

Yû Miri und das "schöne Dorf" : Konstruktionen von "roots" and "routes" in Hachigatsu no hate

Autor(en): **Iwata-Weickgenannt, Kristina**

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: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-147753>

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.

YÛ MIRI UND DAS ‘SCHÖNE DORF’: KONSTRUKTIONEN VON ‘ROOTS’ UND ‘ROUTES’ IN *HACHIGATSU NO HATE*

Kristina Iwata-Weickgenannt, Universität Trier

Abstract

Unlike most *zainichi* writers, Yû Miri has long refused to make her ethnic Korean origin a central topic of her literature. Her 2004 novel *Hachigatsu no hate*, however, marks a change: This family saga, which was inspired by the author’s grandfather’s turbulent life, can be read as a construction both of Korean ‘roots’ and ‘routes’ leading to Japan. Using post-colonial style elements and referring strongly to Korean folklore, Yû clearly displays a new identification with the position of ‘*zainichi* author’. Consequently, the novel has been read as a kind of ‘homecoming’ by critics. In this paper I will argue, however, that rather than establishing something like clearly defined identities, through the use of shamanism as a powerful metaphor, *Hachigatsu no hate* is undermining the idea of a single, ‘unified identity’.

Yû Miri 柳美里 (*1968)

Yû Miri wurde 1968 als Angehörige der koreanischen Minderheit nahe Tôkyô geboren, spricht und schreibt jedoch nur Japanisch. Unter schwierigen Familienverhältnissen aufgewachsen, verließ sie mit 16 Jahren die Oberschule und begann eine Schauspielausbildung bei den Tôkyô Kid Brothers. 1986 gründete sie die Theatergruppe Seishungogatsutô und debütierte als Theaterautorin; 1993 wurde sie für *Uo no matsuri* (Das Fest des Fisches) mit dem Kishida-Kunio-Theaterpreis ausgezeichnet. Nach der Publikation ihres ersten Romans, *Ishi ni oyogu sakana* (Der Fisch, der in Steinen schwimmt, 1994), wurde Yû von einer Freundin verklagt, die sich in einer der Figuren wiedererkannte und ihre Privatsphäre verletzt sah; 2002 wurde das Werk in der ursprünglichen Fassung mit einem Publikationsverbot belegt. 1996 erhielt Yû für *Furu hausu* (Full House) den Noma-Nachwuchspreis und den Izumi-Kyôka-Literaturpreis; 1997 wurde *Kazoku cinema* (Familienkino) mit dem Akutagawa-Preis geehrt, für *Gôrudorasshu* (Gold Rush) bekam Yû 1999 den Kiyama-Shôhei-Literaturpreis. Die vielbeachtete Publikation der autobiographischen, ebenfalls preisgekrönten Inochi-Reihe (Leben-Reihe, 4 Bd., 2000–02), in der Yû den Krebstod ihres Mentors Higashi Yutaka sowie die nichteheliche Geburt eines Sohnes beschreibt, machte die Autorin zur bekanntesten alleinerziehenden Mutter Japans.

1 Einleitung: *Hachigatsu no hate* als literarischer Wendepunkt

Die in den frühen 1990er Jahren bekannt gewordene Yû Miri unterscheidet sich in einem wichtigen Punkt deutlich von früheren Schriftsteller/innen der koreanischen Minderheit in Japan: Besonders zu Beginn ihrer Karriere widersetzte sie sich ausdrücklich einer Klassifizierung als ‘japankoreanische Autorin’ (*zainichi sakka*). Die Verwendung der koreanischen Lesung ihres Namens lässt indes erkennen, dass diese ablehnende Haltung nicht mit einer Verleugnung ihrer ethnischen Herkunft einhergeht. Vielmehr äußerte Yû die Befürchtung, durch eine allzu offene Beschäftigung mit Fragen ethnischer Identität “im allgemeinen ‘zainichi’-Diskurs aufgesogen” (TSUJI/YÛ 1997:134) und infolgedessen nicht mehr als individuelle Autorin mit eigenen literarischen Anliegen wahrgenommen zu werden.

Als Schriftstellerin, betonte Yû daher wiederholt, schreibe sie weder als Koreanerin noch als Japanerin oder Japankoreanerin, sondern positioniere sich an einem Ort *jenseits* der Kategorien. So verwundert es nicht, dass viele ihrer Figuren ethnisch nicht eindeutig einzuordnen sind oder gänzlich unmarkiert bleiben und dass Begriffe wie ‘japankoreanisch’, ‘Korea’ oder ‘Vaterland’ etc. in den Werken häufig gar nicht verwendet werden. Insbesondere die frühen Protagonist/innen Yûs sind zwar fast ausnahmslos auf der Suche nach einem Zuhause, doch selbst in Fällen, in denen sie klar als Angehörige der Minderheit gekennzeichnet sind, richtet sich diese Sehnsucht nicht primär auf ‘Korea’ oder ‘Japan’. Schilderungen der Entdeckung einer ‘koreanischen Identität’ oder emotional gefärbte Bekenntnisse zum koreanischen ‘Vaterland’ finden sich in Yûs Werken ebenfalls nicht.¹

In der vierteiligen *Inochi*-Serie² wird diese Zurückhaltung gegenüber ethnisch-nationalen Identifikationen weitgehend aufgegeben. Die autobiographische Reihe handelt u. a. von der Geburt eines Sohnes und der Entscheidung der Ich-Erzählerin ‘Yû Miri’, ihm die japanische Staatsangehörigkeit zu geben. In ihrer Rolle als ‘Mutter eines Japaners’ beginnt sie schließlich, sich intensiv

1 Eine ausführlichere Einordnung von Yûs Werken in die japankoreanische Literatur kann hier aus Platzgründen nicht geleistet werden; hierzu vgl. Iwata-Weickgenannt 2007a (dort auch weitere Literaturhinweise zum Thema japankoreanische Literatur).

2 Die bei Shôgakukan erschienene Reihe umfasst vier Werkbände: *Inochi* (Leben, 2000), *Tamashii* (Seele, 2001), *Ikiru* (Leben, 2001) und *Koe* (Stimmen, 2002). Die Buchpublikation folgte auf eine ebenfalls vierteilige Vorabveröffentlichung, deren Fortsetzungsfolgen zwischen Dezember 1999 und März 2002 in der vom selben Verlag herausgegebenen Wochenzeitschrift *Shûkan Post* zu lesen waren.

mit den Konstituenten ethnischer Identität auseinanderzusetzen³ – ein Trend, der in späteren Werken eine Fortsetzung erfährt und in *Hachigatsu no hate* (Am Ende des August, 2004) seinen Höhepunkt erreicht.

Mit dieser größtenteils im japanisch besetzten bzw. gerade von der Kolonialherrschaft befreiten Süden der koreanischen Halbinsel spielenden Familiensaga legte Yû ohne Zweifel ihr bislang komplexestes und zugleich politischstes Werk vor⁴: Der etwa 820 Buchseiten füllende Roman handelt von kolonialer Unterdrückung und widerständischen Guerillakämpfern, von Hegemonial-, Befreiungs- und Bruderkriegen, von Verschleppung, Flucht und diasporischer Situiertheit.

Die Lektüre der zu *Hachigatsu no hate* veröffentlichten Rezensionen lässt erkennen, dass der Roman offenbar bei vielen Kritiker/innen zu einer veränderten Wahrnehmung der Autorin geführt hat. In der folgenden Einschätzung kommt dies komprimiert zum Ausdruck:

Es ist vielleicht verfrüht, zu konstatieren, dass Yû, die seit ihrem Debüt vor 15 Jahren verschiedene Veränderungen durchgemacht hat, durch dieses Werk aus ihrem Zustand des nirgendwo dazugehörigen 'in der Luft Hängens' entkommen ist – doch sicher ist auch, dass dieser Roman zweifellos die Grundlage dafür bilden wird, sie als '*zainichi sakka*' zu bezeichnen. (KIM 2004:237)

Die Neuverortung Yûs gegenüber 'Korea' bzw. der 'japan-koreanischen Literatur' geschieht also einerseits passiv, indem sie von der kritischen Rezeption nun als zweifelsfrei dem tradierten Bild entsprechende 'japan-koreanische Autorin' charakterisiert wird.

