

31

Bamberger Studien zu Literatur,
Kultur und Medien

Traumreiche und *Utamakura*

Literarische Schwellenkonfigurationen in
Marion Poschmanns Roman *Die Kieferninseln*

Philipp Schlüter



University
of Bamberg
Press

31 Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

Bamberger Studien zu Literatur,
Kultur und Medien

hg. von Andrea Bartl, Hans-Peter Ecker, Jörn Glasenapp,
Iris Hermann, Christoph Houswitschka, Friedhelm Marx

Band 31

Traumreiche und *Utamakura*

Literarische Schwellenkonfigurationen in
Marion Poschmanns Roman *Die Kieferninseln*

Philipp Schlüter

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über das Forschungsinformationssystem (FIS; <https://fis.uni-bamberg.de>) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk – ausgenommen Cover, Zitate und Abbildungen – steht unter der CC-Lizenz CC-BY.



Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Herstellung und Druck: docupoint Magdeburg
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press
Umschlagbild: „Tsuki no Matsushima“ by Kawase Hasui

University of Bamberg Press, Bamberg 2020
<http://www.uni-bamberg.de/ubp>

ISSN: 2192-7901
ISBN: 978-3-86309-754-7 (Druckausgabe)
eISBN: 978-3-86309-755-4 (Online-Ausgabe)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-irb-483034
DOI: <http://dx.doi.org/10.20378/irb-48303>

[...]

Wenn ich singe,
wippt der Mond dazu,
und wenn ich tanze,
torkelt der Schatten hinterdrein.

Leicht trunken
finden selig wir zusammen,
doch trennt uns dann der Rausch,
bis wir uns einst
für alle Zeit verbrüdern:
gelöst von menschlichem Empfinden
am fernen Firmament.

Li Bo, *Einsamer Trank bei Mondlicht*

Inhalt

1. Einleitung.....	9
2. Zwischen Fakten und Fiktionen: Das Land der aufgehenden Sonne im Bewusstsein des Westens und die Möglichkeiten der Literatur.....	14
2.1 Ostasiatischer <i>Orientalism</i> – Japan als das faszinierende Unbekannte	14
2.2 Die Literatur als Fernrohr, das eine sprachlich imaginierte Ferne zeigt	24
3. Traumreiche und <i>Utamakura</i> – Literarische Schwellenkonfigurationen als Strategie der Annäherung an ein fiktives Japan.....	32
3.1 Irritation des Gewohnten und die Flucht in die Ferne	32
3.2 „Er hatte sich direkt ins Unvertrauteste begeben“ – Fiktionalisierte Fremdheitserfahrungen in Japan.....	48
3.3 Vom <i>Lob des Schattens</i> zum „Lob des Nebels“	67
3.4 Inventar der Exotismen: Von Shinkansen-Drachen, Füchsen und dem Kabuki-Theater.....	77
3.5 „Er reiste, so schien es ihm, wie eine just ausgestülpte, glänzende Puddingfigur“ – Defigurationen des Gewohnten auf den Spuren Matsuo Bashōs.....	92
3.6 Die Reise zu den <i>Utamakura</i> als postmoderner Rettungsanker – Die Natur als Weg zum Ich.....	110
4. Fazit	137
5. Anhang.....	143
6. Literaturverzeichnis	149

1. Einleitung

Eine Grundeigenschaft des menschlichen Verhaltens besteht in dem Drang, unbekannte Fernen zu bereisen und verschiedenartige Naturlandschaften sowie Kulturen zu entdecken. Eine Reise beginnt nicht erst mit dem Einstieg in Flugzeug, Bahn oder Schiff, sondern sie gewinnt ihren Impuls aus Imaginationen und einem Interesse für das Fremde, das sich außerhalb des eigenen Ichs am Horizont abzeichnet. Das über mündliche und schriftliche Berichte sowie Fotografien vermittelte, exotisch anmutende Andere begünstigt in seiner scheinbaren Gegensätzlichkeit fantastische und wundersame Projektionen auf die Ferne. Der Nachkriegsschriftsteller Wolfgang Koeppen hielt mit Hinblick auf seine Kindheit fest: „Besonders im Gedächtnis geblieben ist mir ein japanisches Märchen, [...] auf Japanpapier japanisch und deutsch gedruckt, mit Farbholzschnitten versehen.“¹ Diese japanischen Geschichten übten eine starke Anziehungskraft auf den Autor aus und machten in dessen Jugendjahren einen nachhaltigen Eindruck auf ihn: „Im Schlaf trugen wir Kimonos, hockten unter Lampions, brannten ein Feuer am Strand und fürchteten den Fuchs.“² Im 20. und 21. Jahrhundert findet man regelmäßig jene literarischen und philosophischen Peaks, die die Faszination des Westens für Japan belegen. Auch der Schweizer Autor Adolf Muschg kam in seinen Kindheitstagen über das Kinderbuch *Hansi und Ume unterwegs* mit der japanischen Kultur in Berührung, was in ihm eine starke Sehnsucht nach Japan hervorrief.³ Im Erwachsenenalter avancierte es für Adolf Muschg zum Elysium einer gänzlich anderen Denk- und Lebensart: „Vor allem aber verspricht *Zen* die Lösung psychischer Konflikte, indem er sie auf das bipolare westliche Denken zurückführt und seine Polarität aufhebt: [...] neben *Ja* und *Nein* exis-

¹ Wolfgang Koeppen: Gesammelte Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Dagmar von Briel und Hans-Ulrich Treichel. Bd. 5 „Berichte und Skizzen II“. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1986, S. 322-323.

² Wolfgang Koeppen: Gesammelte Werke, Bd. 5, 1986, S. 323.

³ Vgl. Adolf Muschg: *Hansi, Ume und ich*. In: Ders.: *Die Insel, die Kolumbus nicht gefunden hat. Sieben Gesichter Japans*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1995, S. 17-25, hier: S. 21.

tiert immer noch ein *Anderes*, ein *Drittes*.⁴ Dieses „Dritte“ ließe sich aus westlicher Perspektive als das letztlich Flüchtige, als Traumartiges oder als eine Kategorie des Weder-Noch charakterisieren. Im Fahrwasser dieses Bewusstseins ist auch der Roman *Die Kieferninseln* von Marion Poschmann angesiedelt. Da gegenwärtige Formen der Reiseliteratur „durch eine Vielzahl von Mobilitätsmustern und Schreibverfahren geprägt [sind]“,⁵ erscheint es umso notwendiger, diese Textmenge literaturwissenschaftlich zu klassifizieren und die jeweiligen poetologischen Strategien der AutorInnen sichtbar zu machen. Die vorliegende Arbeit versucht dies für Marion Poschmanns Roman *Die Kieferninseln* zu leisten. Die Schriftstellerin, die 2017 mit dem Deutschen Preis für Nature Writing ausgezeichnet wurde, setzt sich literarisch mit den im Westen hinsichtlich Japans vorherrschenden Stereotypen sowie dem außerperspektivischen Subkutan-Träumerischen der japanischen Kultur auseinander: „Tatsächlich wirkt ja an der Oberfläche die japanische Kultur wie eine Travestie der westlichen Moderne – jedenfalls für den in sie eintretenden Fremden. Ihr Eigentliches liegt in der Struktur darunter.“⁶

Im Rahmen der Romananalyse von *Die Kieferninseln* soll der Leitfrage nachgegangen werden, auf welche erkenntnisfördernden Formen der literarischen Ausgestaltung die Autorin zurückgreift, um für die Wahrnehmungsmechanismen anderer Kulturen zu sensibilisieren. Ganz in der Tradition des Reiseromans liegt auch im Text von Marion Poschmann „der Reiz in der Konfrontation des Eigenen mit dem Fremden.“⁷ In ihrem Text lässt die Autorin den vorurteilsbeladenen Privatdozenten Gilbert Silvester in ein von ihm kritisch beäugtes Land aufbrechen. Sein Verhalten sowie seinen Blick auf das Fremde hat Marion Poschmann prototypisch konstruiert, denn Gilbert ist

⁴ Manfred Dierks: Adolf Muschg. Lebensrettende Phantasien. Ein biographisches Porträt. München: C.H. Beck Verlag 2014, S. 61.

⁵ Michaela Holdenried / Alexander Honold / Stefan Hermes: Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Eine Einführung. In: Dies. (Hg.): Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2017, S. 9-13, hier: S. 12.

⁶ Dierks: Adolf Muschg. Lebensrettende Phantasien, 2014, S. 108-109.

⁷ Günther Schweikle / Dieter Burdorf (Hg.): Metzler-Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen. Stuttgart u. a.: Metzler 2007, S. 641, Eintrag „Reiseroman“.

zwar intelligent und kann auf ein großes individuelles Wissensreservoir zurückgreifen, scheint aber auf der Reise durch die japanische Kultur oftmals nicht sinnorientiert, sondern affektiv-undurchsichtig zu handeln.⁸ Die Reise in die Fremde wird zu einem Umweg, auf dem sich das Individuum deutlicher über sich selbst bewusst zu werden vermag.⁹ Die Autorin äußert hinsichtlich des Schauplatzes der Romanhandlung: „In meinem Buch ist Japan das Fremde. Das, was weit weg ist von dem Gewohnten. Es stellt sich aber heraus, wie bei jeder Reise, dass man seine Probleme, sich selbst, überall mit hin nimmt.“¹⁰

Damit ein solcher Vergleich von literarischer Konstruktion und realer Welt erfolgen kann, muss der spezifische westliche Blick auf Japan kurz umrissen werden (Kapitel 2.1). Ergänzend soll das Sichtweisen erweiternde Potential der Literatur, die die Fremde geistig erfahrbar machen kann, beschrieben werden (Kapitel 2.2). Daran kann eine ergebnisorientierte Textanalyse anschließen.

Im ersten Kapitel des Hauptteils richtet sich der analytische Fokus auf die zugrunde liegende Ursache, die eine Abkehr der Figur vom gewohnten soziokulturellen Raum bewirkt. Für *Die Kieferninseln* soll somit eruiert werden, aus welchen Gründen sich die Hauptfigur gegen ihr vertrautes Umfeld entscheidet und ausgerechnet für die Reise in die im Text vermittelte japanische Ferne entschließt (Kapitel 3.1). Der sich anschließende zweite Untersuchungsaspekt orientiert sich

⁸ Vgl. Katharina Granzin: Wer sich fehl fühlt, muss nach Japan. *Taz.die tageszeitung* v. 30.09.2017, URL: www.wiso-net.de/document/TAZ__T20173009.5448635, aufgerufen am 02.09.2019 über die EZB der UB Bamberg.

⁹ Vgl. Clemens Murath: Intertextualität und Selbstbezug – Literarische Fremderfahrungen im Lichte der konstruktivistischen Systemtheorie. In: Anne Fuchs/ Theo Harden (Hg.): *Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne*. Tagungsakten des internationalen Symposiums zur Reiseliteratur. University College Dublin vom 10.-12. März 1994. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1995, S. 3-17, hier: S. 11.

¹⁰ Christian Eger: „Geh zu den Kiefern“ – Interview mit Marion Poschmann. *Mitteldeutsche Zeitung* v. 30.08.2018, URL: www.mz-web.de/kultur/-geh-zu-den-kiefern--klopstock-preistraegerin-marion-poschmann-im-interview-31187638, aufgerufen am 02.09.2019.

an jenem Punkt der Romanhandlung, an dem die Figur das unbekannte Land zum ersten Mal betritt. Eine zentrale Frage lautet diesbezüglich, wie der Protagonist mit der direkten kulturellen Konfrontation umgeht und welche Rolle dabei dessen mitgebrachte Stereotype sowie Vorurteile spielen. Zeigt die Figur ein Bewusstsein und eine Offenheit für die unmittelbare Andersartigkeit? Wie und mit wem kommuniziert sie in dem neu zu entdeckenden Umfeld? Wo stellt sich möglicherweise sogar ein Gefühl der Vertrautheit ein (Kapitel 3.2)? Das dritte Unterkapitel widmet sich jenen Textstellen, die eine Verknüpfung der eigenen Poetik mit ausgewählten Aspekten der japanischen Ästhetik deutlich werden lassen. Welche themenbezogenen Einflüsse weist der Text auf inhaltlicher, formaler und rezeptionsästhetischer Ebene auf? Als zentrale poetologische Orientierungspunkte dienen Jun'ichirō Tanizakis berühmter Essay *Lob des Schattens* sowie der Band *Mondbetrachtung in mondloser Nacht* von Marion Poschmann, der eine Fülle dichterischer Reflektionen umfasst (Kapitel 3.3). Anschließend werden einige im Text lokalisierbare Exotismen, die das Verhältnis zwischen der westlichen Welt und Japan und somit zwischen Eigenem und Fremden mitbestimmen, im vierten Unterkapitel des Hauptteils ausgewählt und inventarisiert (Kapitel 3.4). Im fünften sowie sechsten Unterkapitel der Textanalyse liegt das Hauptaugenmerk auf Matsuo Bashōs Reisetagebuch *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* (1702) und der darin aufscheinenden ideologischen Spur, der die Hauptfigur des Romans folgt. Unter Heranziehung der bereits angeführten Aufsatzsammlung *Mondbetrachtung in mondloser Nacht* und dem Gedichtzyklus *Matsushima. Park des verlorenen Mondscheins*, der sich in Marion Poschmanns Gedichtband *Geliebene Landschaften* findet, steht im vorletzten Analysekapitel abermals die auf das Bewusstsein des Reisenden einwirkende Bewegung in einem neu zu entdeckenden Raum im Fokus. Über die pilgerhafte Reise zu den in der Dichtung Bashōs aufscheinenden *Utamakura* (wörtl. „Gedichtkopfkissen“), denen sich die Hauptfigur des Romans nähert, verliert sich die Starrheit der Wahrnehmung: „Dichtung [...] ist für sie [Marion Poschmann] vor allem eines – eine Schule

des Sehens, die unsere Sinne schärft und womöglich gar das Unsichtbare sichtbar macht“¹¹ (Kapitel 3.5).

