

Chorstimmen

Zur Intermedialität in Murakami Harukis „Umibe no Kafuka“¹

Maria RÖMER
Freie Universität Berlin

Zu Werk und Autor

Murakami Haruki (*1949) gilt als der erfolgreichste Gegenwartsautor Japans. In der literarischen Landschaft Deutschlands ist er auf jeden Fall der präsenteste, nicht zuletzt seit die Diskussion seines Romans „Kokkyō no minami, taiyō no nishi“ (dt.: Gefährliche Geliebte, 2000) im Jahr 2000 das „Literarische Quartett“ sprengte.

Er debütierte 1979 mit dem Roman „Kaze no uta o kike“ (Hör das Lied des Windes), für den er mit dem Gunzō Shinjin Bungaku-Preis ausgezeichnet wurde. 1985 erhielt er den renommierten Tanizaki-Preis für „Sekai no owari to hādo boirudo wandārando“ (dt.: Hardboiled Wonderland und das Ende der Welt, 1995). Seinen Durchbruch als Bestsellerautor hatte er 1987 mit dem Auflagenhit „Noruwei no mori“ (dt.: Naokos Lächeln, 2001). Seit er in diesem Jahr den tschechischen Franz-Kafka-Preis erhielt, eilt ihm gar der Ruf als nächster japanische Nobelpreisträger voraus.

„Umibe no Kafuka“ erschien 2002 und wurde 2004 ins Deutsche (Kafka am Strand) übertragen. Es handelt sich um eine Art Entwicklungsroman, der in zwei verschiedene Handlungsstränge aufgeteilt ist, die parallel zueinander voranschreiten. Zum einen geht es um den 15-jährigen Kafka Tamura, der nach Shikoku aufbricht, um dort „in einem Winkel einer kleinen Bibliothek zu leben“.² Die Motivation für seine Reise bleibt unklar, der Leser erfährt lediglich, dass Kafka auf

¹ Der Aufsatz ist eine gekürzte und leicht modifizierte Version meines Vortragsmanuskriptes. Für hilfreiche Hinweise danke ich Herrn Professor Ueda Kōji sowie den beiden Konferenzteilnehmern Yasui Masahiro und Suehiro Madoka.

² Murakami 2004, S. 11. Original: Murakami (2) 2002, S. 9.

der Flucht vor der Erfüllung der Prophezeiung, er werde seinen Vater töten und mit Mutter (und Schwester) schlafen, sowie gleichzeitig auf der Suche nach dem Sinn des Lebens ist. Begleitet wird er von einer diffus gelassenen Figur namens „Krähe“, die sich als Kafkas alter ego, dem materialisierten Signifikat seines Namens „Krähe“ lesen lässt. („Kafka“ bedeutet „Krähe“ auf Tschechisch).

Nakata, der zweite Protagonist, ist ein rätselhafter alter Mann ohne Erinnerungen, Analphabet und nach landläufiger Definition „dumm“³, seit er sich von einem rätselhaften Unfall in der Kindheit während des Zweiten Weltkrieges nicht wieder erholt hat. Er hat jedoch seherische Fähigkeiten – „Satoru“ darf hier als sprechender Name angesehen werden⁴ – und beherrscht die Sprache der Katzen, mit denen er einen distanzierten Blick auf die Menschenwelt teilt.

Beiden wird im Laufe der Erzählung ein Gefährte zur Seite gestellt: Nakata der arglose und pragmatische Lastwagenfahrer Hoshino, Kafka die belesene und diskussionsfreudige androgyne Figur Ōshima.