Andererseits wird diese Repositionierung zugleich auch von Yû selbst dadurch aktiv vollzogen, dass sie drei als typisch gehandelte Elemente der *zainichi chōsenjin bungaku* in ihr Werk aufnimmt. Neben der Beschäftigung mit politisch aufgeladenen Themen wie der Kolonial- und Kriegsgeschichte zählt

3 Die in der Rolle der 'Mutter eines Japaners' kulminierte Verknüpfung ethnischer und geschlechtlicher Identitätskonstruktion steht im Mittelpunkt der jeweils unterschiedlich akzentuierten Beiträge Iwata-Weickgenannt 2005, 2007b und 2007c.

4 Von April 2002 bis März 2004 erschien *Hachigatsu no hate* als Fortsetzungsroman in der Tageszeitung *Asahi Shinbun* (die letzten Kapitel wurden aufgrund eines Zerwürfnisses zwischen Verlag und Autorin in der Mai- und Juli-Ausgabe der Monatszeitschrift *Shinchō* publiziert; hierzu Fukuda 2004). Zeitgleich wurde das Werk in Übersetzung in der südkoreanischen Tageszeitung *Tong-a Ilbo* abgedruckt, auch die Buchfassung kam in beiden Ländern gleichzeitig auf den Markt: Damit wurde ein japan-koreanisches Werk erstmals ohne Zeitverzögerung auch einem koreanischen Lesepublikum zugänglich gemacht.

hierzu die im Fall von *Hachigatsu no hate* sehr prominente Verwendung eines (in Yûs Werken bis dahin seltenen) koreanisierenden Sprachstils. Gemeint ist der Einbau von sprachlichen Stolpersteinen – koreanische Wörter oder ganze Sätze –, die eingefahrene Rezeptionsgewohnheiten der vorrangig japanischen Leserschaft irritieren und das Vertrauen in die Selbstverständlichkeit des eigenen Sprachgebrauchs erschüttern sollen.

Dabei handelt es sich eine für post-koloniale Literaturen generell typische, von japankoreanischen Schriftsteller/innen vor allem in den 1970er und 80er Jahren vielfach angewandte Methode, sich der (ehemaligen) Kolonialsprache zu bemächtigen und politisch-kulturelle Differenz zu markieren.⁵ *Hachigatsu no hate* hebt sich nun nicht nur durch seine große Varianz, sondern auch durch die Dichte der verwendeten Koreanismen von früheren Werken ab: “Einen Roman, dem es gelingt, einen in diesem Maße polyphonen, hybriden Stil zum Erfolg zu bringen, gab es in Japan bisher noch nie” (KAWAMURA 2004:349).

Als drittes, in *Hachigatsu no hate* zu findendes und für japankoreanische Werke vermeintlich typisches Element ist der Topos der ‘Identitätssuche’ zu nennen: Nicht nur gilt der Roman als vom bewegten Leben des Großvaters der Autorin inspiriert – kurz vor Beginn der Zeitungspublikation ließ Yû zudem verlauten, dass sie durch den Schreibprozess “den Schlüssel zu [ihrem] eigenen Dasein als Japankoreanerin” (ASAHI SHINBUN 2002:16) zu finden hoffe. Auch der Roman selbst kann als Verhandlung der Identität von ‘Yû Miri’ gelesen werden – hier eine mit autobiographischen Elementen versehene Nebenfigur, die allerdings in den Rahmenkapiteln die zentrale Rolle spielt.

Die Erzählgegenwart dieser unten ausführlich besprochenen Rahmenhandlung, die sich über die ersten beiden bzw. letzten zwei Kapitel erstreckt, liegt anders als beim Hauptteil des Romans im Korea des beginnenden 21. Jahrhunderts. Beide Teile dieser narrativen Klammer beschreiben je ein koreanisches Schamanenritual, währenddessen die Totengeister der verstorbenen

5 Für eine diesbezügliche Diskussion der englischsprachigen *post-colonial literatures* vgl. ASHCROFT et al. 2003:37–76. In der japankoreanischen Literatur geschieht die sprachliche Aneignung z. B. mittels ‘koreanischer’ Wörter, die als *katakana* in den japanischsprachigen Text eingefügt werden; oft handelt es sich um emotional aufgeladene Begriffe (Vater, Mutter, Heimatland, etc.), doch auch Alltagsvokabular findet Verwendung. Meist wird in Klammern oder anhand von *furigana* eine Übersetzung hinzugefügt. Ebenso häufig wird in Japan gebräuchlichen *kanji* mit Hilfe von *furigana* eine ‘koreanische’ Lesung gegeben. Der Gebrauch der koreanischen Schrift, evtl. bei gleichzeitigem Verzicht auf eine lautliche Transkription, stellt sicher die radikalste Methode der ‘Koreanisierung’ dar: Neben der sprachlichen wird hier auch die optische Ebene mit in die Verfremdung einbezogen.

Vorfahren 'Yû Miris' heraufbeschworen werden: Sie möchte erfahren, weshalb ihr Großvater seinen koreanischen Geburtsort einst in Richtung Japan verließ, wo sie "von Geburt an verirrt" (YÛ 2004:72⁶) fernab der 'Heimat' aufwuchs. Vor allem das zweite Ritual dient zudem ausdrücklich der Besänftigung der ruhelosen Seelen und ist somit als Akt kindlicher Pietät gegenüber den Vorfahren angelegt.

Während der Rahmenhandlung wird die "verirrte", ihres 'Zuhauses' verlustig gegangene 'Yû Miri' in einen koreanischen Familienclan integriert und auf diese Weise in einem koreanischen 'Heimatort' verankert. Es wird jedoch zu zeigen sein, dass diese doppelte – lokale und familiäre – identitäre Verwurzelung bei genauerer Betrachtung auch als das genaue Gegenteil gelesen werden kann: als radikale Absage an homogenisierende, vereindeutigende Identitätsmodelle, die sowohl als Ausdruck ewigen Diasporadaseins als auch als Relativierung dessen interpretiert werden kann.

Voraussetzung für eine solche Lesart ist eine über die obige Skizze hinausgehende Bedeutungszuschreibung gegenüber der Schamanismus-Metapher. Ohne der Argumentation zu sehr vorgreifen zu wollen, möchte ich hier bereits eine Interpretationsweise vorschlagen, nach der nicht lediglich die Rahmenhandlung, sondern der *gesamte* Roman als Analogie zu einem Schamanenritual verstanden wird: In dieser Deutung wird 'Yû Miri' während der ersten beiden Kapitel selbst in eine koreanische Schamanin transformiert, die als Medium für die Geister der Vergangenheit fungiert. Die zwischen den beiden Ritualen liegenden Episoden entsprechen dann dem, was die 'Schamanin Yû Miri' unter Trance gesehenen, gehört und gefühlt hat. – Vor einer weiteren Vertiefung der Thematik möchte ich an dieser Stelle zunächst eine knappe Inhaltsangabe des Werks geben.

2 Inhaltliche Skizze

Der Hauptteil des Romans gleicht einem mal eng, mal lose geknüpften Teppich aus Geschichten, der in 26 umfangreichen Kapiteln zahlreiche Einzelschicksale miteinander verbindet und ein großes Historienpanorama entstehen lässt. Eine Reihe von verschiedenen Handlungssträngen wird parallel verfolgt. Dabei wird ein und dieselbe Perspektive nur selten über mehr als ein paar Seiten hinweg

6 Zitate aus *Hachigatsu no hate* werden im Folgenden lediglich mit der Seitenzahl belegt; sie stammen sämtlich aus der Version Yû 2004.

durchgehalten: Der Roman präsentiert sich auf den ersten Blick als äußerst verzweigt, wenn nicht dispart.

Im Zusammenhang des vorliegenden Beitrags ist es jedoch ausreichend, sich lediglich auf den zentralen Erzählstrang und damit auf die über vier Generationen hinweg verfolgten Geschicke des Yi-Clans zu konzentrieren. Im Mittelpunkt steht Yi U-ch'öl, ein wenige Jahre nach der japanischen Annexion Koreas im Örtchen Miryang geborener Marathonläufer: Die Schicksale seiner Eltern und Geschwister, seiner drei Ehefrauen und seiner vielen Geliebten, seiner Freunde und seiner zehn Kinder, sowie die einiger anderer Ortsbewohner bewegen sich in konzentrischen Kreisen um die Figur des U-ch'öl, dessen Leben von der Geburt seines zwölf Jahre jüngeren Bruders U-gün im Jahr 1925 bis hin zu seinem Tod etwa Ende der 1970er oder Anfang der 1980er Jahre geschildert wird.