Im sechsten Unterkapitel liegt der Fokus deshalb auf landschaftlichen und naturhaften Schwellenkonfigurationen, die das prinzipiell Bekannte in der Ferne schneller „ungewiss“¹² werden lassen, wie die Autorin es selbst ausdrückt. Welche Wahrnehmungsverschiebungen bringt das Pilgern eines kulturell Fremden zu jenen prominenten *Utamakura* der japanischen Literatur mit sich? Weiter wird zudem jeweils auf die Symbolik der Schwarzkiefer und des Mondes eingegangen, da sich die Autorin poetologisch äußerst genau mit der literarischen Motivilik des nächtlichen Himmelskörpers auseinandergesetzt hat. Abschließend folgt eine kurze Betrachtung zum postmodernen Habitus der *Utamakura*, denn in Zeiten der Globalisierung ist „[d]ie Ferne nicht mehr fern“.¹³ Auch der Hauptfigur tritt immer wieder nur eine eingeschränkte Ursprünglichkeit der Natur entgegen, die sich als zivilisatorisch beschrieben offenbart (Kapitel 3.6).

¹¹ Claudia Kramatschek: Dichtung als Schule des Sehens. Lyrik von Marion Poschmann. *Deutschlandfunk* v. 02.05.2016, URL: www.deutschlandfunk.de/lyrik-von-marion-poschmann-dichtung-als-schule-des-sehens.700.de.html?dram:article_id=353066, aufgerufen am 05.09.2019.

¹² Eger: „Geh zu den Kiefern“, *Mitteldeutsche Zeitung* v. 30.08.2018, aufgerufen am 05.09.2019.

¹³ Marion Poschmann: Energie der Störung. Bemerkungen zu Naturbildern und Poesie. In: Petra Leutner/ Hans-Peter Niebuhr (Hg.): *Bild und Eigensinn. Über Modalität der Anverwandlung von Bildern*. Bielefeld: transcript 2006, S. 103-110, hier: S. 109.

2. Zwischen Fakten und Fiktionen: Das Land der aufgehenden Sonne im Bewusstsein des Westens und die Möglichkeiten der Literatur

2.1 Ostasiatischer *Orientalism* – Japan als das faszinierende Unbekannte

Das abenteuerliche Vorhaben, sich in die Ferne aufzumachen und zum Entdecker einer Fülle bisher unbekannter Eindrücke sowie fremder Welten zu werden, hat seit jeher die Fantasie und die Vorstellungen der westlichen Welt verzaubert. Jene der Ferne zugeschriebene Exotik, die oftmals in einer beschreibenden Eindimensionalität kulminierte, zeigt sich vom Bewusstseinsstand der aktuellen Ethnologie sowie der Kulturwissenschaft als ein zumindest in der Forschung überwundenes Amalgam „einer Wissenschaft des Exotischen, Außereuropäischen, des Andersartigen und Unbekannten, von einer Kunde [...] unbekannter Völker.“¹⁴ Vielmehr hat sich der Fokus vom Beobachtungsobjekt hin zu einer Analyse der Wahrnehmungsmechanismen der- oder desjenigen verschoben, der beobachtet. Das urteilende und andere Kulturen bewertende Subjekt wurde somit selbst zum Untersuchungsgegenstand: „[D]er Blick nach innen und die Beschäftigung mit dem Eigenen [ist] zu einem essentiellen Bestandteil des wissenschaftlichen Unterfangens geworden“.¹⁵ Wie konstruieren demnach die genuin eigenen kulturellen Vorprägungen den Raum mit, der in Momenten des Aufeinandertreffens mit unbekanntem Kulturen und fremden Gesellschaften entsteht? Dass sich der Reisende, kritisch ausgedrückt, in einer Absorptionsbewegung das neu Gesehene und Entdeckte zu Eigen macht, gar einverleibt, und sich dieses somit auflöst, stellt eine unzeitgemäße Vorstellung dar. Jene unbekanntem Verhaltensformen, Riten und Wertesysteme, die sich für den Reisenden als ungewohnt und fremd offenbaren, verändern auch die Identität des/der aus der Ferne Kommenden und

¹⁴ Theresa Frank: *Begegnungen. Eine kritische Hommage an das Reisen*. Wien, Berlin: LIT Verlag 2011 (= *Ethnologie* 43), S. 19.

¹⁵ Frank: *Begegnungen*, 2011, S. 19.

das Bild, das diese/dieser von sich selbst hat.¹⁶ Die Performanz des Reisens als einem Erkenntnisinstrument bestehe laut ALEXANDER HONOLD darin, dass sie „eine Technik der Infragestellung, bei welcher weder eigene noch fremde Konventionen unangetastet bleiben“¹⁷ sei. Im Idealfall entwickelt die/der Reisende ein Bewusstsein für die Narrative seiner eigenen Sozialisation und besinnt sich auf das Verfälschende seines extern gewachsenen Blicks.

Der amerikanische Literaturtheoretiker EDWARD SAID stellte mit seiner 1978 erschienenen Studie *Orientalism* die Weichen für eine auf breiterer Ebene stattfindende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Thematik ‚Fremdwahrnehmung ≠ Eigenwahrnehmung‘. Said definiert den Orient mit Blick auf die außerkulturelle Fremdwahrnehmung des Westens als „European representation of the Orient.“¹⁸ Die Begrifflichkeit „Orient“ sei seiner Auffassung nach eine Erfindung des geschichtlichen europäischen Diskurses und deshalb letztlich eine luzide Mixtur aus morgenländischer Sehnsucht, Bildern exotischer Welten, eindringlichen geschichtlichen Ereignissen sowie Landschaften mit einem außergewöhnlichen Erfahrungshorizont.¹⁹ Said führt weiterhin drei unterschiedliche Bedeutungsebenen für den in der Sphäre der westlichen Wissenschaften geprägten Terminus ein: Erstens sei die grundlegende Komponente des Terminus „Orient“ akademischer Natur, wie die Namen einer Vielzahl akademischer Institutionen belege; zweitens bezeichne der Begriff eine spezifische westliche Art des Denkens, die aus dem Geiste ontologisch und epistemologisch erfasster Unterschiede zwischen Orient und Okzident entstehe; drittens dient Said jener Ausdruck „Orientalism“ stellvertretend als Sinnbild für den Machthabitus des Westens, mit dem

¹⁶ Vgl. Arnd Bauerkämper: Einführung. In: Hans Erich Bödeker/ Arnd Bauerkämper/ Bernhard Struck (Hg.): Die Welt erfahren. Reisen als kulturelle Begegnung von 1780 bis heute. Frankfurt, New York: Campus Verlag 2004, S. 33-41, hier: S. 39.

¹⁷ Alexander Honold: Das Weite suchen. Abenteuerliche Reisen im postmodernen Roman. In: Henk Harbers (Hg.): Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands? Amsterdam, Atlanta: Rodopi 2000 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 49), S. 372-396, hier: S. 373.

¹⁸ Edward William Said: *Orientalism*. New York: Vintage Book Edition (Random House) 1979, S. 1.

¹⁹ Vgl. Said: *Orientalism*, 1979, S. 1.

dieser den Orient dominiere, nach seinen Maßgaben umstrukturiere und demgegenüber er eine Autorität beanspruche.²⁰ Zudem konstatiert der Literaturtheoretiker Said eine genuin deutsche Ausprägung der historischen Orient-Begeisterung: „[T]he German Orient was almost exclusively a scholarly, or at least a classical, Orient: it was made the subject of lyrics, fantasies, and even novels.“²¹ Diese romantischen Vorstellungen und phantasiegesättigten Projektionen, mit denen das Orientale und der weit entfernte Raum des Orients aufgeladen wurden, findet sich auch in den Werken ausgewählter deutscher Romantiker. Der Orient fungierte als letzter Hort einer tiefergreifenden, von den Idealen der Aufklärung unangetasteten Religiosität, die zudem das romantische Ideal einer Reise in weit entfernte, unbekannte Gefilde als Weg zurück zum eigenen Selbst bediente. In der von Friedrich Schlegel herausgegebenen Zeitschrift *Europa* (1803-1805) konstatierte man, „dass nur noch der Orient eine wirklich religiöse Kraft besitze.“²² Der weite Raum des Orients avancierte zu einem Traumreich und zum religiös-spirituellen Phantasma, das im Kern doch immer einer außerperspektivischen Zuschreibung verhaftet bleiben musste: „the Orient, the site the Romantics designated as the wellspring of humanity, religion, language, poetry and harmony.“²³ Der Dualismus von *hier* und *dort* beherrschte die Vorstellungswelt der Menschen, der vor dem Hintergrund wesentlich abgeschlossener Lebenswirklichkeiten lange Zeit den Maßstab von Eigen- und Fremdwahrnehmung bildete, und die eigene Verortung in der Welt simplifizierte. THERESA FRANK weist auf das kulturgeschichtliche Selbstbild Europas im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert hin: „Wir sind so etwas wie Weltmeister in Sachen Kolonialisierung und Domestikation, Einverleibung und Einordnung des Unbekannten und Anderen in unsere eigenen Sinnbezüge.“²⁴ Das

²⁰ Vgl. ebd., S. 2-3.

²¹ Ebd., S. 19.

²² Simon Strauss: *Römische Tage*. Stuttgart: Tropen 2019, S. 126.

²³ Debra N. Prager: *Orienting the Self. The German Literary Encounter with the Eastern Other*. Rochester, New York: Camden House 2014, S. 19.

²⁴ Frank: *Begegnungen*, 2011, S. 25.

Aufbrechen jener einseitig bleibenden Wahrnehmungsmuster wurde durch antikolonialistische und postkolonialistische Überlegungen forciert, was die Beziehungen zwischen den Kulturen letztlich gewinnbringend verkomplizierte.²⁵ Das hatte zur Folge, dass sich „festgefügte Einheiten, wie z.B. ‚der Orient‘, [...] folgte man Edward W. Said, als eine diskursive Formation (als ‚Orientalismus‘) oder, allgemeiner gesagt, schlechtweg als eine ‚Erfindung‘ erwiesen.“²⁶ Mehr und mehr verstärkte sich die folgende Einsicht: „Das Fremde ist vorerst vor zu schnellen Antworten zu schützen.“²⁷

Das wissenschaftliche Bewusstsein für den Konstrukt-Charakter klar abgrenzbarer kultureller Grenzen ist in der heutigen Forschung Konsens. Das Ferne und Unbekannte muss in gleichem Maße komplex und feingliedrig betrachtet werden wie die kulturelle und gesellschaftliche Herkunft des Reisenden selbst. Der Blick auf eine fremde Kultur erfolgt immer spezifisch, denn die situationellen Rahmenbedingungen zweier nicht aus dem gleichen Kulturkreis stammenden Individuen ist niemals identisch: „einen Objektivismus im strengeren Sinne dürfte es deshalb nicht geben, er ist bloße Theorie und in der Praxis ein heuristisches Prinzip.“²⁸ Der deutsche Philosoph BERNHARD WALDENFELS greift in Anbetracht der Auseinandersetzung zwischen dem kulturell Vertrauten mit dem kulturell Unbekannten auf den Terminus der „Schwelle“ zurück. In dieser Art bezeichnet er „Grenzzonen, in denen wir uns aufhalten, an denen wir zögern, vor

²⁵ Vgl. Kimura Yuichi/ Thomas Pekar (Hg.): Kulturkontakte. Szenen und Modelle in deutsch-japanischen Kontexten. Einleitung. Bielefeld: transcript Verlag 2015 (= Edition Kulturwissenschaft 43), S. 11-26, hier: S. 12.

²⁶ Yuichi/ Pekar (Hg.): Kulturkontakte, 2015, S. 12.

²⁷ Michael Gerhard: Jesu Eintritt ins nirvāna und Buddhas Kreuzestod. Irrungen und Wirrungen komparativer Philosophie am Beispiel asiatischer Kulturen. In: Sylke Bartmann/ Oliver Immel (Hg.): Das Vertraute und das Fremde. Differenzenerfahrung und Fremdverstehen im Interkulturalitätsdiskurs. Bielefeld: transcript 2012, S. 237-252, hier: S. 245.

²⁸ Lothar Pikulik: Erkundungen des Unbekannten. Neuzeitliche Formen des Reisens in authentischen und fiktiven Darstellungen. Hildesheim, Zürich u. a.: Georg Olms Verlag 2015, S. 53.

denen wir zurückschrecken oder die wir überschreiten.“²⁹ Was man zuvor über das Jenseits dieser Schwelle zu wissen glaubte, ist mit Edward Said gedacht eine große Erzählung, die vor dem Hintergrund unserer ausgebildeten Sinnzusammenhänge ihre externe Logik zwar beansprucht, die aber nicht der inneren Logik der unbekanntes Kultur entspricht: „Jenseits der Schwelle finden wir keine wohlunterschiedenen Sinnregionen, sondern ein ‚Magma‘ sich wechselseitig spiegelnder Bedeutungen.“³⁰ Dieses Magma wird zum Schmelztiegel der eigenen Überzeugungen und vermeintlichen vorherigen Zuschreibungen, aus der die oder der Reisende in seinem Bewusstsein verändert hervorgehen kann, weil diese/dieser sich plötzlich im Dialog mit einer unvertrauten Umwelt befindet. Rückt nun ein Unvertrautes in das Bewusstsein des Reisenden, so zeigt sich, „daß unsere Welt durch Eingrenzung von Vertrautem und Ausgrenzung von Unvertrautem zustande kommt.“³¹

Auch wenn Wissenschaftler an E. Saims Modell verschiedenartig Kritik genommen haben,³² so hält es für die Analyse des Blickes, mit dem der Westen auf den Orient schaut, viele brauchbare Hypothesen und Gedanken bereit. Gerade auch dann, wenn sich der Blick in den fernen Osten gen Japan richtet. Winston Churchill bezeichnete die japanische Kultur als „a riddle wrapped in a mystery inside enigma.“³³ Unkenntnis und ein Mangel an Erfahrung verbinden sich mit mysteriös anmutenden Zuschreibungen schnell zu einer Verklärung

²⁹ Bernhard Waldenfelds: *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 868), S. 31.