Beide scheinen im Laufe ihrer Reise auf die zentrale Frauenfigur Saeki hinzudriften. Saeki arbeitet in der Bibliothek auf Shikoku, in die Kafka „flieht“. Sie hängt noch immer ihrer Jugendliebe nach, die sie seit ihrem fünfzehnten Lebensjahr nicht vergessen kann. Im Laufe der Geschichte wird angedeutet, sie sei womöglich Kafkas Mutter. Aufgeklärt wird die Frage nie. Saeki scheint eine Art Komplementärfigur zu Nakata wie auch zu Kafka zu sein. So trifft Nakata, der Analphabet ohne Erinnerungen, auf die belesene Hüterin der Erinnerungen⁵, die unter ihren eigenen Erinnerungen leidet. Kafka, der Unerfahrene, begegnet der Erfahrenen.⁶

„Kafka am Strand“ ist ein unterhaltend zu lesender, aber schwer zu fassender Stoff, da er in höchstem Maße heterogen ist. Ein Aspekt dieser Heterogenität ist seine Intermedialität. Intermedialität, das Vermischen zweier Medien, findet als Untersuchungsgegenstand in der Literaturwissenschaft in den letzten Jahren zunehmend Beachtung. Wie äußert sich die Intermedialität? Welche Wirkung hat sie auf den Text insgesamt?

³ Murakami 2004, S. 68. Original: Murakami (1) 2002, S. 79.

⁴ Im Original schreibt sich der Name demonstrativ neutral in Katakana und nicht mit dem Kanji 悟る für „erkennen“; vgl. Murakami (1) 2002, S. 50.

⁵ Vgl. Magenau, S. 3.

⁶ Vgl. Murakami 2004, S. 479; Original: Murakami (1) 2002, S. 220 ff.

Die Stimme der griechischen Tragödie

Kafka Tamura scheint nach seinem Abenteuer eine Einsicht gewonnen zu haben, nämlich die, seine Lebensumstände akzeptieren zu müssen und vor allem die, dass es ihm „nicht mehr so viel ausmacht“⁷, dies auch zu tun.

Der Erkenntnis von der persönlichen Ohnmacht liegt das Weltbild zugrunde, dass das Schicksal den Menschen bestimme und nicht der Mensch sein Schicksal.⁸ Diese resignative Weltsicht beruft sich auf die griechische Tragödie, in der das Los des tragischen Helden vorherbestimmt ist, er ihm nicht entrinnen kann.

Dem Höheren ausgeliefert zu sein wird inhaltlich und – interessanterweise – formal thematisiert: zunächst inhaltlich dadurch, dass im Roman ständig darüber reflektiert wird, dass es eine dem Leben und Handeln übergeordnete Dramaturgie gibt, z. B. wenn Hoshino sagt: „Wir folgen nur der Dramaturgie (...)“⁹ Und auch indirekt, in Sätzen wie:

„Es ist der Abend des achten Tages, als mein geregeltes, konzentrisches, bescheidenes Leben zerbricht (was natürlich früher oder später kommen musste).“¹⁰

Einer der interessantesten Aspekte von „Kafka am Strand“ ist nun, dass die mangelnde Souveränität der Figuren auch formal, also auf der Erzählebene, sichtbar gemacht wird.

Der Roman übernimmt aus dem Bereich des Dramatischen die Einwürfe des Chors, als Kommentator und Reflektor wichtiger Bestandteil der griechischen Tragödie. In „Kafka am Strand“ ist der Chor eine eigenständige Erzählstimme:

Als mein fünfzehnter Geburtstag gekommen war, ging ich von zu Hause fort, um in einer fernen, fremden Stadt in einem Winkel einer kleinen Bibliothek zu leben.

Um alles der Reihe nach zu erzählen, brauche ich wahrscheinlich eine Woche. (...) ALS MEIN FÜNFZEHNTER GEBURTSTAG

⁷ Murakami 2004, S. 631; Original: Murakami (2) 2002, S. 421.

⁸ Vgl. Murakami 2004, S. 274; Original: Murakami (1) 2002, S. 343.

⁹ Murakami 2004, S. 392; Original: Murakami (1) 2002, S. 104.

¹⁰ Murakami 2004, S. 85.