Der Alltag in Miryang und auch die individuellen Lebenswege seiner an Politik häufig wenig interessierten Bewohner/innen erweisen sich als tief von den jeweiligen politischen Gegebenheiten geprägt. U-ch'öl beispielsweise sieht sich aus politischen Gründen gezwungen, seinen Lebenstraum aufzugeben: Als die Olympischen Spiele von Tôkyô im Jahr 1940 abgesagt werden, muss er alle Medaillenhoffnungen, die er als schnellster Läufer des Landes gehegt hatte, begraben und sich mit dem Ende seiner Karriere abfinden. Auch die verbliebene Hoffnung auf eine spätere Olympiateilnahme seines jüngeren Bruders erfüllt sich nicht, denn U-gün wird in der linken Untergrundbewegung Südkoreas aktiv und muss im Kontext des beginnenden Kalten Krieges schon bald nach dem Abzug der Japaner untertauchen.

Im Jahr der beiden koreanischen Staatsgründungen (1948), wird U-gün im Zuge anti-kommunistischer Militäraktionen schließlich verraten, gefasst und von südkoreanischen Staatsmilizen zu Tode gefoltert. U-ch'öl hingegen wird kurz nach Beginn des Korea-Krieges als Angehöriger eines 'Umstürzlers' in Sippenhaft genommen. Mit viel Glück gelingt es ihm jedoch, sich nach Japan abzusetzen.

Dabei kommt es ihm nicht in den Sinn, Ehefrau und Kinder mitzunehmen. Stattdessen gründet er in Japan eine weitere Familie, diesmal mit einer Japanerin. Seine koreanische Frau indes siedelt nach Monaten des vergeblichen Wartens mit den Kindern nach Pusan über, wo sie Informationen über den Verbleib ihres Mannes sammelt. Schließlich überqueren sie eines Nachts die Meerenge und gehen illegal bei Shimonoseki an Land. Wie durch ein Wunder machen sie U-ch'öl, der inzwischen eine *pachinko*-Spielhalle leitet, nach einer zweijährigen Odyssee tatsächlich ausfindig. Unverändert konfliktscheu überlässt

er es seinen beiden Ehefrauen, sich mit der schwierigen Familiensituation zu arrangieren.

Obwohl seine Kinder im ländlichen Ibaraki aufwachsen, weit weg also von koreanisch geprägten Siedlungszentren in Ôsaka oder Kawasaki, stellt U-ch’öl sich strikt gegen eine Hochzeit seiner Tochter mit ihrem japanischen Verehrer. Seine Zustimmungsverweigerung macht anschaulich deutlich, wie sehr selbst private Entscheidungen unter den in der japanischen Diaspora lebenden Koreaner/innen auch nach Ende der Kolonialherrschaft noch von politisch-staatlichen Kategorien bestimmt werden: U-ch’öl drängt die Tochter stattdessen zur Heirat mit seinem koreanischen Angestellten Yû. Die Ehe verläuft indes wenig glücklich, und so ist es nach der Geburt des ersten Kindes nicht der Vater, sondern der Großvater U-ch’öl, der seiner Enkelin ihren Namen gibt: Miri.

Anfang der 1970er beginnt U-ch’öl unvermittelt wieder mit dem Laufen. Wie besessen nimmt er an Wettkämpfen teil und trägt regelmäßig den Sieg in seiner Altersklasse davon. Selbst von einer Krebserkrankung lässt er sich nicht aufhalten – vielmehr schiebt er Operationen auf, um weiter laufen zu können. Von der Krankheit gezeichnet, kehrt er schließlich nach Miryang zurück, wo er bald darauf einsam verstirbt.

3 Eine ‘Heimkehr’ in das ‘schöne Dorf’?

Auf ihrem Weg nach Japan habe die erste koreanische Einwanderergeneration einen “langen, dunklen Tunnel” (ASAHI SHINBUN 2002:16) durchquert, äußerte Yû kurz vor Beginn Zeitungsveröffentlichung von *Hachigatsu no hate*, und habe seine Ein- und Ausgänge mit Mauern des Schweigens fest verschlossen. Den in Japan geborenen, von der Familienvergangenheit abgeschnitten Japankoreaner/innen sei es somit vielfach unmöglich, zurückzukehren oder sich auch nur ein ungefähres Bild davon zu machen, wie es auf der anderen Seite des Tunnels (geschweige denn in seinem Inneren) aussehen könnte. Für sie selbst sei mit der Geburt ihres Sohnes nun jedoch der Zeitpunkt gekommen, den Tunnel endlich freizulegen und sich, koste es was es wolle, ans andere Ende durchzuschlagen.

Auf der koreanischen Seite des Tunnels entdeckt Yû schließlich den Ort *Miryang*, ein kleines Städtchen tief im Südosten des Landes, in dem sowohl ihr Großvater als auch ihre Mutter einst geboren wurden. Vor und während des Schreibprozesses unternahm die Autorin mehrere Recherchereisen, die sie auf den Spuren ihrer Vorfahren nach Miryang und darüber hinaus u. a. nach Seoul

und ins chinesische Dalian und nach Wuhan führten. Sie befragte zahlreiche ehemalige Bekannte ihres Großvaters und ließ in Miryang schamanistische Rituale zur Herbeirufung von Totengeistern abhalten. Die über 100 Titel umfassende Sekundärliteraturliste im Anhang des Romans gibt Zeugnis von einer intensiven Beschäftigung mit der koreanisch Geschichte und Kultur. Um sich besser in die Psyche eines Langstreckenläufers einfühlen zu können, nahm Yû im März 2002 am *Seoul International Marathon* teil und erreichte – trotz eines nur knapp dreimonatigen Trainings – das Ziel noch innerhalb des Zeitlimits.

Eine solche ‘Reise in die Familienvergangenheit’ ist auch in *Hachigatsu no hate* selbst angelegt: Auch die nach der Autorin modellierte Figur ‘Yû Miri’ ist nach Miryang aufgebrochen, um Genaueres über die Familienvergangenheit, speziell über Migrationsgründe und die damit verknüpften Hoffnungen ihres Großvaters, zu erfahren (17-18, 72-73). Auch die literarische ‘Yû Miri’ lässt verschiedene Schamanenzeremonien abhalten und läuft einen Marathon, um Zugang zur Vergangenheit zu bekommen (Kapitel 2).

Die Spiegelung verschiedener Realitäts- und Fiktionalitätsebenen ineinander wird weiter dadurch verstärkt, dass einige Rechercheepisoden wie beispielsweise der Marathonlauf und, sehr knapp, ein Schamanenritual auch in einem literarischen Tagebuch Yûs beschrieben (YÛ 2003:87–97) und überdies für das Fernsehen dokumentiert wurden: Unter dem Titel *Yû Miri to iu ikikata* wurde im Herbst 2002 eine Sendung ausgestrahlt, in der verschiedene Momentaufnahmen des Marathons und einige Szenen aus einem schamanischen Ritual zu sehen sind, währenddessen Yû zum Tanz aufgefordert und in verschiedene grellfarbige Kostüme gekleidet wird.⁷

Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Yû sich selbst über Jahre hinweg als nirgendwo dazugehörige, ewig Heimatlose bezeichnet hatte, fand der Auftritt einer derart stark mit der Autorin parallelisierten Romanfigur, die sich auf die ‘Suche nach der eigenen Identität’ begibt und im Laufe der Geschichte mit einer ‘Heimat’ ausgestattet wird⁸, in den Rezensionen besonders viel Aufmerksamkeit:

7 “Yû Miri – ein Lebensstil”, BS-i 21.10.2002. Inhaltlich knüpft die Sendung an das Dokumentarprogramm *Sekai waga kokoro no tabi* (“Nach Herzen um die Welt”, NHK 22.6.1996) an, für das Yû erstmals nach Miryang gereist war und Nachforschungen bezüglich ihrer Familienvergangenheit angestellt hatte.

8 Diese Eingliederung wird auch visuell vollzogen: Der Buchausgabe von *Hachigatsu no hate* ist ein für die Orientierung sehr nützlicher, vier Generationen umfassender Stammbaum beigefügt, der ‘Yû Miri’ als jüngstes Mitglied des Clans ausweist.

Hachigatsu no hate ist vielfach als Yûs 'Entdeckung der eigenen Wurzeln', wenn nicht gar als 'Rückkehr' in eine verlorene Heimat gelesen worden.