³⁰ Waldenfelds: *Stachel des Fremden*, 1990, S. 32.

³¹ Ebd.

³² Nach Debra N. Prager wurden folgende Argumente gegen Saims „Orientalism“-Thesen ins Feld geführt: Erstens, habe es keinen singulären gemeinsamen Diskurs des Westens hinsichtlich des Orients gegeben; zweitens sei der Blick auf und die Rezeption von östliche(n) Kulturen deutlich durch Deutschlands und Österreichs politische und kulturelle Situation geprägt worden; drittens seien auch spezifisch mit Blick auf den deutschen Kontext diese Interpretationen hinsichtlich des Orients historisch ermittelbar und unterlagen ebenfalls einem Prozess der Veränderung. Vgl. Prager: *Orienteering the Self*, 2014, S. 14.

³³ Zit. n. Adolf Muschg: *Japan – Versuch eines fraktalen Porträts*. In: Ders.: *Die Insel, die Kolumbus nicht gefunden hat*, 1995, S. 32-49, hier: S. 34.

oder ‚Exotisierung‘ der fremden Kultur. Wenn eine sinnvolle, soziokulturelle Einordnung des fremden gesellschaftlichen Lebens in die althergebrachten, eigenen Bezugssysteme nicht möglich ist, dann entzieht sich der fremde Kulturkreis einem direkten Vergleich: „Japan scheint ein Objekt, das im strengen Sinn nicht ‚Gegenstand‘ werden will.“³⁴ Diese grundsätzliche asiatische Andersartigkeit, die sich nicht in die Einteilungssysteme des Westens übertragen lässt und sich somit auch nicht als „Objekt“ zu erkennen geben will, schwebt wie ein Schleier vor dem nach Japan gerichteten Blick. Dort, wo sich die externe Wahrnehmung auf eine fremde Kultur kompliziert gestaltet, entsteht ein Raum für Vorurteile sowie für Denkmuster, die eine externe, eigene Auslegung jenes Nicht-Integrierbaren repräsentieren. Der Literaturwissenschaftler THOMAS PEKAR weist darauf hin, dass es sich um eine grundsätzliche Bewältigungsstrategie im Umgang mit Andersheit handele, diese als dem Eigenen entgegengesetzt zu begreifen.³⁵

Es ist schwer zu sagen, „wann überhaupt ‚romantische‘ Projektionen [auf Japan] entstanden sind, Projektionen [...] undefinierbarer Sehnsucht, ungezieltem Fernweh und unerfüllten Träumen.“³⁶ KENICHI MISHIMA bemerkt, dass es mit Blick auf Japan noch keine systematische Überblicksdarstellung gebe, die unter Rückbezug auf die Thesen E. Saids eine Analyse des geschichtlichen Verhältnisses zwischen der westlichen Welt und Japan vorgenommen habe.³⁷ Nach der vom Tokugawa-Shôgunat betriebenen, fast dreihundertjährigen Abschottungspolitik öffnete sich Japan 1858 handelspolitisch dem Rest der Welt.³⁸ 1868 begann mit der Machtübertragung über das gesamte

³⁴ Muschg: Japan – Versuch eines fraktalen Porträts, 1995, S. 36.

³⁵ Vgl. Thomas Pekar: Über die Erzeugung kultureller Textualität. Am Beispiel Japan. In: Christian Bair/ Nina Benkert/ Hans-Joachim Schott (Hg.): Die Textualität der Kultur. Gegenstände, Methoden, Probleme der kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschung. Bamberg: University of Bamberg Press 2014, S. 205-222, hier: S. 213.

³⁶ Kenichi Mishima: Kreidestriche der Kulturkritik. *Zeitschrift für Ideengeschichte* 13 (2019), Hef 2, S. 21-30, hier: S. 24.

³⁷ Vgl. Mishima: Kreidestriche der Kulturkritik, 2019, S. 24.

³⁸ Vgl. Peter Pörtner/ Jens Heise: Die Philosophie Japans. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: Kröner 1995 (= Kröners Taschenausgabe Bd. 431), S. 81.

japanische Inselreich an den Meiji-Kaiser ein politisch angestrebter Modernisierungsschub der japanischen Gesellschaft nach westlichem Vorbild.³⁹ In den nachfolgenden Jahrzehnten entwickelte sich auf kultureller, wirtschaftlicher und künstlerischer Ebene ein reger Austausch mit dem Westen.⁴⁰ Westliche KünstlerInnen bereisten das Land und brachten ihre Begeisterung für die bis dato unbekanntenen Kunst- und Stilformen in eigenen Reiseberichten oder durch die Ausprägung einer neuen Ästhetik zum Ausdruck: „Ein anmutiges Phantom verzauberte westliche Ateliers und Interieurs: der Japonismus.“⁴¹

Es waren Reiseschriftsteller wie Lafcadio Hearn (1850-1904), die den westlichen Blick auf Japan tendenziös prägten und das Reich der aufgehenden Sonne märchen- sowie traumhaft verklärten. Das Bild eines wohlgeordneten Landes entstand, in dem die Architektur, die Menschen und das gesellschaftliche Verhalten dem Prinzip des Gleichgewichtes zwischen den Formen und Zeichen folgen. Hearn harmonisch verklärende Japan-Schilderungen ließen ihn „im Westen durchweg als einen authentische[n] Übermittler vor allem des alt-japanischen Lebens, der japanischen Kunst, Kultur und Mythen“⁴² erscheinen. Heute hat sich gezeigt, dass „Hearns Wahrnehmung von Japan durch den Japonismus der amerikanischen Ostküsten-Bohème des ausgehenden 19. Jahrhunderts geprägt [war], den er während seiner Jahre in den USA kennengelernt hatte.“⁴³ Jene VertreterInnen, die sich am westlichen Japan-Diskurs beteiligten und das Land bereisten, übernahmen im Vorfeld oder spätestens am Ziel ihrer Reise oft selbst die exotischen Bilder und ‚fremden‘ Paradigmen, die ihnen

³⁹ Vgl. Pörtner/ Heise: *Die Philosophie Japans*, 1995, S. 81-82. Vgl. auch Schwentker, Wolfgang: *Barbaren und Lehrmeister. Formen fremdkultureller Wahrnehmung im Japan des 19. Jahrhunderts*. In: Eva-Maria Auch (Hg.): „Barbaren“ und „weiße Teufel“: *Kulturkonflikte und Imperialismus in Asien vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Paderborn, München u. a.: Schönigh 1997, S. 101-121, hier: S. 118.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 82.

⁴¹ Muschg: *Japan – Versuch eines fraktalen Porträts*, 1995, S. 35.

⁴² Pekar: *Erzeugung kultureller Textualität*, 2014, S. 211.

⁴³ Philipp Felsch: *Athen – Tokio. Das Japan der Philosophen. Zeitschrift für Ideengeschichte* 13 (2019), Heft 2, S. 73-86, hier: S. 76.

ihre eigenen Kultur anbot. Dies geschah gerade dadurch, dass sie Japans Exotik und die zutage tretende Diskrepanz der japanischen Kultur besonders betonten.⁴⁴ Diese Projektionen etablierten sich und erhoben Japan zur Kultstätte wahrhaftiger Andersartigkeit, die vom christlich-europäischen Weltbild über die Jahrhunderte unbeeinflusst eine eigene Entwicklung vorzuweisen habe. Der deutsche Philosoph Karl Löwith schrieb im März 1945: „Was mich in Japan am meisten beeindruckt hat, [ist] das dort lebendige echte Heidentum [...] wie ich es vorher nur aus Schulbüchern über die römische + griechische Kultur kannte.“⁴⁵ In den 1970er Jahren entwickelte sich in Frankreich eine regelrechte Japan-Begeisterung unter den Intellektuellen: Roland Barthes veröffentlichte 1970 sein Werk *Das Reich der Zeichen*; Jacques Lacan beschäftigte sich mit dem japanischen Wesen und urteilte, dass die Psychoanalyse sich für die JapanerInnen aufgrund ihrer Sprache und ihrer Schriftzeichen als ungeeignet erweise; 1977 begab sich auch der Ethnologe Carl Lévi-Strauss auf seine erste Reise nach Japan; Michel Foucault verbrachte ein Jahr später mehrere Wochen in einem Zen-Kloster.⁴⁶ Im selben Jahrzehnt entwickelte sich Japan in rapidem Tempo zu einem Industriegiganten. Auf sozialer Ebene wurde rasch eine Reihe negativer Begleiterscheinungen offenkundig, die der Siegeszug des Kapitalismus auch im Land der aufgehenden Sonne mit sich brachte.⁴⁷ Diese äußerten sich mit leichter Verzögerung in den 1990er Jahren im „Zerfall der Familie, d[er] Atomisierung des Individuums, [in] Kommunikationsproblemen zwischen einsamen Menschen, [sowie in] psychologischen Spannungen aufgrund konformistischen Drucks.“⁴⁸ Gegenwärtige Nachrichten und Meldungen aus Japan erwecken den Eindruck, dass sich die japani-

⁴⁴ Vgl. Pekar: Erzeugung kultureller Textualität, 2014, S. 213.

⁴⁵ Zit. n. Felsch: Athen – Tokio, 2019, S. 79.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 85.

⁴⁷ Vgl. Shuichi Kato: Geschichte der japanischen Literatur. Die Entwicklung der poetischen, epischen, dramatischen und essayistisch-philosophischen Literatur Japans von den Anfängen bis zur Gegenwart. Aus dem Japanischen übersetzt v. Horst Arnold-Kanamori, Gesine Foljanty-Jost, Hiroomi Fukuzawa und Makoto Ozaki. Bern, München u. a.: Scherz 1990, S. 628-29.

⁴⁸ Kato: Geschichte der japanischen Literatur, 1990, S. 629.

sche Gesellschaft in einem sozialen Aufspaltungsprozess befinde.⁴⁹ Im Vergleich zu China „muss sich Japan bis auf Weiteres damit begnügen, die Dystopien des Kapitalismus zu repräsentieren.“⁵⁰

Wenn sich der westliche Blick gegenwärtig nach Japan richtet, verzahnen sich zwei bereits seit Jahrzehnten prominente Betrachtungs- und somit auch Bewertungspositionen. Zum einen wird die japanische Kultur nach wie vor romantisiert und erscheint als Hort des gänzlich Anderen, da in ihr die jahrhundertealten Traditionen im Alltag der Menschen lebendig zu sein scheinen und sich dem modernen Zeitgeist mit einem Stolz widersetzen, der Stellvertreter der westlichen Hemisphäre in Staunen versetzt. Andererseits sind da die Flexibilität der japanischen Gesellschaft, auf neue Entwicklungen dynamisch zu reagieren, sowie der Wille zur Perfektion, selbst wenn dies persönliche Opfer erfordert. Japan erscheint in dieser zweiten Zuschreibung auch als ein Land, das mit den Folgen des Turbokapitalismus zu kämpfen hat und in dem eine zunehmende Isolation sowie ein enormer Leistungsdruck herrschen. Dass es in Japan einen eigenen Begriff für den Tod durch Überarbeitung gibt (*karoshi*),⁵¹ nährt nachvollziehbarerweise solche Zuschreibungen.

Die österreichische Gegenwartsautorin Kathrin Röggla beschreibt ihre Annäherung an die japanische Kultur in ihrem im Rahmen eines mehrmonatigen Japan-Aufenthalts entstandenen Reiseberichts *tokio. rückwärtstagebuch*:

was kann ich schon anderes unternehmen, als aufzuschreiben, was ich sehe, wahrnehme, den zufällen und meinen interessen gleichermaßen folgend, die sich erweitern, herausbilden durch das neu wahrgenommene. doch, dazu muß ich nicolas bouvier nicht lesen, nicht hubert fichte, nicht ryszard kapuściński, um zu verstehen: reisen dekomponieren einen, verändern nicht nur die eigene

⁴⁹ Vgl. Felsch: Athen – Tokio, 2019, S. 86.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Vgl. Japanerin stirbt nach 159 Überstunden in einem Monat. *Die Welt* v. 06.10.2017. URL: www.welt.de/vermischtes/article169365541/Japanerin-stirbt-nach-159-Ueberstunden-in-einem-Monat.html, aufgerufen am 23.08.2019.

wahrnehmung, mein wissen über die welt, sondern auch die position, von der aus ich die sache betrachte.⁵²

Ihre dort niedergeschriebenen Einsichten und Feststellungen lassen sich als ein mentaler Kompass für das Reisen in anderen Kulturen lesen. Je weiter man sich aus dem vertrauten Kulturkreis herausbewegt, desto stärker greift jene von Kathrin Röggl angeführte Aufgliederung des reisenden Ichs in die elementaren Bestandteile seiner Sozialisation und kulturellen Prägung. Jener von Bernhard Waldenfels beschriebene „Überschuß [der fremden Kultur], der unsere Kräfte überragt“,⁵³ bezeichnet den Grad jener kulturellen Abweichung und somit auch die Herausforderung, die die/der Reisende auf seiner Entdeckungsfahrt wahrnimmt sowie durchlebt. Auch die österreichische Schriftstellerin war in besonders starkem Maße während ihres Japan-Aufenthalts mit diesem Überschuss konfrontiert. Sie zeigt dennoch ein waches Bewusstsein für die prominenten Beschreibungsraster, die den westlichen Blick auf Japan prägen und durchziehen: „[Ich] will [...] mich nicht wie ein schaf der schwerkraft der meisten japan-erzählungen aussetzen: alles zu erzählen, japan als ganzes, als ein geschlossenes system“ (KRRT 18). Es ist die Unmöglichkeit und damit einhergehende Naivität dieses ethnologischen Wunschtraumes, die Kathrin Röggl für ihre eigene, westlich sozialisierte Wahrnehmungsposition abzulegen versucht.