GEKOMMEN WAR, GING ICH VON ZU HAUSE FORT, UM IN EINER FERNEN, FREMDEN STADT IN EINEM WINKEL EINER KLEINEN BIBLIOTHEK ZU LEBEN. Das klingt vielleicht wie der Beginn eines Märchens. Aber es ist kein Märchen. In keinem Sinne.¹¹

Oder auch noch kürzer:

Ich nicke. Ich nicke. ICH NICKE.¹²

Der Text geht auf seinen eigenen Kniff ein, indem er Ōshima reflektieren lässt:

„Im griechischen Theater trat ein Chor auf, der hinter der Bühne stand, das Geschehen kommentierte, für die tieferen Bewusstseinsschichten der dargestellten Personen sprach und ihnen zuweilen heftig zuredete. Eine sehr praktische Einrichtung. Manchmal glaube ich, es wäre gut, auch so eine Gruppe hinter mir zu haben.“¹³

Es gibt im Bereich des Films ein Beispiel, das mit einem ähnlichen Verfremdungseffekt arbeitet. Shinoda Masahiros (*1931) Verfilmung des Bunraku-Stückes „Shinjū ten no Amijima“ (1969, Der Doppelselbstmord von Amijima) lässt schwarz verhüllte Puppenspieler (*kuroko*) deutlich sichtbar durch das Bild laufen und die Handelnden unterstützen.¹⁴

Shinoda selbst zieht die Parallele von den *kuroko* zum Chor der griechischen Tragödie, betont dabei aber, dass die schwarzgekleideten Helfer im Bunraku oder Kabuki eine weniger große Bedeutung für die Handlung hätten als der Chor.¹⁵ Der Unterschied lässt sich auch darin sehen, dass die *kuroko* stille Helfer im Hintergrund sind, die durch das was sie tun, die Hilflosigkeit der Figuren unterstreichen. Der Chor hingegen ist überlegen, weil er mehr weiß.

¹¹ Murakami 2004, S. 11; Original: Murakami (1) 2002, S. 9.

¹² Murakami 2004, S. 35; Original: Murakami (1) 2002, S. 9.

¹³ Murakami 2004, S. 216; Original: Murakami (1) 2002, S. 267.

¹⁴ Der Film führt sogar eine weitere Metaebene ein, indem anfangs eine Szene gezeigt wird, in der Shinoda als Regisseur mit seiner Frau Iwashita Shima (*1941), die gleichzeitig Hauptdarstellerin ist, über das Filmprojekt spricht.

¹⁵ Vgl. Freunde der Deutschen Kinemathek, S. 249.

Eine plausible Interpretation ist, dass stilistisch unterstrichen wird, dass die Figuren in der Doppelselbstmord-Geschichte äußeren Zwängen unterworfen sind und nicht frei über ihr Schicksal verfügen können.¹⁶ Ein ähnliches Verfahren scheint sich auch in „Kafka am Strand“ zu finden. Im Roman wird die aus dem Bereich der griechischen Tragödie übernommene, resignative Weltsicht durch inhaltliche Reflektion über eine übergeordnete Dramaturgie einerseits und andererseits vor allem durch den formalen Kunstgriff untermauert, die Merkmale des Chores aus dem Bereich des Theaters zu übernehmen und in einen epischen Text einzubauen. „Kafka am Strand“ ist im Grunde ein dramatisches Epos. Ein derartiges Vermischen zweier Medien wird als Intermedialität bezeichnet.

Die griechische Tragödie inspiriert „Kafka am Strand“ nicht nur (lebens)philosophisch und formal, sondern auch inhaltlich und motivisch. Bemerkenswert ist, dass die Figur des Ödipus im Sophokleischen Original von der Sekundärliteratur als die Figur des Rätsellösers, des Wahrheitssuchenden par excellence eingestuft wird. Ödipus Rex sei, so der Altphilologe Wolfgang Schadewaldt, der Prototyp der Detektivgeschichte.¹⁷

In „Kafka am Strand“ hingegen bleibt der Suchende ein Suchender, der zudem selbst nicht recht zu wissen scheint, was er eigentlich sucht.¹⁸

Kafka am Strand und der literarhistorische Kontext der Postmoderne

Im Großen und Ganzen kann man sagen, dass das geschieht, was der amerikanische Japanologe Matthew Strecher schon für andere Werke festgestellt hat: Es werden zunächst bekannte literarische Strukturen übernommen, aber wieder gebrochen.¹⁹

Betrachtet man den Roman in seinem literarhistorischen Kontext, lässt sich feststellen, dass hier mit der Technik der Evokation

¹⁶ Oder zumindest ist dies die Interpretation des Interviewers, der Shinoda 1993 zu dem Film befragte; vgl. Freunde der Deutschen Kinemathek, S. 249.