Enomoto Masaaki beispielsweise vermutet, dass Yû mit 'Miryang' (endlich) einen Ort der Zugehörigkeit und tiefen Verwurzelung gefunden habe. Er prophezeit, dass 'Miryang' für Yû zum "Ausgangspunkt ihrer literarischen Phantasie" (ENOMOTO/YÛ 2004:238) avancieren und damit in ihrer Literatur eine ähnliche Funktion erfüllen werde wie Ôe Kenzaburô's 'Dorf im Tal' oder die 'engen Gassen' bei Nakagami Kenji. 'Miryang' wird von Enomoto somit als Ort gefasst, der die in Yûs Frühwerk so prominente Leerstelle auszufüllen und das durchdringende Gefühl der Heimatlosigkeit zu besiegen vermag.

Diese Lesart empfinde ich als etwas voreilig. Meine Skepsis gilt nicht allein Enomotos Vermutung, der Ort 'Miryang' werde auch für weitere Werke Yûs eine ähnlich zentrale Funktion erfüllen. Vielmehr möchte ich hinterfragen, inwieweit 'Miryang' in *Hachigatsu no hate* tatsächlich als 'Ort der tiefen Verwurzelung' gesetzt wird: Verweist 'Miryang' nicht zugleich auf die Unmöglichkeit der Heimkehr, wenn nicht sogar auf den Konstruktionscharakter jeglicher Heimatgefühle? Und steht die nach der Autorin modellierte 'Yû Miri'-Figur nicht zugleich für den letztendlich fiktionalen Gehalt von 'Identität'?

Dennoch, und hier stimme ich Enomoto zu, stellt die Frage nach der Bedeutung von Heimat für die Identitätsentwicklung eines Menschen zweifellos eines der zentralen Themen in *Hachigatsu no hate* dar. Gleichzeitig scheint mir 'Heimat' lediglich eine von drei hier wichtigen Identitätskoordinaten zu repräsentieren: Die folgende Analyse soll zeigen, dass auch die 'Familie' und ganz besonders (das Wissen um) die 'Vergangenheit' in *Hachigatsu no hate* als ebenso fundamental für die Identitätskonstruktion gesetzt werden. Dieser These möchte ich am Beispiel der Figur der 'Yû Miri' nachgehen.

4 Ein Name, ein Schicksal

Die Rahmenhandlung von *Hachigatsu no hate* beginnt in einer kühlen, windigen Märznacht mit einem traditionellen Schamanenritual. Die japankoreanische Schriftstellerin 'Yû Miri' ist nach Miryang gereist, um in Erfahrung zu bringen, weshalb ihr aus diesem Städtchen stammender Großvater Yi U-ch'öl seine Heimat verließ. Mittels des Rituals soll sein Totengeist herbeigerufen und befragt werden.

Die Beschwörung gelingt, während der Zeremonie stellt sich eine ganze Reihe von Vorfahren ein: Außer U-ch'öl erscheinen die Seelen seiner drei verzankten Ehefrauen; auch der Geist seines ermordeten jüngeren Bruders U-gün sowie die Seele eines hinterhältig aus Miryang fortgelockten und schließlich über zwei Jahre lang in einer vom japanischen Militär betriebenen 'Trostation' sexuell ausgebeuteten Mädchens folgen dem Ruf der Schamaninnen.⁹ Miteinander wetteifernd klagen die Toten 'Yû Miri' das zu Lebzeiten erfahrene Leid: Ihre Seelen werden selbst Jahrzehnte nach dem Tod noch von Erinnerungen gequält.

'Yû Miri' überhäuft ihren Großvater mit Fragen – doch anstatt direkt zu antworten, fordert er sie durch den Mund einer Schamanin auf:

Schamanin 3: *su-su ha-ha*¹⁰ ... *su-su ha-ha* ... Yû Miri ... nimm von dieser Erde deinen Namen mit nach Hause ... und dann beginne dich selbst ... *su-su ha-ha* ... du hast noch nicht begonnen ... *su-su ha-ha* ... ich werde nicht zulassen, dass du endest, bevor du begonnen hast ... *su-su ha-ha* ... (18)

Ihr Name, der 'Yû Miri' den Zugang zur Welt der Toten (zur Vergangenheit) und darüber hinaus zu ihrem 'wahren Selbst' ermöglichen soll, sofern sie ihn nur endlich annehme, wurde ihr einst von ihrem Großvater in Erinnerung an seine koreanische Heimat gegeben: Wörtlich übersetzt bedeutet 'Miri' das 'schöne Dorf', klanglich erinnert der Name an U-ch'öls Geburtsstadt Miryang. Doch im Laufe der Zeremonie stellt sich heraus, dass ihm eine noch weit tiefere Bedeutung innewohnt: Wie der Geist des Großvaters erklärt, trug die Gegend um Miryang vor langer, langer Zeit den Namen *Miri* (34).

9 Das tragische Schicksal des Mädchens wird im Hauptteil des Romans in vier Kapiteln ausführlich behandelt; Yû ist die erste Autorin, die sich derart intensiv mit der literarisch nur selten behandelten ›Trostationen‹-Thematik auseinandersetzt. Die bis dahin bekannteste Gestaltung, *Shunpuden* (Erzählung einer Prostituierten, 1947), stammt von Tamura Taijirô (1911–83). Auch in *Ritsuko, sono ai* (Ritsuko, ihre Liebe, 1949) von Dan Kazuo (1912–76) findet sich eine entsprechende Passage. Anders als *Hachigatsu no hate*, in dem das Schicksal des Mädchens vorrangig aus ihrem Blickwinkel beschrieben wird, sind die beiden Nachkriegswerke aus männlicher Perspektive verfasst. In meiner auf ethnische und geschlechtliche Identitätskonstruktionen fokussierten Dissertation (erscheint voraussichtlich 2008) beschäftige ich mich ausführlich mit dieser Passage.

10 "*Su-su ha-ha*" steht für den regelmäßigen Atem verschiedener Marathonläufer/innen, der als eine Art Rhythmusgeber des Romans fungiert (s.u.); mangels eines deutschen Äquivalents verwende ich auch in der Übersetzung die japanischen Onomatopoetika.

Im Laufe der Zeremonie wird 'Yû Miri' von ihrem Großvater-Geist nun aufgrund der dieser besonderen Verbindung zum Stammsitz ihrer Ahnen dazu verpflichtet, die Stimmen der unglücklich verstorbenen Vorfahren, "die in der Dunkelheit echoen" aufzuschreiben, "bevor sie vom Wind erfasst werden, verschwinden und verloren gehen" (17) und ihre mit Ressentiments getränkten, "versunkenen Seelen" (34) auf diese Weise zu erlösen – nur so könne sie zu ihrem wahren Selbst finden. Sollte sie sich weigern, wird ihr zugleich prophezeit, wären ihre eigene Seele sowie die ihres Sohnes dem sicheren Untergang geweiht (34–35). Entschlossen schultert 'Yû Miri' die schwere Last ihres Namens und verspricht, dem darin enthaltenen Schicksal Rechnung zu tragen.

5 Der Schamanismus als literarische Metapher

Im Folgenden möchte ich mich den Schamanenritualen der Rahmenkapitel ausführlicher zuwenden. Was ist von der eingangs konstatierten Konstruktion einer Strukturanalogie zwischen dem Aufbau des Romans und dem Ablauf eines schamanistischen Rituals zu halten? Welche Konsequenzen ergeben sich aus der Transformation 'Yû Miris' in ein schamanisches Medium – für die Konzeption der Figur, aber auch für das Verständnis von 'Identität' im Allgemeinen? Lässt der in *Hachigatsu no hate* zu findende, auf den folgenden Seiten genauer herauszuarbeitende Identitätsbegriff die eingangs zitierte Positionierung seiner Autorin als 'zainichi sakka' in einem neuen Licht erscheinen?