⁵² Kathrin Röggl, Oliver Grajewski: *tokio. rückwärtstagebuch*. Nürnberg: starfruit publications 2009, S. 11. Im Folgenden abgekürzt durch die Sigle „KRRT + Seitenzahl.“

⁵³ Waldenfels: *Stachel des Fremden*, 1990, S. 27.

2.2 Die Literatur als Fernrohr, das eine sprachlich imaginierte Ferne zeigt

„Literatur. Jeder Text. Jede Versprachlichung. Das ist eine Schreibung von Welt. Das ist keine Rekonstruktion von Welt. Kein Abbild.“

– Marlene Streeruwitz: *Was Literatur kann*.⁵⁴

Die Literatur unterliegt als Kunstform der Sprache sowie rezeptiv der Schrift keiner empirischen, an der Wirklichkeit ausgerichteten Abbildungsintention. In ihr findet sich die Freiheit, bestimmten Aspekten der Wirklichkeit größeres oder kleineres Gewicht zu verleihen, zu verdichten oder einzuschränken: „Dichtung ist [...] eine völlig eigene Welt mit ihren eigenen Gesetzen, unterschieden von aller Realität. Das ist ihr Wesen und darin liegt ihr Sinn: den Menschen aus dem Zusammenhang der Realität herauszuführen.“⁵⁵ Diese Grundeigenschaft der Literatur, der Realität einen parallel gestalteten Wahrnehmungsbereich entgegensetzen, zeigt sich allgemein im Feld der Auseinandersetzung mit literarischen Texten als determinativ sowie speziell im Bereich des Reiseromans als permanent mitzudenkendes Kriterium. Vor diesem Hintergrund und hinsichtlich der von der österreichischen Gegenwart Autorin Marlene Streeruwitz angeführten Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Welt, in der wir als reale Menschen handeln und uns bewegen, ist es per se erst einmal falsch, literarischen Texten automatisch eine Abbildungsfunktion der Wirklichkeit zu attestieren.⁵⁶ Selbstverständlich orientieren sich AutorInnen an der Wirklichkeit, doch die jeweilige während der literarischen Produktion entstehende Verfremdung bleibt niemals ein bloßes Spiegelbild der Realität. Analog zu Entdeckern oder Reisenden

⁵⁴ Marlene Streeruwitz: *Was Literatur kann*, *Neue Rundschau* 1/2019, S. 299.

⁵⁵ Wolfgang Kayser: *Die Wahrheit der Dichter. Wandlung eines Begriffes in der deutschen Literatur*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1959, S. 54.

⁵⁶ Vgl. Klaus Lösch: *Das Fremde und seine Beschreibung*. In: Simone Broders/ Susanne Gruß/ Stephanie Waldow (Hg.): *Phänomene der Fremdheit – Fremdheit als Phänomen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012 (= FOCUS: GEGENWART 1), S. 25-49, hier: S. 41.

begeben sich auch SchriftstellerInnen auf geistig-imaginativer Ebene über die Spur ihrer eigenen Texte auf Reisen: „Der Dichter und der Abenteurer sind verwandte Seelen. Beide brechen auf jeweils ihre Art ins Unbekannte auf und stellen sich einer Herausforderung.“⁵⁷ Die Bewegung des sich in die Ferne aufmachenden Abenteurers ist räumlicher Natur, sodass er die sich anbietenden Erfahrungen mit allen Sinnen wahrnehmen und körperlich erfahren kann. Der Schriftsteller Stefan Zweig erklärte vor dem Hintergrund des sich am Ende des 19. und zum Beginn des 20. Jahrhunderts abzeichnenden Mobilisierungsschubs, der durch die rasante Technisierung der westlichen Gesellschaften möglich gemacht worden war, das Rad und die Schrift zu den zwei wichtigsten Fortbewegungsarten, mit denen der Mensch sich körperlich und geistig fortbewegen könne:

Und genau wie das Rad in allen seinen technisch gesteigerten Formen – unter der Lokomotive rollend, das Automobil vorwärtsschnellend, im Propeller umschwingend – die Schwerkraft des Raumes, so überwindet die Schrift, gleichfalls längst fortgeschritten von der beschriebenen Rolle, vom Einblatt zum Buch, die tragische Erlebnis- und Erfahrungsbegrenztheit der irdischen Einzelseele: durch das Buch ist keiner mehr ganz mit sich allein in sein eigenes Blickfeld eingemauert, sondern kann teilhaft werden alles gegenwärtigen und gewesenen Geschehens, des ganzen Denkens und Fühlens der ganzen Menschheit.⁵⁸

Neben den Fortbewegungsmitteln Automobil, Schiff, Eisenbahn und Flugzeug erhebt der österreichische Autor das Buch zum Medium der Welterkenntnis. Die Literatur weite den Blick und ähnlich dem Verkehrsnetz zu Land, Luft und Wasser vermag sie geistiger Weg in neue Vorstellungswelten zu sein sowie dem Bewusstsein des Menschen neue Räume aufzuschließen. Während die Gattung des Reiseberichts durch die faktisch zugrunde liegende Reise seines Autors letztlich Authentizität und eine adäquate Abbildung des Gesehenen in geschriebener Sprache für sich beansprucht, unterliegen literarische Texte, dessen Handlung in fernen Welten oder anderen Kultu-

⁵⁷ Pikulik: Erkundungen des Unbekannten, 2015, S. 154.

⁵⁸ Stefan Zweig: Das Buch als Eingang zur Welt. Rezensionen 1902-1939. Begegnungen mit Büchern. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1983. URL: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/rezensionen-1902-1939-6868/2>, aufgerufen am 30.08.2019.

ren verortet ist, nicht dem Nexus der Wirklichkeitsabbildung. Während Reiseberichte „immer auch Offenlegung der spezifischen Denkart des Verfassers“⁵⁹ sind, ist dieses Kriterium im Feld des Reisero-mans eher nebensächlich, da ein literarisch konstruierter Erzähler oftmals einer literarischen Strategie folgt, die erst einmal nichts mit den Überzeugungen und Ansichten des Autors verbindet. Die Litera-tur zeichnet aus, dass sie Parallelwelten konstruiert, die zwar von der Wirklichkeit her gedacht und ausgedacht sind, aber eben nicht der Realität, sondern einem literarischen Programm folgen: „Es ist klar, daß literarische Repräsentation [...] ein interpretativer selbstbezüglicher Diskurs ist.“⁶⁰ Diese treffende Beschreibung des Verhältnisses zwischen literarischer Kunst und Wirklichkeit ist im selben Maß in einer Literatur, die in einer fremdsprachlichen Ferne spielt, präsent. Solche inhaltlich ausgerichteten Werke nutzen die Räume fremder Kulturen als fiktiven Handlungsraum, der durch spezifisch-individuelle, poetologische Verfahrensweisen des Autors zu einem Gebilde der textuellen Fiktion geformt wird. Letztlich hängt es am Bewusstsein der SchriftstellerInnen, ob das im Text beschriebene, kulturell Unbekannte in seiner Fremdheit und Andersartigkeit beste-hen bleibt und die Komplexität einer Annäherungsbewegung litera-risch kenntlich gemacht wird: „Fiktionale Literatur vermag Weltkom-plexität aufzuzeigen, die in der symbolischen Ordnung zugunsten von Eindeutigkeit und Widerspruchsfreiheit reduziert wurde.“⁶¹ Demnach wohnt literarischen Texten die Kraft inne, ein Denken in Stereotypen sowie einseitige Exotisierungstendenzen in Frage zu stellen. NICOLA MITTERER führt folgende Fragen für die literaturwis-senschaftliche Untersuchung des kulturell Anderen an: Im Voraus sei vorerst zu klären, welche Formen und Zugänge dem Menschen in seiner Annäherung an das Fremde zur Verfügung stehen, welche davon sich als dominant charakterisieren lassen und was diese Er-

⁵⁹ Karin Hlavin-Schulze: „Man reist ja nicht, um anzukommen.“ Reisen als kulturelle Praxis. Frankfurt, New York: Campus Verlag 1998 (= Campus Forschung 771), S. 11.

⁶⁰ Murath: Intertextualität und Selbstbezug. In: Fuchs/ Harden (Hg.): Reisen im Dis-kurs, 1995, S. 15.

⁶¹ Lösch: Das Fremde und seine Beschreibung, 2012, S. 40.

kenntnisse für unser Verhältnis zu literarischen Texten sowie unsere hermeneutische Welterschließung bedeuten.⁶² So ist der eurozentrische Blick geprägt vom Erbe der Aufklärung, großem Wohlstand sowie vom kapitalistischen Wirtschaftsmodell. Hinzukommend sei auch die während den letzten zwei Jahrhunderten betriebene imperialistische Expansionspolitik Europas in den Blick zu nehmen. Daraus resultiert nach Nicola Mitterer die Frage, wie ein literarischer Blick in die Ferne vor dem Hintergrund der eigenen Prägung sowie der nationalen Geschichte aussehen könne. AutorInnen, die mit ihren Texten die Intention verfolgen, den Austausch und die Begegnung mit einer unbekanntem Kultur auf fiktionale Weise zu hinterfragen, müssten dies in der textuellen Symbolik ihrer Werke anlegen, denn „[d]ichterische Gestaltung ist auf das Symbolische gerichtet, und im Symbol bekundet sich die höhere Wahrheit.“⁶³

Der deutsche Literaturwissenschaftler LOTHAR PIKULIK unterstreicht, dass poetische Wahrheit durch ein entsprechendes dichterisches Niveau entstehe.⁶⁴ Die Literarizität eines Textes vermag somit die poetologische Erkenntnis hervorzurufen, dass unsere Sichtweisen bestimmten Vermittlungen unterliegen und dass jenseits der Grenzen unserer Welt Menschen leben, deren Existenz genauso komplex strukturiert ist wie die unsrige. Somit stellt sich immer wieder die Frage nach der literarischen Form des Sujets, die darauf abzielen muss, sich selbst und auch die Leserschaft in Frage zu stellen: „Aber nicht der Stoff, sondern die Form leistet die Entdeckung [...] Erst der formale Akt des Erzählens gestaltet sich als Aufspüren neuer Möglichkeiten, die in dieser Geschichte verborgen liegen.“⁶⁵ So ist es zualterererst die sprachliche Konstruktion eines Textes und nicht der Inhalt selbst, die eine tiefere Auseinandersetzung mit der literarisch vermit-

⁶² Nicola Mitterer: „Nothing is ever homogeneous“. Das Fremde als hermeneutischer Bezugspunkt in Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik. In: Anna Babka/ Julian Malle/ Matthias Schmidt (Hg.): Dritte Räume. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Kritik. Anwendung. Reflexion. Wien, Berlin: Verlag Turia+Kant 2012, S. 223-235, hier: S. 224.

⁶³ Kayser: Die Wahrheit der Dichter, 1959, S. 8.

⁶⁴ Vgl. Pikulik: Erkundungen des Unbekannten, 2015, S. 153.

⁶⁵ Ebd., S. 160.

telten Fremde ermöglicht. Das erstaunliche ist, dass die Lektüre eines deutschsprachigen Gegenwartstextes, der wie im Roman von Marion Poschmann den japanischen Kulturraum literarisiert, rezeptionsästhetische Erkenntnisse über eine fremde Kultur ermöglicht, die auch in der Wirklichkeit ihre Geltung beanspruchen. Wie im zu analysierenden Text sichtbar sein wird, muss ein literarischer Text, der das Aufeinandertreffen zweier Figuren aus unterschiedlichen Kulturkreisen thematisiert, nicht auf stereotype Ansichten oder Vorurteile verzichten, um seinen integren Anspruch zu wahren. Im Gegenteil kann eine literarische Strategie, die solche schemahaften Zuschreibungen aufgreift und diese Stereotypen dann im weiteren Handlungsverlauf demontiert, rezeptiv äußerst zweckmäßig sein:

Kein Gegenstand ist so klar und fest, wie er uns auf den ersten Blick anmutet, [...] seine Bedeutung ist porös, und Literatur hat die Möglichkeit, über diese Wahrheit hinwegzutäuschen, aber sie muß es nicht, sie kann uns über diese Wahrheit, die Wahrheit der Wahrnehmung, der Welterfassung auch aufklären.⁶⁶

Die der Literatur hinsichtlich der wirklichen Welt innewohnende Spiegelfunktion kann künstlerisch genutzt werden, um die Realität über den Weg der Literatur besser zu verstehen. Letztlich müssen literarische Texte doch immer sprachliche Abbildungen bleiben, die von den Oberflächen des Seins imaginiert sind und dadurch zu diesen eine Distanz aufweisen. Die Literarisierung der Welt dient einer Vermessung des Flüchtigen, das niemals gänzlich in seiner Eigennatur zu erfassen ist: „Namen sind Abwehrzauber gegen Fluidität, Unbestimmtheit und Dissoziation. Ein Name ist die Beschwörung einer Gestalt, die in der Literatur niemals zu sehen ist, die sich vielleicht einmal andeutet, aber nie erschließt“ (MPMIMN 194). Wie sehr sich dieses Bewusstsein transponierend auf eine Literatur übertragen lässt, die eine Reise in unbekannte Länder thematisiert und sich aus dem Geist einer fremden Sprache den jeweiligen Charakteristika anderer Kulturen annähert, zeigt Marion Poschmanns Roman *Die*

⁶⁶ Marion Poschmann: *Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung*. Berlin: Suhrkamp 2016, S. 194. Im Folgenden durch die Sigle „MPMIMN + Seitenzahl“ eingebettet in den Fließtext.