¹⁷ Vgl. Schadewaldt, S. 278.

¹⁸ Vgl. Murakami 2004, S. 214 ff.. Original: Murakami (1) 2002, S. 265.

¹⁹ Vgl. Strecher, S. 355 ff.

und Negation gearbeitet wird, die für postmoderne Literatur charakteristisch ist.²⁰

Bei dem beliebten Schlagwort „Postmoderne“ ist es nie falsch, zu differenzieren: Murakami Haruki ist zwar von seinem literarhistorischen Kontext her ein postmoderner Autor, jedoch hat er keine postmoderne Programmatik. Das heißt, Murakamis Literatur lässt sich formal und thematisch durchaus postmodern lesen. Jedoch ist sie kein Beitrag zu der Frage „Was soll, will und ist Kunst?“, die andere postmoderne Werke literarisch stellen. Als wollte er dieser Feststellung Recht geben, bekennt Murakami in einem Interview: „Es ist nur so, dass ich mich selbst noch nie als postmodernen Schriftsteller gesehen habe.“²¹

Beim Aufzeigen ungewöhnlicher literarischer Strukturen und Inhalte in der japanischen Literatur muss man zudem immer auf der Hut sein, nicht unversehens zu der Frage zu gelangen, die sich Irmela Hijiya-Kirschnereit in ihrem gleichnamigen Aufsatz stellt: „Was heißt: Japanische Literatur verstehen?“²²

Im Fall von „Kafka am Strand“ kann anhand der herausgearbeiteten Kriterien deutlich festgestellt werden, dass die Komplexität des Romans sich nicht damit erklären lässt, dass die japanische Literatur an sich anderen kreativen Prinzipien gehorcht als westliche. Besonders der Mechanismus des Evozierens und Negierens bekannter (wohlge-merkt aus der westlichen Literatur importierter) Strukturen ordnet den Roman als Werk seiner Zeit ein, die wir in Ermangelung neuer Begrifflichkeiten noch immer „Postmoderne“ nennen.

Literatur

Primärliteratur

Murakami Haruki 村上春樹: 海辺のカフカ (上下) (Umibe no Kafuka, 2 Bde.) Tōkyō: Shinchōsha 2002 (dt. Kafka am Strand. Aus dem Japanischen von Ursula Gräfe, Köln: DuMont 2004)

²⁰ Vgl. Hutcheon, S. 11 ff.

²¹ Murakami 2005, S. 189.

²² Hijiya-Kirschnereit 1990, S. 13 ff.

Sekundärliteratur

- Freunde der Deutschen Kinemathek (Hg.): Filme aus Japan. Retrospektive des japanischen Films, 12. September – 12. Dezember 1993, Berlin: Graffischpress 1993.
- Hijiya-Kirschner, Irmela: Was heißt: Japanische Literatur verstehen? In Hijiya-Kirschner, Irmela: Was heißt: Japanische Literatur verstehen?, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990
- Hutcheon, Linda: A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. London: Routledge 1988
- Murakami Haruki 村上春樹: ロング インタビュー. 『アフターダーク』をめぐって (Rongu Intabyū. “After Dark” o megutte). 文学界 (*Bungakukai*) 4 (2005), S. 172–193
- Schadewaldt, Wolfgang: Die griechische Tragödie. Tübinger Vorlesungen Band 4 (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 948), Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991
- Strecher, Matthew C.: Beyond “Pure” Literature. Mimesis, Formula and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki. *The Journal of Asian Studies* Nr. 57/2 (5/1998), S. 354–378.