Wenngleich sich mein Interesse allein auf den Schamanismus als literarische Metapher und nicht auf die Überprüfung seiner korrekten Darstellung richtet, erscheint es mir hilfreich, der folgenden Interpretation eine knappe Skizze relevanter Aspekte der koreanischen schamanischen Praxis vorzuschicken. Tatsächlich ist das schamanistische Pantheon von unzähligen übersinnlichen Wesen bevölkert, von denen im Zusammenhang mit *Hachigatsu no hate* vor allem Ahnen und Geister interessieren. Hinsichtlich der Deifizierung Verstorbener herrscht, wie Kim Hogart betont, kein Automatismus:

In Korean society, as in many ancestor worshipping societies, only those who got married and left legitimate male descendants to offer ancestral sacrifices become worshipped as ancestors [...]. Moreover, they must die normal deaths, preferably at home, after living out their natural life spans. [...] People who die catastrophically are excluded. [...] dead children are not included in ancestor worship [either]; on the contrary, their untimely deaths are

taken as evidence that they are in fact evil spirits, and are therefore often buried without elaborate ceremonies, normally given for the dead. (KIM HOGARTH 1999:142)

Ein unnatürlicher oder vorzeitiger Tod verhindert eine Eingliederung in die Ahnenreihe und führt dazu, dass die Seelen der Verstorbenen zu ruhelos umherirrenden Geistern werden, die – anders als die prinzipiell eher passiven, wohlgesinnten Ahnen – einen schädlichen Einfluss auf ihre Hinterbliebenen ausüben: Angefangen bei körperlichen und seelischen Beschwerden über finanziellen Ruin bis hin zum Tod provozieren sie allerlei Unglück. Der schlechte Gesundheitszustand von ‘Yû Miris’ Mutter beispielsweise wird nach diesem Muster auf die Ruhelosigkeit ihres verstorbenen Vaters U-ch’öl zurückgeführt (15).

Ruft man sich nun den oben skizzierten Handlungsablauf des Romans ins Gedächtnis, so wird offenbar, dass U-ch’öls Geist nicht die einzige rastlose Seele des Hauses Yi ist: Kaum eine/r der Vorfahren ‘Yû Miris’ ist friedlich und sorgenfrei verstorben – im Gegenteil, ein tragisches Ereignis folgt dem anderen, der Clan scheint über Generationen hin verflucht.

Spezielle Totenriten dienen in einer solchen Situation dazu, ruhelose Geister herbeizurufen und zu befrieden. Von rhythmischem Trommeln begleiteter Tanz, das Rezitieren mythischer Epen und eingängiger Lieder gelten als die wichtigsten Elemente, mittels derer die Schamaninnen Totengeister herbeirufen und sich in einen Trancezustand versetzen, um mit ihnen zu kommunizieren. Die Rituale werden als Gelegenheit konzipiert, bei der die Toten sich durch den Mund der besessenen Schamanin im wörtlichen Sinn ‘alles von der Seele reden’ und sich auf diese Weise im besten Fall von ihren Bindungen an das Diesseits lösen.

Wie geht nun ‘Yû Miris’ Schamanenwerdung vonstatten? Während des Totenrituals in Miryang erhält sie, wie oben beschrieben, den Auftrag, auf die ‘Stimmen der Toten’ zu lauschen und ihr Wehklagen niederzuschreiben. Bereits während dieser Zeremonie bemerken die beteiligten Schamaninnen die außerordentliche Eignung ‘Yû Miris’ als Medium (30), doch die eigentliche Transformation erfolgt erst während des im zweiten Kapitel geschilderten Marathonlaufs.

Die Ermüdung infolge der nächtlichen Schamanenzeremonie des Vortags, die enorme Kraftanstrengung des Laufs und die immensen Schmerzen, mit denen die kaum trainierte Läuferin auf der Strecke zu kämpfen hat, lassen sie allmählich in Trance verfallen: Mitten auf einer langen Brücke über den Han-Fluss – einem typischen Ort des Übergangs – bemerkt ‘Yû Miri’, dem Zusam-

menbruch nahe, plötzlich die Anwesenheit ihres Großvaters. Sie beginnt einen Dialog mit dem Geist, der ihr allmählich so real erscheint wie ihre Mitläufer/innen. Im Moment des Zieldurchlaufs übernimmt der Totengeist vollends von ihr Besitz:

in dem Moment, als der an meinen Schnürsenkeln befestigte Messchip piepste ... *haahaahaahaahaaha* ... lief jemand, der noch viel mehr laufen wollte als ich, aus meinem Inneren heraus los ... *su-su ha-ha ... su-su ha-ha ...* sein Weg begann bei den 42,195 km erst ... ein Wind, der von jenseits des Weges her blies, blähte sein weißes Hemd auf wie ein Segel ... *su-su ha-ha ... su-su ha-ha ...* der 12jährige Junge begann zu laufen ... *su-su ha-ha ... su-su ha-ha ... su-su ha-ha* (74)

An dieser Stelle erfolgt ein Zeitsprung in das Jahr 1925, und sowohl die narrative Perspektive als auch der literarische Stil wechseln abrupt: Zu Beginn des hier einsetzenden dritten Kapitels, das erstmals in gewöhnlichem Prosaстиl verfasst ist, nimmt das Lesepublikum die Welt mit den Augen des jugendlichen Yi U-ch'öl wahr. Hier beginnt die eigentliche Romanhandlung.

In den darauf folgenden Kapiteln werden die Schicksalsschläge der Familie Yi aus zahlreichen Blickwinkeln in weitgehend chronologischer Reihenfolge geschildert: 'Yû Miri' ist zum Medium geworden, das, ganz wie es ihr Schicksal verlangt, die 'Stimmen der Vergangenheit' sprechen lässt. 750 Seiten später findet das zweite Schamanenritual statt, bei dem 'Yû Miri' eine spirituell noch aktivere Rolle spielt.

Wie bereits angedeutet ist es somit möglich, den *gesamten* Roman als Analogie zu einem Schamanenritual zu lesen: Die Rahmenkapitel, während derer 'Yû Miri' sich in ein Medium für die Totengeister der Vergangenheit verwandelt, stehen in dieser Lesart für die Phasen der Herbeirufung bzw. Verabschiedung der ruhelosen Seelen. Die derart eingeklammerten Episoden des Hauptteils entsprechen dem durch den Mund der besessenen 'Schamanin Yû Miri' verbalisierten Wehgeschrei der Toten.

Folgt man dieser Interpretation und versteht die Haupthandlung als ritualisiertes Klagen, wird der prononcierte Fokus auf *negative* Erinnerungen ebenso erklärlich wie der patchworkartige Charakter des Textes. Dieser ergibt sich zunächst aus den häufigen Wechseln der narrativen Perspektive: Die 'Stimmen' sind zahlreich, und wie bereits in der Eingangszeremonie scheinen die Geister auch während des Hauptteils miteinander um das Rederecht zu ringen. Auch die oft sehr geringe Distanz zur jeweils fokussierten Figur trägt zur perzipierten Uneinheitlichkeit des Textes bei: Als Leser/in bekommt man mitunter das Gefühl, sich in den Gedanken der Charaktere zu bewegen – ein

Effekt, der optisch durch Veränderungen der Textoberfläche (wie beispielsweise die Ersetzung orthographischer Zeichen durch mehrere Leerstellen) und grammatisch durch eine extreme Verkürzung der Gedankenketten ähnelnden Sätze hervorgerufen wird.

Neben dieser Vielstimmigkeit ist es aber vor allem die Heterogenität der Textstruktur, die den Eindruck einer Kollage hervorruft: Neben zahlreichen japanischen und koreanischen Kinder- bzw. Volksliedern, originalgetreuen Auszügen aus verschiedenen Verordnungen der japanischen Kolonialregierung oder aus Proklamationen anti-japanischer Widerstandsgruppen werden auch Abschriften historischer Zeitungsartikel, telegrammstilartige Auflistungen geschichtlicher Ereignisse in den Fließtext eingefügt. Nicht zuletzt durchbrechen auch die immer wiederkehrenden Atemlaute *su-su ha-ha, su-su ha-ha* verschiedener Langstreckenläufer abrupt den Lesefluss.

Zweifellos bewirken diese ständigen Einfügungen den Eindruck von Zerrissenheit. Der Roman verweigert sich dem Bedürfnis nach einer kohärenten, wohl strukturierten Geschichte und präsentiert sich vielmehr als eine Art bunter Flickenteppich, der aus unterschiedlichsten Materialien mit groben, deutlich sichtbaren Stichen zusammengenäht wurde. Zugleich tragen insbesondere die allgegenwärtigen Atemzeichen und die Vielfalt der zitierten Lieder zu einer deutlichen Rhythmisierung des Textes bei – ein Rhythmus, der dem der schamanischen Trommeln ähnelt und zur Aufrechterhaltung des Trancezustands unerlässlich ist.