Kieferninseln. Folgt man CLEMENS MURATHS poststrukturalistischer Überlegung zum Charakter literarischer Fremdheitserfahrungen, so gilt für diese Untergattung mehr denn je: „[E]s gibt keinen Ursprung, der sprachlich abgebildet werden könnte, sondern nur Repräsentationen oder Ketten von textuellen Substitutionen.“⁶⁷ Damit ist nicht gesagt, dass reisenden AutorInnen nicht Formen einer anderen kulturellen Ursprünglichkeit widerfahren können. Lediglich der Blick in eine fremde Kultur und die Übertragung des Erlebten in Sprache bleibt imaginiert, bei der die Form des Textes über das rezeptionsästhetische Vermögen entscheidet, ein dem Gegenstand angemessenes poetisches Postulat zu erzeugen.

Einige ausgewählte Romane des deutschsprachigen Gegenwartsauteurs Christoph Peters durchmessen ebenfalls die Kultur des Nahen Orient (*Das Tuch aus Nacht, Ein Zimmer im Haus des Krieges*) oder Japans (*Mitsukos Restaurant, Sven Hofstedt sucht Geld für Erleuchtung, Das Jahr der Katze*). Das fiktive Aufeinandertreffen mit dem kulturell Anderen bildet in jenen Texten die Grunddynamik der Handlung. Christoph Peters verweist in dem poetologischen Vortrag *Teppiche. Verkehrsmittel für den inneren Orient*, den er 2008 im Rahmen der Tübinger Poetik-Dozentur vor Publikum verlas, auf die gewebte Struktur orientalischer Teppiche, die er aufgrund seiner persönlichen Leidenschaft für diese Stoff-Kunstwerke zum Ausgangsgedanken seiner literarischen Beschäftigung mit dem Orient erhebt.⁶⁸ Den Habitus orientalischer Teppiche, in dem jeder Faden und jedes Ornament gleichwertig nebeneinander liegt, überträgt er mustergültig auf die Rezeption literarischer Texte: „Anstatt die [...] Eigenartigkeit auf ein oder zwei Merksätze zurückzuführen, müsste eine werkgerechte Annäherung in dem Versuch bestehen, die verschiedenen

⁶⁷ Murath: Intertextualität und Selbstbezug. In: Fuchs/ Harden (Hg.): *Reisen im Diskurs*, 1995, S. 6.

⁶⁸ Vgl. Christoph Peters: *Teppiche. Verkehrsmittel für den inneren Orient*. In: Dorothee Kimmich/ Philipp Ostrowicz (Hg.): *Kiran Nagarkar. Christoph Peters. Die Traumbilder des Schreibens*. Tübinger Poetik-Dozentur 2008. Unter Mitarbeit von Anja Michalski. Künzelsau: Swiridoff Verlag 2009, S. 111-138.

Einflüsse sichtbar zu machen, so daß das Gesamte in seinen Nuancen transparent würde.“⁶⁹

Die Aufgabe der Literaturwissenschaft bestehe somit auf dem Feld der Textanalyse darin, jene „assoziative[n], symbolische[n], selbstreferenzielle[n] und intertextuelle[n]“⁷⁰ Fäden aufzuspüren, die einen Text in seiner Gesamtheit kolorieren. Christoph Peters bezieht sich sinnbildlich auf die verschiedenen Farbtöne eines Aquarell-Gemäldes, dessen unterschiedliche Lasuren analog zur Physiognomie des Teppichs ihren ganz eigenen Farbakzent aufweisen würden. Ein rezeptionsästhetischer Zugriff dürfe bestimmte Farbakzente nicht aus dem textuellen Gesamtbild zum Nachteil anderer gleichrangiger Aspekte herauslösen, sondern müsse einen Blick für deren spezifische Überlagerung und Gleichwertigkeit entwickeln, die das literarische Kunstwerk konstituieren.⁷¹

Die Autorin Marion Poschmann versteht sich selbst als eine Autorin, die sich auf der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion bewegt, die Wirklichkeitssplinter und Erkenntnisse aus einem Bereich in einen anderen überträgt und somit auch die LeserInnen in neue gedankliche Räume führt (vgl. MPMIMN 57). Literarische Textbilder zitieren besonders im Bereich des Reiseromans etwas Unbekanntes und Exotisches direkt in das Bewusstsein des Lesenden, das jedoch durch den Aspekt der Fiktion auf Distanz gehalten und auf diese Weise in seiner Vermittlung auch in Frage gestellt werden kann.⁷² Eine Literatur, die Momente der Störung im Text implementiert, die auch die Lektüre des Textes kennzeichnen, scheint für einen zeitgenössischen literarischen Zugriff auf das kulturell Andere in besonderem Maße geeignet zu sein, da es die Komplexität des Sujets formell mitdenkt. ALBRECHT KLOEPFER führt drei Rezeptionswege an, denen

⁶⁹ Christoph Peters: Teppiche. In: Kimmich/ Ostrowicz (Hg.): Traumbilder des Schreibens, 2009, S. 116.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 117.

⁷² Vgl. Marion Poschmann: Energie der Störung. In: Leutner/ Niebuhr (Hg.): Bild und Eigensinn, 2006, S. 105.

sich fast alle fremdkulturellen, in Japan angesiedelten literarischen Texte zuordnen lassen: „a) Eskapismus ins traditionelle Japan, b) ambivalente Erfahrungen des fremden, zeitgenössischen Japan, c) Anregung durch die gänzlich von westlichen Mustern abweichende Formen der japanischen Literatur.“⁷³ Im Verlauf der Analyse wird deutlich werden, dass der Roman von Marion Poschmann alle drei von Albrecht Klopfer beschriebenen Zugangspunkte einer literarischen Annäherung an das Land Japan umfasst. Zwar steht am Beginn von Gilberts Fluchtbewegung nach Osten nicht jener eskapistisch motivierte Entschluss, sich im traditionellen Japan zu ‚verlieren‘, ein Fliehen aus seiner bisherigen, vertrauten ‚Welt‘ ist es jedoch allemal. Im Fortgang der Handlung intensiviert sich das eskapistische Moment mit der Auseinandersetzung mit Bashōs Dichtung und beispielsweise dem Besuch einer Kabuki-Theater-Vorstellung deutlich. Zweitens ist Gilbert auch immer wieder eine Figur, in der sich das alte und das postmoderne Japan begegnen und miteinander in einen Dialog treten; eine Figur bei der sich ein ambivalenter Blick einstellt, wenn er die in der japanischen Dichtung gelobten Naturorte nicht frei von zivilisatorischer Beschriftung im ‚luftleeren Raum‘ vorfindet. Auch der dritte, von Albrecht Klopfer angeführte Aspekt lässt sich im Roman *Die Kieferninseln* eindeutig belegen: Gilbert reist mit Bashōs Reisetagebuch *Oku no Hosomichi* sowie den darin enthaltenen Haikus ins nördliche Japan und lässt sich durch diese Lektüre an literaturgeschichtlich markanten Orten, die der japanische Wanderpoet Jahrhunderte zuvor besuchte, selbst dazu anregen, seinen Gefühlen durch das Verfassen eines Haikus Ausdruck zu verleihen. Somit verhandelt der Roman auch klassische japanische Formen von Literatur und perspektiviert diese für einen fremden, außerjapanischen Blick.

⁷³ Albrecht Klopfer: Reich der Sinne? – Reich der Zeichen? Japan in der deutschen Literatur nach 1945. In: Dietrich Harth (Hg.): *Fiktion des Fremden. Erkundung kultureller Grenzen in Literatur und Publizistik*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1994, S. 242-260, hier: S. 242.

3. Traumreiche und *Utamakura* – Literarische Schwellenkonfigurationen als Strategie der Annäherung an ein fiktives Japan

3.1 Irritation des Gewohnten und die Flucht in die Ferne

Der Auftakt des Romans *Die Kieferninseln* von Marion Poschmann mag aus der Sicht eines westlichen Lesers durchaus bemerkenswert erscheinen. Der erste durch eine Leerzeile abgeschlossene Abschnitt des Gesamttextes (S. 7-8) gleicht einer Art Vorzeichen, das den Blick auf die nachfolgenden Textsequenzen des Romans prägt. Während einige Passagen im Traumhaften verortet sind, scheinen andere sich zumindest in einer Art mäanderndem Schwebezustand zwischen Traum und Realität abzuspielen. Die Hauptfigur Gilbert Silvester wird uns von der Erzählinstanz als „Bartforscher im Rahmen eines Drittmittelprojektes, gesponsert von der nordrhein-westfälischen Filmindustrie sowie [...] von einer feministischen Organisation in Düsseldorf und der jüdischen Gemeinde der Stadt Köln“⁷⁴ vorgestellt, die zu Beginn der Erzählung aus einem schlechten Traum erwacht. Seine dogmatisch-festgefahrene erscheinende Persönlichkeit, die „etwas Altbackenes“ (MPK 13) umgibt, weist jedoch mit dem Fortgang der Handlung sukzessive Anzeichen der Auflockerung auf. Der Roman hebt folgendermaßen an: „Er hatte geträumt, dass seine Frau ihn betrog. Gilbert Silvester erwachte und war außer sich“ (MPK 7). Der letzte Satzteil führt bereits dazu, dass sich Gilbert als eine überempfindliche Persönlichkeit in das Bewusstsein der LeserInnen einschreibt.

Analog zu Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1802) steht auch bei Marion Poschmann am Anfang der Handlung ein existentiell bedeutsamer Traum, der einen Übergang vom Gewohnten zum Außeralltäglichen markiert. Das im Schlaf Erlebte gleicht einer Zäsur, die nur durch eine radikale Verfremdung im Bewusstsein der Figuren her-

⁷⁴ Marion Poschmann: *Die Kieferninseln*. Berlin: Suhrkamp 2018. Im Folgenden durch die Sigle „MPK + Seitenzahl“ eingebettet in den Fließtext.

beigeführt werden kann.⁷⁵ Im *Heinrich von Ofterdingen* heißt es komparabel: „Der Jüngling verlor sich allmählich in süßen Phantasien und entschlummerte. Da träumte ihm erst von unabsehblichen Fernen, und wilden, unbekanntem Gegenden.“⁷⁶ Die Bewusstseinsbewegung Heinrichs von Ofterdingen nimmt den Weg vom radikal Bekannten des Wachzustandes (durch das Ticken der Uhr und das Klappern der Fensterläden wird eine Monotonie des literarischen Jetzt evoziert) hin zum radikal Unbekannten, das sich in der träumerisch wahrgenommenen Ferne offenbart. Am Ende jener ‚Traumreise‘ entdeckt der Schlafende dann auch endlich das Ziel seiner Sehnsucht: „Er sah nichts als die blaue Blume, und betrachtete sie lange mit unnennbarer Zärtlichkeit.“⁷⁷ Das „lange“ Anschauen dieser außergewöhnlichen, auratischen Pflanze weckt Assoziationen zur ostasiatischen Tradition der meditativen Naturbetrachtung, wie sie der japanische Wanderpoet Matsuo Bashō auf ganz eigene Art und Weise literarisch kultivierte. Was also für Heinrich zum Kristallisationspunkt seiner romantischen Sehnsucht wird, das symbolisiert im Roman *Die Kieferninseln* für Gilbert die Schwarzkiefer auf den Klippen von Matsushima. Diese speziell japanische Baumart wird somit zum in räumlicher Ferne liegenden Versprechen einer „unfenced existence“.⁷⁸

Bei Novalis kann man der Figur des Jünglings Heinrich auf seiner Traumreise inhaltlich folgen sowie an seiner Fahrt Anteil nehmen. Jener Traum Gilbert Silvesters ist im Gegensatz dazu so weit wie möglich inhaltlich reduziert und nicht weiter auserzählt. Dies korrespondiert auf dem Feld der textinhärenten Logik mit dem Verhalten Gilberts, der die Ebene des Traumes und die Ebene des Nicht-Traumes, also der Wirklichkeit, nicht voneinander zu trennen ver-

⁷⁵ Pikulik: *Erkundungen des Unbekannten*, 2015, S. 174.

⁷⁶ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. In: *Novalis Werke*. Hrsg. und kommentiert von Gerhard Schulz. München: C.H. Beck 2013⁵, S. 131.

⁷⁷ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, 2013⁵, S. 132.

