japan edition im be.bra verlag. 412 S. [orig. *Amanon-koku ôkanki*]

- 1977 “To Die at the Estuary”. Erzählung, übersetzt von Dennis Keene, in: *Contemporary Japanese Literature: An Anthology of Fiction, Film and Other Writings since 1945*. Herausgegeben von Howard Hibbett. New York: Alfred A. Knopf:247–281. [orig. *Kakô ni shisu*]
- 1972 “The Ugly Devils”. Erzählung, übersetzt von Samuel Grolmes und Yumiko Tsumura, in: *New Directions in Prose and Poetry* 24. New York: New Directions Publishing Corporation:55–67 [orig. *Shûmatachi*]
- 1983 “The Week for the Extermination of the Mongrels”. Erzählung, übersetzt von Samuel Grolmes und Yumiko Tsumura, in: *Mundus Astium: A Journal of International Literature and the Arts* 14–1:103–113. [orig. *Zatsujin bokumetsu shûkan*]