5.1 Die Schmerzen der Diaspora

Im Anschluss an die obigen Überlegungen zum Aufbau des Romans stellt sich nun die Frage, wie die beobachtete Strukturanalogie zu einem Schamanenritual gedeutet werden kann. Auf den ersten Blick mag der literarische Fokus auf schamanische Praktiken einen Fall jener Art von nostalgischem Exotismus darstellen, die der japankoreanische Autor Kaneshiro Kazuki (*1968) einmal heftig kritisierte: Auf der Suche nach einer ‘authentischen ethnischen Identität’, so Kaneshiros Beobachtung, wendeten sich viele Japankoreaner/innen vor allem den ‘traditionellen’ Aspekten der koreanischen Kultur und nur selten dem Gegenwartskorea zu (KANESHIRO/HANAMURA 2000:105). Die Sehnsucht nach ‘Ursprünglichkeit’ und ‘Echtheit’ wird, anders formuliert, oftmals auf ein der Realität entthobenes Phantasiegebilde projiziert.

Aus dieser Perspektive könnte die Transformation ‘Yû Miris’ in eine koreanische Schamanin somit als etwas abgedroschene Referenz auf eine der ältesten religiösen ‘Traditionen’ des Landes gelesen werden, die aufgrund ihres indigenen Ursprungs ein besonders wirkmächtiges Symbol für ‘Korea’ darstellt (und auch in Japan zum entsprechenden Stereotypenrepertoire zählt).

Tatsächlich ist Yû nicht die erste, die sich literarisch der Schamanismus-Metapher bedient. Beverly Nelson trifft in ihrer profunden Analyse des mehr als drei Jahrzehnte vor *Hachigatsu no hate* von Ri Kaisei (*1935) veröffentlichten Romans *Kinuta o utsu onna* (Die Frau, die Kleider klopfte, 1972) ebenfalls auf zahlreiche schamanische Versatzstücke, die sie als Mittel der kulturellen Verdichtung fasst¹¹:

In Ri’s vocabulary, the artist is seen as a shaman, a medium in communication with the dead (mother) and the lost (culture). Since shamanism is the oldest indigenous religious form in Korea, a definition of the creation of literature or art in shamanic terms not only enriches the meaning of literary creation, but gives it specific cultural substance. (NELSON 1979:142–143)

Melissa Wender verweist darüber hinaus auf die Instrumentalisierung, die schamanische Praktiken im Vorfeld der Veröffentlichung von *Kinuta o utsu onna* durch die von Ri Kaisei unterstützte *minjung* (jp. *minshû*, dt. Volk, Masse) Bewegung in Südkorea erfuhren: Der Schamanismus wurde im Kontext dieser nationalistischen Bewegung als vom japanischen Kolonialismus ‘unberührt’ und folglich ‘rein koreanisch’ gefeiert. Die Inkorporation entsprechender Elemente in Ris – japanischsprachiges, in Japan veröffentlichtes – Werk versteht Wender somit nicht primär als nostalgisch motiviert, sondern liest sie als zeitgemäßen Versuch, eine identitäre Verbindung zum koreanischen ‘Heimatland’ zu schaffen (WENDER 2005:40–41).

Auch *Hachigatsu no hate* ist recht offensichtlich als Suche nach durch die Migration abgeschnittenen koreanischen ‘roots’ und verschütteten ‘routes’ (Clifford 1997) nach Japan bzw. ‘zurück zu diesen Wurzeln’ konstruiert: ‘Yû Miri’ zeigt sich fest entschlossen, die “Mauer des Schweigens” am Eingang des

11 Ri wird in westlichen Sekundärquellen teils unter der koreanischen Lesung Yi Hoe-söng geführt. Während der Name in frühen Werken meist doppelt transkribiert wurde – I Fue Song in lateinischer Schrift und, zusätzlich, Ri Kaisei in *furigana* –, ist in jüngeren Werken übereinstimmend die Lesung Ri Kaisei zu finden, weshalb sie hier bevorzugt wird. Zu *Kinuta o utsu onna*, dem ersten mit dem Akutagawa-Preis ausgezeichneten japankoreanischen Werk, vgl. auch KÖNIGSBERG 1995 und WENDER 2005:33–53.

“langen Tunnels” nach Korea einzureißen, um ihrem “Sohn zu erzählen, was [sie] dort gesehen” (72–73) hat. Die Schamanenwerdung ‘Yû Miris’ erhält somit, ebenso wie ihre Bestellung als literarische Chronistin historischen Leids, eine explizit identitätsstiftende Note. Doch anders als Ri entzieht Yû der sorgfältig konstruierten ‘kulturellen Substanz’ sogleich wieder einiges an Boden.

Während des Marathons treibt ‘Yû Miri’ ihren schmerzenden Körper unerbittlich voran und zwingt ihn, den schier endlosen Qualen des Laufs zu widerstehen. Der Schmerz in seiner extremen physischen Ausprägung gerät zur Metapher der Teilung Koreas (62), vor allem aber zum Sinnbild des Lebens (Leidens) in der Diaspora. Denn trotz der formalen Integration ‘Yû Miris’ in einen koreanischen Familienverband bleibt es in *Hachigatsu no hate* letztendlich unmöglich, die Distanz gegenüber der entfremdeten ‘Heimat’ zu überwinden. Während des Laufs kreisen ‘Yû Miris’ Gedanken um das komplizierte Verhältnis zu ihrem “eigenen Land” (62), Südkorea:

*su-su ha-ha ... meine Staatsangehörigkeit ist südkoreanisch ... su-su ha-ha ... aber ich werde wohl nie in diesem Land wohnen ... bestimmt ... su-su ha-ha ... werde ich nie in der Lage sein, mich mit den Menschen dieses Landes in der Landessprache zu unterhalten ... ganz sicher ... su-su ha-ha ... ich habe es vermieden, Koreanisch zu lernen ... wollte die Sprache meines eigenen Landes nicht lernen, als ob ich eine Fremdsprache lernte ... selbst wenn ich schließlich sprechen lernte ... würde es nie mehr werden, als eine durch ein Sprachstudium erworbene Sprache ... etwas wie: du hast aber Fortschritte gemacht ... su-su ha-ha ... will ich mir weder von Japanern, noch von Koreanern sagen lassen ... wenn ich diesen Marathon laufe ... su-su ha-ha ... so hatte ich geglaubt, könnte ich mit der Landschaft dieses Landes verschmelzen ... su-su ha-ha ... ich hatte gehofft, auf diese Weise eine direkte Verbindung mit dem Land aufnehmen zu können ... su-su ha-ha ... aber der Schmerz umreißt mein Gesicht ... su-su ha-ha ... und es gelingt mir nicht, in der Umgebung aufzugehen ... su-su ha-ha ... ich würde den Schmerz am liebsten mit beiden Händen packen und von mir fortschleudern ... su-su ha-ha ... beim Laufen erwarte ich so angespannt die nächste Schmerzwelle ... su-su ha-ha ... dass selbst die Umgebung wie von Schmerzen durchtränkt aussieht ... diese Schmerzen (*itai*)! wie es schmerzt (*itai*)! und schmerzt (*itai*)! ... su-su ha-ha ... su-su ha-ha (62)*

Der nahezu unerträgliche körperliche Schmerz gerinnt zum physischen Ausdruck der seelischen Qualen, denen sich die zum ewigen Diasporadasein Verdammten ausgesetzt sehen.

Vor der Folie dieser existentiellen Schmerzerfahrung erlangt auch die Schamanismus-Metapher eine weitere Bedeutungsdimension, denn der soziale Status einer Schamanin ist äußerst ambivalent. Einerseits nimmt sie aufgrund

ihrer übersinnlichen Fähigkeiten eine zentrale Stellung innerhalb der Dorfgemeinschaft ein:

Shamans are healers not only, or even primarily, of the sick, but also of societal dislocations. Their task is to hold people together, to heal the rifts not only between living people, but between the living and the dead, the present and the past. The shaman is in communication with the spirit world, with the restless dead who have not been honored, with the unremembered, unappeased past. (NELSON 1979:143)

Schamaninnen sind für das reibungslose Miteinander unverzichtbar, und doch werden sie aufgrund der Assoziation mit Unglück, Krankheit und Tod, also ihrer sozialen Verortung im “field of misfortune, in which people do not like to be involved” (KIM 2003:189) nicht geliebt, sondern gemieden, mitunter gefürchtet. Fest verwurzelte Vorbehalte führ(t)en dazu, dass kaum eine Schamanin ihren Weg aus freien Stücken wählt(e): Die Frauen wurden nicht nur aus ihren Familien, sondern aus der Gemeinschaft als solcher verstoßen und in eine außergesellschaftliche Position verwiesen.