⁷⁸ John Self: *The Pine Islands* by Marion Poschmann – in the footsteps of Bashō. *The Guardian* v. 21.03.2019, URL: www.theguardian.com/books/2019/mar/21/the-pine-islands-by-marion-poschmann-review, aufgerufen am 08.08.2019.

mag. Aufschlussreich zu jener in diesem Zusammenhang ins Feld geführten Parallelität der Textanfänge in *Heinrich von Ofterdingen* und *Die Kieferninseln* sei auf das von Heinrichs Vater wiedergegebene Sprichwort „Träume sind Schäume“⁷⁹ hingewiesen, welches ebenfalls in den ersten Sätzen des Romans von Marion Poschmann auftaucht: „Der Traum hatte sich im Laufe des Tages nicht verflüchtigt und war nicht einmal ausreichend verblaßt, um die alberne Redensart ‚Träume sind Schäume‘ auf ihn anwenden zu können“ (MPK 7). Weiterhin sei auch auf den Arzt Sylvester verwiesen, dem der junge Heinrich am Ende von Novalis’ Roman-Fragment begegnet und der ein eremitisches Dasein fristet.⁸⁰ Dass Marion Poschmann diesen Namen zum Nachnamen ihres Romanhelden Gilbert macht, ist einmal mehr ein ganz bewusst gesetzter intertextueller Verweis. Zudem offenbart sich in der blauen Blume, von der es Heinrich in der Johannismacht träumt, das Gesicht seiner späteren Geliebten und Ehefrau: Mathilde. Gilbert hat zwar keinen Liebes- bzw. Sehnsuchtstraum, träumt aber auch von seiner Frau Mathilda, deren Name sich nur durch die Abänderung des letzten Buchstabens vom Namen von Heinrichs Lebensliebe unterscheidet. Während Heinrich im *Heinrich von Ofterdingen* einen verheißungsvollen, das Wesen weitende und durchaus als positiv zu bewertenden Traum erlebt, widerfährt Gilbert am Beginn seiner Reise genau das Gegenteil. Sein Traum zieht ihn nicht wie bei Novalis zu einer Liebe hin, sondern bedeutet eine Abwendung und einen Bruch von der Frau, mit der er bis dahin sein Leben geteilt hat. Gilbert lässt seine „blaue Blume“ vorerst zurück und wendet sich einem anderen Gewächs, der japanischen Schwarzkiefer, zu.

Eindeutig verrät der Text bereits an dieser Stelle, wessen moderner Zwilling er ist: Die Figur des Gilbert steht eben ganz in der Tradition frühromantischer Subjektivitätstheorien, in denen gemachte Bekanntschaften sowie neu Erlebtes für die (Neu-)Gestaltung des Selbst von höchstem Wert sind. Wie Novalis’ Heinrich vollzieht er einen

⁷⁹ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, 2013⁵, S. 133.

⁸⁰ Ebd., S. 268.

permanenten Wechsel zwischen Traum und Wirklichkeit, Bewusstsein und Unbewusstsein, Selbst und Anderem, Westlichem und Östlichem in einer dialektischen Spirale der Sensibilisierung und universalen Transzendenz.⁸¹ Auch der durch die Wolkenbewegung verursachte Wechsel zwischen Dunkelheit und „dem Schimmer des Mondes“⁸² im Schlafzimmer Heinrichs lässt sich deutlich mit Gilberts Wunsch verknüpfen, den Mond über den Kieferninseln von Matsushima zu betrachten.

Der im nächtlichen Schlaf gewonnene Eindruck verstärkt sich im Laufe des Tages: „Im Gegenteil war der Eindruck der Nacht stetig stärker geworden, überzeugender. Eine unmissverständliche Warnung des Unbewussten an ihn [Gilbert], das naive, ahnungslose Ich“ (MPK 7). Das ganz bewusst in dieser Form angeordnete Ausgangsarrangement des Textes *Die Kieferninseln* entfaltet einen gezielten Anachronismus: Als ein im aufgeklärt-europäischen Kulturkreis des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts aufgewachsenes Individuum gelingt es Gilbert nicht, sein vermeintlich untypisches Verhalten zu reflektieren und über seinen Traum zu schmunzeln oder ihn als bloße Phantasie einfach vorbeiziehen zu lassen. Bereits im Setting des Romans lässt sich erkennen, dass er womöglich bereits auf dem Weg ist, ein anderer zu werden und sein Wesen sich in die Sphären eines anderen Kulturkreises verlagert, wo dem menschlichen Traum eine größere Bedeutung entgegengebracht wird. Bei der Verleihung des Wilhelm-Raabe-Literaturpreises 2013 konstatiert Sigrid Löffler im Rahmen der Laudatio auf die Autorin Marion Poschmann: „Sie öffnet ihre Prosa-Erzählungen ins Surreale und Phantasmagorische der Sinnestäuschungen und des Wahnhaften.“⁸³ Zu diesem Zeitpunkt lag die Veröffentlichung von *Die Kieferninseln* noch vier Jahre in der Zukunft; nichtsdestoweniger lässt sich diese Aussage, hier auf Poschmanns Roman *Die Sonnenposition* bezogen,

⁸¹ Vgl. Prager: *Orienting the Self*, 2014, S. 133.

⁸² Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, 2013⁵, S. 130.

⁸³ Sigrid Löffler: *Laudatio*. In: Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe. *Der Wilhelm-Raabe-Literaturpreis 2013*. Hrsg. von Hubert Winkels. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 21-39, hier: S. 27.

ebenfalls auf *Die Kieferninseln* übertragen. Die nächtliche Täuschung, der die Hauptfigur Gilbert erliegt, fungiert als Movens des Sich-auf-Reisen-Begebens. Der Impetus des Wahns erscheint hier wie die Spiegelung des Fujis im Kishiwabarasee: wie ein äußerst wirklichkeitsgetreues Abbild, das sich zwar für kurze Zeit durch die Bewegung des Wassers ‚verseuchen‘ lässt, jedoch immer wieder in seiner gespenstischen Brüderlichkeit zum Vorschein kommt und an die Bewusstseinsoberfläche tritt. Nachdem Gilbert Mathilda noch am selben Abend zur Rede stellt und diese den Vorwurf des Betrugs abstreitet, bleibt Gilbert in letzter Konsequenz seiner Auffassung nach nur noch die Abkehr von seiner Frau. Diese Abwendung oder Flucht aus dem immer enger werdenden Raum des Verdachts beschreibt den Bruch mit dem Vertrauten sowie das Näherrücken jenes Neuen, das sich über die Bewegung hin zum Unbekannten einstellt: „Er war im Untergrund verschwunden, traumwandlerisch, würde man im Nachhinein sagen, durch die Stadt gefahren und erst am Flughafen wieder ausgestiegen“ (MPK 8). Schnell drängt sich bei der Lektüre der Eindruck auf, dass dieser schlechte Traum auch weiterhin für Gilbert andauert, er somit noch gar nicht erwacht ist, da er dem irrationalen Moment seines Eindrucks nicht entkommt und davon etliche mehr in Japan erlebt: „[Die] beunruhigende Einsicht der beginnenden Moderne lässt erkennen, dass die Selbsttransparenz literarischer Figuren durch Störungen gekennzeichnet oder sogar abhandengekommen ist.“⁸⁴ Marion Poschmann zeichnet keine Figur, die zum grundlegenden Sympathieträger avanciert. Sie schiebt Gilbert hinsichtlich seiner gestörten Beziehung zu seiner eigenen Innenwelt nicht gerade als Sympathieträger in die literarische Fiktion einer fremden Kultur, von der er nur äußerst mangelhafte und vorurteilsbehaftete Vorstellungen besitzt. Gilbert fliegt noch am selben Abend nach Japan, in ein Land, das keineswegs der Zufluchtsort seiner Träume ist: „[E]r ließ sich nun nicht mehr abhalten, er reiste hin, aus reiner Unabhängigkeit, aus Trotz“ (MPK 15). Im Gegenteil

⁸⁴ Petra Leutner: Faltenwelten. Figuren des Textilen bei Marion Poschmann. In: Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe, 2014, S. 56-81, hier: S. 56.

wird die japanische Kultur vielmehr als Kulisse der Verstärkung für die unheimlichen, träumerischen Zwischenräume genutzt. Wenn Marion Poschmann in ihrer poetologischen Aufsatzsammlung *Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung* mit Hinblick auf die westliche Industriegesellschaft von einem „Übermaß an Rationalität“ (MPMIMN 25) im Bereich der Wahrnehmung und des Denkens spricht, dann liegt es nah, Gilberts Traum als einen Einbruch des Irrationalen zu charakterisieren und dieses literarische Mittel wirkungsästhetisch dafür zu nutzen, „diesen exzessiven Verstand für eine Weile stillzustellen“ (MPMIMN 25).

Festzuhalten bleibt, dass Marion Poschmann der Leserschaft eine literarische Figur präsentiert, die sich nicht aus dem Motiv einer positiv konnotierten Reiselust in die ostasiatische Ferne begibt. Der vorangegangene Traum raubt diesem Unternehmen die grundlegende Freiwilligkeit des Aufbruchs. Gilbert erachtet dies notgedrungen als einzige adäquate Reaktion auf seinen Traum, dem er einen unbedingten Realitätsanspruch zugesteht. Er offenbart sich als Subjekt, das in einem Paradoxon gefangen ist. Einerseits entscheidet sich Gilbert für den sofortigen Flug, andererseits macht er Mathilda dafür verantwortlich, dass er sich einen Tag nach dem nächtlichen Schrecken im Land der aufgehenden Sonne wiederfindet. Das marker-schütternde Befremden, welches er am Morgen seiner Frau gegenüber empfindet und das nicht verblassen will, treibt ihn in die Fremde und macht ihn somit zu einer literarischen Figur, die in eine die größtmögliche Distanz aufweisende Ferne flieht und darauf hofft, dass Mathilda sich reumütig an ihn wendet und ihn bittet, zurückzukehren. Der Bruch mit dem Vertrauten erscheint umso größer, je weiter sich das Subjekt von diesem entfernt. Gilberts Ausbruch aus dem ihm bekannten sozialen Raum lässt sich auch als Reaktion auf eine Lähmung seines Gefühlshaushaltes verstehen: „Das schwarze Haar Mathildas bereitete sich neben ihm auf dem Kissen aus, Tentakeln einer böartigen, in Pech getauchten Meduse“ (MPK 7).

In der Fremde sucht er den verletzenden ‚Traum-Tentakeln‘ zu entgehen, die von seiner Frau ausgehen. Das rückt Mathilda außerdem in die Nähe der griechischen Medusa, deren Haare aus Schlangen bestehen und bei der das Sich-Abwenden überlebensnotwendig ist, um nicht zu Stein zu erstarren. An dieser Stelle lässt sich das Gegensatzpaar ‚Starre – Fluss‘ für den Weg Gilberts heranziehen, der sich von seinen festen Denkmustern wegbewegt und aufbricht zu einer neuen Wahrnehmung der sich im Fluss befindenden Natur. Die literarische Figur des Gilbert Silvester lässt sich als konsequente Literarisierung eines von Marion Poschmann aufgegriffenen und weiterentwickelten Prinzips bestimmen: „Im modernen Roman wird das Individuum zum geworfenen, zum zersplitterten Subjekt, zum Spielball unübersichtlicher Kräfte [...]. Seine Entscheidungen sind selten vernunftgesteuert“ (MPMIMN 162). Insofern lässt sich mit Hinblick auf die literarische Strategie der Autorin in *Die Kieferninseln* plausibel nachvollziehen, dass sie Gilbert in einen unbekanntem kulturellen Raum aufbrechen lässt, in dem die genuin westlichen Denk- und Auslegungskategorien eines vernunftbegabten Menschenbildes eine weniger wichtige Rolle spielen.⁸⁵ Gilbert Silvester steuert eine fremde kulturelle Sphäre an, dessen Philosophie und Denkweise es wesentlich besser versteht, mit Widersprüchen umzugehen⁸⁶ und diese als Bausteine des Weltganzen zunächst wertfrei nebeneinander stehen zu lassen. Die japanische Auffassung von der Stellung des Menschen in der Welt folgt keiner Subjekt- und Objektzentriertheit und ist von einem Denken geprägt, das die Gesamtheit der sichtbaren und unsichtbaren Erscheinungen als miteinander im Fluss begreift und gerade die Leerstellen des menschlichen Betrachtens und Verstehens ästhetisch ausstellt: „Das Geheimnis des Systems [der japanischen Kultur] sitzt nicht in seiner Struktur, sondern in seiner Fähigkeit, Räume offenzulassen. Die japanische Sprache definiert nicht, sie stellt anheim.“⁸⁷ Sigrid Löfflers Bestandsaufnahme für Marion

⁸⁵ Vgl. Pörtlner/ Heise: *Die Philosophie Japans*, 1995, S. 340.

⁸⁶ Vgl. Adolf Muschg: *Zeichenverschiebung: Schmitte eines japanischen Films in einem westlichen Kopf. Du: die Zeitschrift für Kultur* 50/8 (1990), S. 14-21, hier: S. 21.

⁸⁷ Muschg: *Zeichenverschiebung, Du: Zeitschrift für Kultur* 50/8, S. 20.

Poschmanns Roman *Die Sonnenposition* lässt sich an dieser Stelle wiederholt sehr eingängig für die literarisch gewählte Fremde und das vermittelte Unterbewusste von Gilbert heranziehen: „Das Entscheidende ist nicht das, was die Sonne bescheint. Das Entscheidende ist das in die Dunkelheit Abgedrängte, das Verborgene, das Vergessene.“⁸⁸ Dieses Unscheinbare und Versteckte tritt besonders in Räumen, die zwischen Traum und Wachheit, Altbekanntem und Unbekanntem changieren, im Bereich menschlicher Eigen- und Fremdwahrnehmungen zutage. Die „Magierin, [...] die] Philosophin der poetischen Illumination“⁸⁹ lokalisiert über die Textstruktur von *Die Kieferninseln* das vorgeblich genuin, allerdings durch einen europäischen Blick vorgeprägte klassisch Japanische in seinen westlichen Zuschreibungsmustern.

Gilbert ‚stolpert‘ durch seine aufkommende (Selbst-)Entfremdung in einen unbekanntem, hochkomplexen Raum, der mit dem Gefühl einer neuen Alternativrealität das Herausfallen aus seinem bisherigen Leben symbolisiert. Das, was sich hinter diesem Schwellenraum, dem Ort der Vermischung von Eigenem und Fremden, befindet, wird zu weit mehr als dem Spiel mit den eigenen Möglichkeiten, wie es Bernhard Waldenfels bemerkt, sondern offenbart sich als Herausforderung, die in der Fremde an die Reisenden und dessen individuelle Konstruktion einer Weltordnung gestellt wird.⁹⁰

Marion Poschmann äußert sich zu ihrem eigenen Schreiben folgendermaßen: „Meine Texte sind ins Äußere gewendete Innenräume“ (MPMIMN 164). Das bedeutet: Die Konzeption der literarischen Weltbeschreibung in ihren Romanen erfolgt aus der Psychologie ihrer Figuren heraus. Der Literaturwissenschaftler ANDREAS ERB bescheinigt Marion Poschmanns Schreibstil „eine grundsätzliche Skepsis gegenüber Festlegungen, etwa im Namen einer vorschnell

⁸⁸ Löffler: Laudatio, Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe, 2014, S. 29.

⁸⁹ Kerstin Stüssel: „...Wie die Schatten vor der Sonne“. Laudatio auf Marion Poschmann. In: Von Sprache sprechen II. Die Thomas-Kling-Poetikdozentur. Hrsg. von der Kunststiftung NRW. Düsseldorf: Lilienfeld Verlag 2017, S. 49-54, hier: S. 49.

⁹⁰ Vgl. Waldenfels: Stachel des Fremden, 1990, S. 31.

herbeigerufenen Identität, wie auch immer diese ausgestaltet sein mag.“⁹¹ Die Autorin implementiert über die literarische Figur Gilbert Silvester in ihre von vielen Seiten gelobte literarische Strategie des In-der-Schwebe-Belassens eine diametral entgegengesetzte Position in ihren Text: „Das rasant erzählte Buch lebt von den abfällig vor sich hin rasonierenden inneren Monologen dieses vorurteilsbeladenen Besserwissers.“⁹² Wie bereits erwähnt, reist Gilbert gegen seinen Willen in das ferne Japan und wiederholt wird man mit Gilberts Vorurteilen und vorgefertigten Sichtweisen über die Menschen sowie jene Kultur des Landes der aufgehenden Sonne erzählerisch in Kontakt gebracht: „Gilbert Silvester hatte Länder mit überdurchschnittlichem Teekonsum bisher kategorisch abgelehnt. [...] In Kaffeeländern lagen die Dinge offen zutage. In Teeländern spielte sich alles unter einem Schleier der Mystik ab“ (MPK 14). Ein von Effizienz gesteuertes und vom abendländischen Rationalismus in seinem Handeln geleitetes Ich trifft auf eine fremde Kultur völlig anderer Gesellschafts- und Denkmechanismen: „Diskursiver Sprache und logischer Urteilsfunktion [...] kommt [in der japanischen Philosophie, P. S.] kein Privileg zu; vielmehr geht es um die ständigen Grenzüberschreitungen zwischen symbolischen Formen.“⁹³ Diese im Japanischen permanent stattfindende Überblendung und Kommunikation zwischen symbolischen Bedeutungsträgern macht den literarisch zu erkundenden kulturellen Raum in *Die Kieferninseln* sehr ergiebig für eine Poetik spezieller (Zwischen-)Räume sowie ein Ineinander-Übergehen unterschiedlicher (sprachlich vermittelter) Bildlichkeiten, die Marion Poschmann eindrücklich heraufbeschwört.

Obwohl Gilberts Einstellungen gegenüber der ihm näherkommenden Ferne oft maniert und festgefahren anmuten, versucht er dennoch

⁹¹ Andreas Erb: Special Section / Schwerpunkt: Marion Poschmann und Klaus Modick. Poets in Residence. *andererseits. Yearbook of Transatlantic German Studies*, Vol 5/6 (2016/17), S. 227-234, hier: S. 229.

⁹² Alexander Cammann: Träume einer Geisterseherin. *ZEIT online* v. 13.09.2017, URL: www.zeit.de/2017/38/die-kieferninseln-marion-poschmann-roman, aufgerufen am 29.06.2019.

⁹³ Pörtner/ Heise: Philosophie Japans, 1995, S.12.

immer wieder einen Zugang zu den unbekanntem gesellschaftlichen Codes und Verhaltensweisen der japanischen Kultur zu finden. Dies tut er jedoch nicht in dem Maße, als dass er sich als literarischer Repräsentant zur Gruppe der klassischen reisenden Touristen oder Abenteurer zuordnen ließe, die sich einem unbekanntem Kulturkreis unvoreingenommen und optimistisch-interessiert nähern. Im Prinzip verhält es sich mit Gilberts Vorwissen ähnlich wie mit der süffisant-dandyhaften Notiz des berichtenden Erzählers aus Christian Krachts Reisetagebuch *Der gelbe Bleistift*: „Ich selbst wußte rein gar nichts über Japan, außer, daß dort die Schulmädchen ihre Unterhosen an Automatenbesitzer verkauften.“⁹⁴ Während Gilbert also nach Japan fliegt, vermittelt uns die Erzählinstanz prominente japanische Bilder: „[E]r [Gilbert] trank grünen Tee, sah zwei Samurairfilme“ (MPK 8) und „die japanische Stewardess, langes schwarzes Haar zu einem Geishaknoten aufgesteckt, schenkte ihm mit bezauberndem Lächeln Tee nach“ (MPK 9). Gilbert meint gleich zu erkennen, dass dieses Lächeln nicht ihm persönlich gilt, sondern als ein Ausdruck der ausgeprägten Höflichkeitskultur der Japaner einzuordnen ist. Die von der Erzählinstanz vermittelten skeptischen Assoziationen, die das nahende Fremde bei Gilbert ‚triggert‘, werden immer wieder prägnant ausgeflaggt: „Er war sogar bereit, dieses Japan mit seiner [...] niederschmetternd manierten Teekultur als höchste Steigerungstufe des Teelandes zu betrachten“ (MPK 15). Kurz danach gibt uns die Erzählinstanz zu verstehen, dass sich während seines Hinflugs beim Bartforscher Gilbert verschiedene verinnerlichte Fremdzuschreibungen sowie ein rudimentär klischeehaftes Japan-Vorwissen verstärken: „Viel wußte er nicht über Japan [...]. Zu Samuraizeiten hatte dieses Land seine mißliebigen Intellektuellen auf abgelegene Inseln verbannt oder sie gezwungen, Seppuku, eine blutrünstige Form des Selbstmords, auszuüben“ (MPK 16). Nicht nur Reiseberichte, sondern auch Reisefiktionen lassen sich als literarische Formen einer

⁹⁴ Christian Kracht: Lob des Schattens. Japan, 1999. In: Christian Kracht: *Der gelbe Bleistift*. Mit einem Vorwort von Joachim Bessing. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2000³, S. 163-186, hier: S. 165-66. Im Folgenden abgekürzt mit der Sigle „CKLDS + Seitenangabe“.

Belesenheit⁹⁵ charakterisieren, denen nicht ausschließlich, aber grundlegend auch die Lektüreerfahrung und Wissensakkumulation der AutorInnen vorausgeht, die sich dann entsprechend in den jeweiligen literarischen Figuren und Handlungen niederschlagen können. Mit HANS ERICH BÖDEKER, ARND BAUERKÄMPER und BERNHARD STRUCK müsste danach gefragt werden, wie diese Belesenheit von Autorinnen und Autoren im Rahmen literarischer Konstruktionen vermittelt wird.⁹⁶

In der Figur des Gilbert schlägt sich jene prominente ‚Orientalisierung‘ sowie ‚Exotisierung‘ des Fremden nieder, die an Klischees und sich hartnäckig haltenden Fern-Vermittlungen festhält.⁹⁷ Diese Zuschreibungen werden einer fremden Kultur also zugeschrieben und sind Konstruktionen des Außens, die mit der innergesellschaftlichen Realität der als fremd wahrgenommenen Kultur erst einmal nicht verknüpft sind. In seiner bahnbrechenden Studie *Orientalism* (1978), die unter anderem für die Standortbestimmung der Figur Gilbert von Interesse ist, definierte EDWARD SAID „Orientalism as any Western mode of representing or thinking about the Orient“.⁹⁸ Unter dem mit Said gedachten Terminus „Orient“ ist ein diskursiver, westlich besetzter Raum zu verstehen, der eine Sammlung von Ideen, Attributen und Assoziationen, die verschiedenartig ausgeprägt auftreten können, beinhaltet.⁹⁹ Dieser mit Projektionen aufgeladene, einseitige Blick wird aber durch die literarische Vermittlung der Geschichte gebrochen, indem der von Marion Poschmann konstruierte Erzähler ironisierend das Selbstbild Gilberts präsentiert: „Wie die Dinge lagen,

⁹⁵ Vgl. Gisela Ecker/ Susanne Röhl: In Spuren reisen. Intertextualität und Performanz. In: Dies. (Hg.): In Spuren reisen. Vor-Bilder und Vor-Schriften in der Reiseliteratur. Berlin: LIT 2006 (= Reiseliteratur und Kulturanthropologie 6), S. 7-9, hier: S. 8.

⁹⁶ Vgl. Hans Erich Bödeker/ Arnd Bauerkämper/ Bernhard Struck: Einleitung: Reisen als kulturelle Praxis. In: Dies. (Hg.): Die Welt erfahren. Reisen als kulturelle Begegnung von 1780 bis heute. Frankfurt, New York: Campus Verlag 2004, S. 9-30, hier: S. 24.

⁹⁷ Vgl. Simone Broders/ Susanne Gruß/ Stephanie Waldow: Phänomene der Fremdheit – Fremdheit als Phänomen: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Phänomene der Fremdheit – Fremdheit als Phänomen, 2012 (= FOCUS: GEGENWART 1), S. 9-24, hier: S. 11.

⁹⁸ Prager: *Orientalism*, 2014, S. 4.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 6.

reiste er an den passenden Ort [an dem man unliebsame Köpfe in die Verbannung schickt oder diese zum eigenen Suizid zwingt, P. S.]“ (MPK 16). Gilbert versteht sich ebenfalls als „mißliebiger Intellektueller“, der vor dem Hintergrund seiner nicht zufriedenstellenden Wissenschaftsexistenz als Bartforscher und der Überzeugung, von seiner Frau betrogen worden zu sein, in die eigens gewählte Verbannung reist. Das sich selbst in einem neuen Gefühl der Fremdheit erlebende Subjekt reist also in einen entlegenen Raum, der seiner seelischen Lage entspricht und vielleicht sogar ein neues Selbstverständnis heraufbeschwören kann, denn „das Bei-sich-Ankommen braucht den Umweg über den Anderen und das Andere.“¹⁰⁰ Dieses Andere trifft Gilbert während seiner Fahrt als *peregrinus*¹⁰¹ in verschiedenen Formationen an: im physischen Nachvollzug der Reise des berühmten Haiku-Dichters Matsuo Bashō, im japanischen Kabuki-Theater, im Umgang mit Yosa Tamagotchi usw.

Ganz der Geisteshaltung des westlichen Forschers nachfolgend, erwirbt Gilbert noch im Transitraum des Flughafens, der wie eine Art Dunst vor dem ‚wirklichen‘ Japan liegt, in einem Zeitschriftenladen „die Werke Bashōs [und] das Genji Monogatari, das Kopfkissenbuch“ (MPK 17). Erst als er Yosa am Tokioter Bahnhof vom Selbstmord abhält, entwickelt Gilbert durch sein Verantwortungsgefühl dem jungen Japaner gegenüber den Plan, auf Bashōs Spuren zu reisen, um für seinen neuen Begleiter einen Ort für dessen Selbstmord auszuwählen, der nach japanisch-ästhetischen Kriterien am besten dafür geeignet ist. Die Entgrenzungsbewegungen, die Gilbert vollzieht, offenbaren verschiedenartige Schwerpunkte: Bashōs *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* (1701), die Nähe zum Tod durch Yosas Selbstmord-Absicht, der Ausbruch aus seiner vormaligen Existenz. Nachdem er der ihm bekannten, deutsch-europäischen Gesellschaft und somit dem gewohnten Zeichensystem den Rücken gekehrt hat,

¹⁰⁰ Detlef Lienau: *Sich fremd gehen. Warum Menschen pilgern*. Ostfildern: Matthias-Grünwald-Verlag 2009, S. 153.