Diese Entfremdung gegenüber der eigenen Herkunft sowie die Stigmatisierung als Außenseiter/in können nun problemlos auch als Sinnbild der koreanischen Minderheit in Japan gelesen werden: Sie werden nicht nur in Japan, sondern auch aus koreanischer Festlandsperspektive als ‘fremd’ perzipiert.

5.2 Der Mythos einer ‘kohärenten Identität’

Die Transformation ‘Yû Miris’ in eine Schamanin lässt meiner Auffassung nach jedoch eine noch weitere Interpretation zu, die sich, wie ich abschließend ausführen möchte, unmittelbarer als die beiden eben skizzierten Lesarten auf den Begriff der ‘Identität’ bezieht.

Als schamanisches Medium wird ‘Yû Miri’, in einen Trancezustand verfallen, in schneller Folge von zahlreichen Totengeistern besessen, deren unvergessene Vergangenheit sie – aus der Perspektive der Verstorbenen – ‘aufs Neue’ durchlebt. Während der ca. 750 Seiten umfassenden Besessenheitsphase erfolgen jedoch kaum Rückkoppelungen an die Rahmenkapitel. Infolgedessen ist gut vorstellbar, dass die gedankliche Verbindung zwischen aktuellem Romaneschehen und der im zweiten Kapitel erfolgten Transformation ‘Yû Miris’ in ein schamanisches Medium während des Lesens abreißt.

Das heißt, die erinnerte ‘Wirklichkeit’ der Wehklagen rückt in den Vordergrund und verdrängt den Kontext des *kongsu*, des Sprechens der Geister durch den Mund einer Schamanin, aus dem Bewusstsein: ‘Yû Miri’ selbst wird im Prozess der Besessenheit gewissermaßen unsichtbar, ungreifbar. Weit davon entfernt, so etwas wie einen ursprünglich vorhandenen, immerzu konstanten ‘Identitätskern’ zu besitzen, scheint sie auf die Funktion als Sprachrohr der Totenseelen reduziert.

Aus dieser Perspektive betrachtet, handelt *Hachigatsu no hate* von der Verflüchtigung scheinbar fester Grenzen, beschreibt die Zersplitterung (Zersplittertheit) vermeintlich integrierter Identitätsstrukturen und führt die Vorstellung ‘identitärer Homogenität’ als diskursive Konstruktion vor: Am Ende des Buches bleibt nichts übrig, was ‘Yû Miri’ ausmachen könnte – nichts außer den Sedimenten vergangener Erfahrungen. Das eigene Ich, das ‘Yû Miri’ in der Schamanenhütte von Miryang zu finden gehofft hatte, entpuppt sich als ein kaum fassbares Konzentrat der freigelegten Erinnerungen.

Die Vergangenheit und damit ‘Geschichte’ werden in *Hachigatsu no hate* somit als konstitutiv für die Bildung gegenwärtiger Identitäten gesetzt. Dies legt, vor allen weiteren Überlegungen zum Identitätsbegriff des Romans, besonders eine Frage nahe: Was bedeutet es für die Konzeption von ‘Historie’, dass sie durch den Mund einer Schamanin wiedergegeben wird?

Wie bereits ausführlich diskutiert, enthält *Hachigatsu no hate* eine Reihe von geschichtsdokumentarischen Versatzstücken, die dem Werk den Hauch eines Historienromans verleihen. Der durch diese Einfügungen erzeugte Eindruck von ‘Faktizität’ kontrastiert indes mit der Emotionalität des schamanischen Erzählens: Es sind ‘die Toten selbst’, die durch den Mund einer Schamanin sprechen, und so treten höchst subjektive Schilderungen vergangener Ereignisse an die Stelle einer vermeintlich neutralen Berichtsperspektive.

Überdies ist die Besessenheit nicht exklusiv auf einen Totengeist konzentriert, sondern vielfältig, weshalb der Erzählfluss nicht linear verläuft, sondern Sprünge aufweist. Dank dieser Erzähltechnik gelingt Yû die Integration einer großen Anzahl widersprüchlicher Positionen: Der unbändige Freiheitswunsch der koreanischen Kolonialbevölkerung steht beispielsweise den Emotionen einer japanischen Siedlerin gegenüber, die im Laufe der Jahrzehnte in Miryang heimisch geworden ist und 1945 als alte Dame vor den Scherben ihrer Existenz steht. Die Qualen, denen das junge, aus Miryang fortgelockte Mädchen in der ‘Trostation’ ausgesetzt ist, erfahren dadurch, dass das Lesepublikum gezwungen wird, mitunter auch die Perspektive ihrer Peiniger einzunehmen, eine perfide Steigerung.

Geschichte, so kann aus dieser Vielstimmigkeit gelesen werden, ist weder monolithisch noch ‘objektiv’ erzählbar. Es existieren, im Gegenteil, unendlich viele Erlebnisperspektiven, die zwangsläufig konkurrierende (oder zumindest koexistente) Realitäten gebären. Historische wie gegenwärtige ‘Wahrheit’, so betont auch Ueno Chizuko, ist nicht im Singular zu denken, sondern sie ist komplex und plural:

Acknowledging multiple histories does not mean that we choose one truth from among these different interpretative paradigms. It is acknowledging the possibility that history can take on an appearance completely different from that which we have seen with our own eyes. It is accepting that history can simultaneously be more than one thing. There is always the possibility of history being compositive and pluralistic. Here, the idea of an ‘official history’ has to be abandoned. (UENO 2004:104)

Diese nur scheinbar simple Einsicht scheint mir in *Hachigatsu no hate* mit beeindruckender Klarheit erkannt und mit dem patchworkartigen, zerrissen und heterogen wirkenden ‘schamanischen Erzählen’ konsequent in einen der Komplexität historischer Erfahrung angemessenen narrativen Stil umgesetzt worden zu sein.

Zugleich ist diese Schreibweise eminent politisch. Denn *Hachigatsu no hate* konfrontiert das Lesepublikum nicht nur mit der Heterogenität geschichtlicher ‘Wahrheiten’, sondern kann auch als Plädoyer gegen die Verabschiedung der Geschichte in die Vergangenheit gelesen werden. Sie wird, im Gegenteil, als kontinuierlich und gegenwartskonstitutiv gesetzt. Vor dem Hintergrund der Differenzen in der japanischen bzw. nord- wie südkoreanischen Interpretation der gemeinsamen jüngeren Vergangenheit und der Einschätzung der Rolle, die ‘Geschichte’ für die gegenwärtigen zwischenstaatlichen Beziehungen spielt – oder spielen sollte –, aber auch angesichts der innerjapanischen Debatten über die ‘Trostrfrauen’-Problematik muss diese Aussage als politisch brisant und hoch aktuell bezeichnet werden.

Abschließend möchte ich noch einmal auf die eben diskutierte Zuschreibung einer gegenwarts- und identitätskonstitutiven Bedeutung an die Erinnerung zurückkommen – eine Zuschreibung, die sich keinesfalls nur auf die schwierige Subjektbildung in der Diaspora bezieht, sondern als allgemeingültig verstanden werden kann. Wie am Beispiel der ‘Schamanin Yû Miri’ aufgezeigt, ergeben sich daraus sowohl für politische Selbst- und Fremdkonzeptionen, als auch auf einer individuellen Ebene weitreichende Konsequenzen: ‘Yû Miri’ löst sich als klar umrissene, homogene Ganzheit im Laufe des Romans auf, und übrig bleibt ein loses Bündel sedimentierter Erinnerungen. Eines ist diesen ‘identitären

Versatzstücken', die ein breites Spektrum konfligierender kollektiver wie individueller Erinnerungen umfassen, jedoch gemeinsam: Zum weitaus größten Teil handelt es sich um Erinnerungen an Gewalterfahrungen.

Dies erinnert zweifellos an die Annahmen poststrukturalistischer Theoretiker/innen – Judith Butler (2001) beispielsweise beschreibt die Identitätsbildung als gewaltvollen Akt und zwangsweise Formung, die mit Ausschluss- und Verwerfungsprozessen Hand in Hand geht: Die Konstitution von Identitäten ist weder natürlich, noch unschuldig, sondern zwangsläufig von Gewaltmomenten beherrscht. In *Hachigatsu no hate* wird also einerseits der Glaube an eine 'kohärente Identität' als künstlicher, wenngleich wirkmächtiger Mythos enttarnt, andererseits wird zugleich die grausame Unausweichlichkeit der Identitätsbildung vorgeführt: Um ihres und ihres Sohnes Seelenfriedens willen *muss* 'Yû Miri' zu einem 'wahren Selbst' gelangen, und wenn es auch nur ein literarisch-fiktional erschriebenes sein mag. Der gewaltvolle Charakter von Identitätsbildungsprozessen wird in *Hachigatsu no hate* damit auf bestechend klare Weise thematisiert.

Diese Überlegungen lassen auch den Kollagecharakter des Romans noch einmal in einem anderen Licht erscheinen: Auf den ersten Blick und von außen präsentiert sich das etwa 4,5 cm dicke Hardcover-Buch als massives Ganzes. Sobald man es jedoch öffnet und zu lesen beginnt, stellt sich der Eindruck von Heterogenität und erzwungener Einheit ein – die verschiedenen Geschichten, so könnte man überspitzt formulieren, werden allein durch die gewaltsame Vereinigung in einen Band zu einer mehr oder weniger kohärenten Einheit. Die Parallele zur schamanischen Besessenheit 'Yû Miris' ist offensichtlich: Wahllos nehmen die Geister sowohl von Opfern als auch von Tätern, von Männern und Frauen, Alten und Jungen, Koreaner/innen und Japaner/innen von ihr Besitz. Scheinbar unumstößliche Dichotomien werden durchlässig, multiple Heterogenität wird zur in der Person der Schamanin vereinigten identitären Norm.

Die eingangs zitierte Etikettierung Yûs als '*zainichi sakka*' kann vor diesem Hintergrund bestenfalls als Beschreibung *einer* identitären Facette angesehen werden. *Hachigatsu no hate* zeigt, dass die virtuose Aneignung 'typischer' Elemente der 'japan-koreanischen Literatur' nicht mit einer Aufgabe des Widerstands gegen (zu) einfache Kategorisierungen einhergehen muss: Der Roman kann, im Gegenteil, als überzeugende Kritik an zentralisierten, monolithischen Identitätsmodellen gelesen werden, die festgefahrene Denkfiguren infrage stellt und auf die Schmerzen des Prozesses der Herstellung von (nicht nur schriftstellerischer) 'Identität' und 'Normalität' verweist.

Bibliographie

Zitierte Literatur

ASAHI Shinbun

2002 "Shin rensai-shôsetsu 'Hachigatsu no hate' – Yû Miri san ni kiku: naimen kara no 'koe' kakitai", 15. April, S. 16.

BUTLER, Judith

2001 *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt/M: Edition Suhrkamp.

CLIFFORD, James

1997 *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, London: Harvard University Press.

ENOMOTO, Masaki; YÛ, Miri

2004 "Long Interview: shisha = rekishi no koe ni mimi o sumasu". In: *Shinchô* (Sept.):232–245.

FUKUDA, Kazuya

2004 "Special Interview: Hachigatsu no hate tôsôki – Yû Miri". In: *en-taxi* (Nr.7):103–115.

IWATA-WEICKGENANNT, Kristina

2005 "Zwischen Assimilation und Subversion? Inszenierungen von Identität in autobiographischen Werken Yû Miris". In: Graduiertenkolleg Identität und Differenz (Hg.): *Ethnizität und Geschlecht – (Post-) Koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien*. Köln: Böhlau:245–262.

2007a "Die Fremde als Heimat? Die Heimat als Fremde? Zu Identitätsdiskursen in der Literatur der koreanischen Minderheit in Japan". In: Lackner, Michael; Büttner, Clemens (Hg.): *Zwischen Selbstbestimmung und Selbstbehauptung. Ostasiatische Diskurse des 20. und 21. Jahrhunderts* (in Druckvorbereitung).

2007b "Yû Miri sakuhin ni okeru 'bosei' to 'esunishiti' o megutte". In: Ferris Jogakuin Daigaku (Hg.): *Josei sakka no yukue. Dai 5 kai Ferris Jogakuin Daigaku Nihon bungaku kokusai kaigi*. Yokohama: Ferris University (in Druckvorbereitung).

2007c "A 'mother of a Japanese' staging 'Koreanness' – Constructions of ethnic and gender identity in two autobiographical works by 'zainichi' author Yû Miri". In: *SOAS Literary Review* (in Vorbereitung für die Online-Veröffentlichung).

- KANESHIRO, Kazuki
2000 *Go*. Tôkyô: Kôdansha.
- KAWAMURA, Minato
2000 “‘Kuchiyose’ sareru shisha-tachi no kotoba”. In: *Gunzô* (Okt.):348–349.
- KIM, Chong-ho
2003 *Korean Shamanism: the cultural paradox*. Aldershot: Ashgate.
- KIM HOGART, Hyun-key
1999 *Korean shamanism and cultural nationalism*. Seoul: Jimoondang.
- KIM, Hun-a
2004 *Zainichi chôsenjin josei bungaku-ron*. Tôkyô: Sakuhinsha.
- KÖNIGSBERG, Matthew
1995 *Literatur der koreanischen Minderheit in Japan. Assimilation und Identitätsfindung*. Hamburg: OAG.
- NELSON, Beverly
1979 “Korean Literature in Japan. A Case Study: Ri Kai Sei”. In: McCann, David R.; Middleton, John; Shultz, Edward J. (Hg.): *Studies on Korea in Transition*. Honolulu: University of Hawaii:126–159.
- ÔRU Yomimono
2000 “Hanamura Mangetsu, Kaneshiro Kazuki: Jushô kinen taidan: ‘Boku, paionia ni naritai n desu’”. In: *Ôru Yomimono* (Sept.):102–111.
- TSUJI, Hitonari; YÛ, Miri
1997 “Akutagawa-shô jushô taidan: Kaku shika nai. Tsuji Hitonari, Yû Miri”. In: *Bungakkai* (Mrz.):122–136.
- UENO, Chizuko
2004 *Nationalism and Gender*. Melbourne: Trans Pacific Press.
- WENDER, Melissa
2005 *Lamentation as History: Narratives by Koreans in Japan, 1965–2000*. Stanford, C.A.: Stanford University Press.
- YÛ, Miri
2003 *Kôkan nikki*. Tôkyô: Shinchôsha.
2004 *Hachigatsu no hate*. Tôkyô: Shinchôsha.

*Übersetzungen in westliche Sprachen*¹²

YU, Miri

- 1997 *Jeux de famille*. Übers. Anna Guérineau u. Tadahiro Oku. Paris: Editions Philippe Picquier.
- 1997 *Pousses de Soja*. In: *Jeux de famille*. Übers. Anna Guérineau u. Tadahiro Oku. Paris: Editions Philippe Picquier.
- 2000 *Le Berceau a bord de l'eau*. Übers. Jean Campignon. Paris: Editions Philippe Picquier.
- 2001 *Gold Rush*. Übers. Karine Chesneau. Paris: Editions Philippe Picquier.
- 2005 *Jeux de famille*. Übers. Anna Guérineau u. Tadahiro Oku. Paris: Collection Picquier Poche.
- 2005 *Pousses de Soja*. In: *Jeux de famille*. Übers. Anna Guérineau u. Tadahiro Oku. Paris: Collection Picquier Poche.
- 2005 *Poissons nageant contre les pierres*. Übers. Sophie Refle. Arles: Actes Sud.
- 2000 *Mellan ebb och flod*. In: *Icke brännbara sopor*. (Anthologie jp. Gegenwartsliteratur). Übers. Lars Vargö. Stockholm: En bok för alla.
- 2001 *Fult hus*. Übers. Eiko u. Yukiko Duke. Stockholm: Nature & Kultur.
- 2001 *Scene di famiglia*. Übers. M. Morresi. Venedig: Marsilio.
- 2001 *Oro Rapace*. Übers. Mimma De Petra. Mailand: Feltrinelli.
- 2001 *Oro Rapace*. Übers. Mimma De Petra. Mailand: Universale Economica Feltrinelli.
- 2002 *Gold Rush*. Übers. Stephen Snyder. New York: Welcome Rain Publishers.

12 Weiter wurden Werke ins Koreanische, Chinesische (Taiwan und VR China), Thailändische und Russische übersetzt; hierzu vgl. die offizielle Homepage der Autorin, <http://www.yu-miri.net/page05.html> (Zugriff Dezember 2006).