¹⁰¹ Was wörtlich übersetzt so viel wie „in der Fremde umherreisen“ heißt, URL: <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/latein-deutsch/peregrinari>, aufgerufen am 01.07.2019.

beschließt er recht schnell, auch der Urbanität Tokios und somit der städtischen japanischen Zivilisation zu entfliehen und sich ganz im Geiste Bashōs in der Betrachtung und Wahrnehmung der Natur zu schulen: „Diese Reise, die dazu diente, sich zu entfernen von, sich anzunähern an, war nichts als die Konzentration auf den Raum, der dadurch entstand“ (MPK 81). Die Hauptfigur des Romans versucht sich für die Präsenz des wahrnehmbaren Jetzt sowie für die Gesamtheit der Umgebungsnuancen freizumachen: „während der Geist selbst [...] zu einer Gestalt zurückfindet, die man vergessen hatte, ein Raum, in dem sich das Vage und Ungewisse [...] beobachten lässt“ (MPK 81). Gilbert hofft, sich bei der Durchquerung des fremden Raumes „klarer zu werden über das Unsichtbare schlechthin, das eigene Ich“ (MPK 81). Dabei registriert er, dass auch dann, wenn eine altbekannte Außenwelt gegen eine neue eingetauscht wird, diese frühere immer noch im Inneren des Reisenden mitschwingt. Gilbert wird zum Resonanzkörper, in dem das Fremde auf das Bekannte trifft. So entsteht eine Melodie des Zwischenraums. In einem Brief an Mathilda referiert er über den Stellenwert der „erhabenen Tiefe“ (MPK 45), die im japanischen Denken als wichtiger philosophischer Baustein eine große Verehrung genießt. Diese ist eng mit einer genuin japanischen Ästhetik verknüpft: „Das Tiefe, heißt es, ist unauffällig, [...] von solch ausgeglichener Zurückhaltung, daß der wenig empfindsame Mensch, zumal der aus dem Ausland, kaum Gelegenheit hat, es überhaupt zu bemerken“ (MPK 46). Interessant ist, dass Gilberts erklärendes In-Bezug-Setzen mit der Begrifflichkeit vom „Ungrund“ operiert (vgl. MPK 46), der sowohl für die mittelalterliche Mystik eines Meister Eckharts als auch nachfolgend für die deutschen Romantiker den religiös-philosophischen Bezugspunkt darstellt. An dieser Stelle im Text arbeitet die Autorin mit Denkfiguren der Romantik, die ein in Europa entstandenes religiös-philosophisches Konzept aufgreifen, das die Seele, als „Seelengrund“ bezeichnet, zum Ort der Vereinigung von Göttlichem sowie Menschlichem begreift. Noch an anderer Stelle des Romans stellt die Autorin ein Haiku Bashōs, das dieser in Nikkō abgefasst hat, dem 1727 erschienenen Gedicht *Kirschblüte bei der Nacht* von B. H. Brockes gegenüber. Daraus ergibt

sich ein interkultureller Dialog zwischen zwei thematisch sehr eng beieinanderliegenden Gedichten: „Von der Bildlichkeit her typisch japanisch, man fragte sich, wie Brockes darauf überhaupt gekommen war“ (MPK 113). Zudem deckt sich das in der Romantik aufkommende Motiv der permanenten (Lebens-)Bewegung, dass das (Umher-)Reisen und Unterwegs-Sein zur vorbildlichen Lebensform stilisierte und in der Literatur ästhetisierte¹⁰² mit Gilberts sich verdichtender Romantisierung von Pilgerschaft.

Die literarisch konstruierte Reise nach Matsushima, zur japanischen Bucht der Kieferninseln, stellt den Versuch dar, durch das Verlassen des Vorgefertigten und Bekannten über ästhetisch tradierte, von einer spezifischen Aura umgebene Landschaftsorte in neue Wahrnehmungsbereiche vorzustoßen: „Im sakralen Zusammenhang gibt es eine ikonographische Tradition solcher grünen Grenzen: Rankenornamente, Muster aus Pflanzenteilen, symmetrische Blattanordnungen trennen den profanen vom geweihten Bereich, den Bereich der Alltagsrealität vom Bereich des Mysteriums, des Jenseits, des Todes.“ (MPMIMN 57)

Die Öffnungsbewegung, die Gilbert sich letztlich für sich wünscht, entspricht einem Sich-Weg-Bewegen vom Subjekt-Objekt-Dualismus westlicher Prägung: „In dem Testament, das sie [die westliche Philosophie] geerbt hat, steht unauslöschlich geschrieben, dass Ich und Es, Innen und Außen zweierlei Dinge sind.“¹⁰³ Die Auseinandersetzung mit der fernöstlichen Lehre buddhistischer Prägung sowie einer anderen Ästhetik weicht Gilberts abendländisch-aufklärerische Denktradition, in der der seelische Bereich als den körperlichen Dingen entgegengesetztes Kontinuum gedacht wird,¹⁰⁴ zumindest teilweise auf. Die Autorin Marion Poschmann fordert LeserInnen hinsichtlich klassischer literarischer Vermittlungsstrategien heraus, indem sie scheinbar unelastische Formen der Weltkonstitution (Gilbert) durch

¹⁰² Vgl. Pikulik: *Erkundungen des Unbekannten*, 2015, S. 17.

¹⁰³ Adolf Muschg: *Subjekt und Objekt in Kamakura*. In: Ders.: *Papierwände*. Bern: Kandelaber 1970, S. 45-57, hier: S. 54.

¹⁰⁴ Vgl. Muschg: *Kamakura*, 1970, S. 51.

eine zurückgenommene, gebrochene Narration sowie durch eine Öffnung der Romanform zugunsten eben jener Zwischenräume in das Zentrum ihrer Poetik stellt. In einem ihrer poetologischen Aufsätze bemerkt sie, dass „mein Weltbild nur ein Bild ist, Teil eines kollektiven Traums, der auch anders weitergeträumt werden könnte“ (MPMIMN 26). Diese philosophische Erkenntnis überträgt die Autorin auf die Figur des Gilbert. Vielleicht bewegt er sich während der gesamten Romanhandlung weiterhin in einem Traum – jenes Zitat Poschmanns legt es begründet nahe. Der Verweis auf die sogenannten „kollektiven Träume“ wäre dann möglicherweise auf die kulturell unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Verhaltensmechanismen der verschiedenen Nationalitäten übertragbar. Marion Poschmann beschäftigt die Leerstellen im Korsett vermeintlich feststehender Wahrnehmungsbilder: „Hier steht es in der Macht des Autors, manches für wahr zu halten, was sich dem Zwang zur Eindeutigkeit, zur Kompatibilität mit etablierten Erwartungshaltungen, zum Instant-Bildwerden nicht fügen“ (MPMIMN 26). Gilbert Silvester landet genau mit diesen „etablierten Erwartungshaltungen“ im Land der aufgehenden Sonne und die Autorin nutzt ihre so konstruierte literarische Figur als sprachlichen Ort einer Bewusstwerdung für das genuin japanische Unbekannte. Darüber hinaus kommt es bei Gilbert durch das Sich-Einlassen auf das immer wieder fremd Erscheinende zu einer Bewusstseinsveränderung. Das „ewige Wieder und Wieder des Sehens“ (MPK 125), jene besonders durch die Technisierung rasante bildliche und schriftliche Vervielfältigung von Eindrücken ferner Kulturen und Orte sowie die „umgreifende textuelle Vor- und Nachbereitung“ haben in der Gegenwart dazu geführt, dass „immer, always, ‚aller Wege‘ [...] die Beschreibungen und Beschriftungen schon da [sind], wenn wir ankommen.“¹⁰⁵ Letztlich ist es ebenso das auf den ersten Blick scheinbar „Nichtssagende“ (MPK 125), das sich als Betrachtungsobjekt für Gilbert anbietet. Durchaus kritisch reflektiert er die prominenten, in der japanischen Dichtung besungenen Orte „in diesem seit Jahrtausenden von der Dichtung durchforsteten, über

¹⁰⁵ Honold: Das Weite suchen, 2000, S. 372.

und über beschriebenen Land, [...] diesem Palimpsest aus Verehrung und Tradition“ (MPK 125). Gilberts Pilgerfahrt ist auch eine Überprüfung dieser fremdkulturellen, eigens japanischen Zuschreibungen, welche die berühmten Orte wie ornamentale Ranken umschließen. An einer Stelle im Text greift Gilbert selbst auf der Handlungsebene des Romans auf jenes Vermögen der Literatur zurück, imaginäre Räume in der Vorstellung von LeserInnen heraufbeschwören zu können. An dem von Bashō in seinen Reisebeschreibungen *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* beschriebenen Ort des *Sesshouseki*¹⁰⁶ reisen Gilbert und Yosa vorbei. Das, was auf rezeptiver Ebene des Romans permanent geleistet werden muss, praktizieren die beiden Figuren an dieser Stelle durch einen von Gilbert ausgelösten Impuls: Sie wollen sich „diesem Ort auf dem schmalen Pfad der Dichtung nähern“ (MPK 116). Dieser Terminus ist bemerkenswert, weil Gilbert mit dieser Annäherung das eigene Abfassen eines Haikus meint und nicht die bloße Lektüre bereits vorhandener Gedichte, die aus Bashōs Feder stammen.

¹⁰⁶ Hierbei handelt es sich um einen Stein vulkanischen Ursprungs, an dessen Stelle giftige Dämpfe an die Erdoberfläche treten, die alles Leben in einem bestimmten Radius sofort auslöschen. Dieser sogenannte „Todesstein“ wurde in der japanischen Dichtung immer wieder thematisiert und ist zudem mythologisch stark aufgeladen. URL: <http://yokai.com/sesshouseki/>, aufgerufen am 02.07.2019.

3.2 „Er hatte sich direkt ins Unvertrauteste begeben“ – Fiktionalisierte Fremdheitserfahrungen in Japan

In diesem Kapitel wird der Fokus auf die zweite Ebene nach dem Vorschlag der von KLAUS LÖSCH aufgeschlüsselten literarischen Fremdheitsverhältnisse gerichtet.¹⁰⁷ Die daraus resultierende Frage würde somit lauten: Welche Formen der Fremdheitserfahrungen werden an die RezipientInnen über die Erzählinstanz vermittelt? Mit Hinblick auf den vorliegenden Roman heißt das: In welchen Situationen erlebt Gilbert eine Diskrepanz des vom ihm selbst soziokulturell Verinnerlichten europäischer Prägung und dem Anderen der japanischen Kultur? Das Aufeinandertreffen mit seinem japanischen Pilgergefährten Yosa sowie die Beobachtungen anderer im Text vorkommender Figuren der japanischen Gesellschaft funktionieren als Kulminationspunkt des Abgleichs zwischen Eigenem und Anderem. Obwohl die erste Begegnung zwischen den beiden Hauptfiguren weder freiwillig noch gewollt ist, lässt sich der von Roland Barthes in *Das Reich der Zeichen* formulierte Satz auch auf die Handlungsebene des Romans übertragen: „Aber was heißt denn reisen? Zusammentreffen. Das einzige wichtige Wörterbuch ist das der Verabredung.“¹⁰⁸ Gilberts Reisementalität entspricht jenem Bild des interessierten europäischen Forschers, der der japanischen Architektur, den ihm bisher unbekanntem Kunstformen und allem Weiteren von ihm Wahrgenommenen mit analytischem Blick begegnet. In der sozialen Interaktion zwischen Gilbert und Yosa entstehen die stärksten Gegenkräfte im Bereich des Aufeinandertreffens ihrer unterschiedlichen kulturellen Verhaltens- und Wertennormen.

¹⁰⁷ Vgl. Lösch: *Das Fremde und seine Beschreibung*, 2012, S. 44. Auf der ersten Analyse-Ebene siedelt der Amerikanist Klaus Lösch (1) ein Fremdheitsverhältnis zwischen AutorInnen und ihrem jeweiligen, bearbeitetem Gegenstand an. Darauf folgt die Frage nach (2) einer textinternen Vermittlungsebene zwischen den literarischen Figuren und der fiktionalen Wirklichkeit. Daran schließt er (3) die Frage nach der Kontextebene an, die das Fremdheitsverhältnis zwischen fiktionalem Text und fremdkulturellem Wirklichkeitsmodell zu bestimmen versucht.

¹⁰⁸ Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*. Aus dem Französischen von Michael Bishoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 28.

Bevor es zum Treffen auf dem Tokioter Bahngleis kommt, schwingt in Gilbert noch das Gefühl mit, ein Teil seiner Person weile noch in Deutschland, müsse erst noch in die völlig neue Umgebung nachkommen: „[E]r fühlte sich regelrecht transparent, und diese Transparenz hatte nichts mit Leichtigkeit zu tun [...] Seine Fähigkeit, Raum einzunehmen, Luft zu verdrängen, um mit seinem Körper an ihre Stelle zu treten, schien seltsam beeinträchtigt“ (MPK 20). Weiter betrachtet er die vorbeieilenden JapanerInnen (vgl. MPK 20) und macht sich dabei Gedanken zum spärlichen Bartwuchs der Männer in diesem Land (vgl. MPK 22). Dass Gilbert diese vergleichende Analyse zwischen westlicher und ostasiatischer Gesichtsbehaarung in seiner aufscheinenden Differenz distanziert-objektiv und in der erwähnten Forscherattitüde anstellt, vermittelt die Erzählinstanz deutlich: „Während Gilbert Silvester bisher in seinen Untersuchungen eher eurozentrisch vorgegangen war, tat sich hier ein ganz neues Forschungsfeld auf“ (MPK 23). Mit seinem Verweis auf europäische Gottesdarstellungen aus der Zeit der Renaissance („Gott trägt Vollbart“ [MPK 23]) baut die Erzählinstanz mittels Gilberts Gedankenvermittlung durch eine in der westlichen Kunst vorherrschende ikonographische Tradition ein Unterscheidungsmerkmal der Äußerlichkeit auf. Dieses wird für ihn zum Ausgangspunkt für weitere Feststellungen des vermeintlich japanischen Wesens: „Die Passanten strahlten Perfektion aus, vollkommene Selbstbeherrschung, Antiseptik“ (MPK 24). Weiter heißt es „hier hingegen schienen die Leute aus Plastik zu sein. Es machte ihn ein wenig beklommen“ (MPK 25). Die scheinbare Emotionslosigkeit der PassantInnen und die Sterilität des städtischen Raums entwickeln sich zum Nukleus für Gilberts Befremden. SUMIE OKADA führt drei markante Eigenschaften für das Gegenwartsbild der japanischen Kultur an, die ihrer Ansicht nach jeweils wechselseitig in verschiedener Ausprägung aus einer gesellschaftlichen Sphäre der Leere sowie der Selbst-Verneinung des Subjekts entstünden: erstens das Fehlen eines räumlichen Zentrums innerhalb der Städte; zweitens eine gesellschaftliche Kultur der Un-

verbindlichkeit; drittens das Zurückhalten jeglichen Gefühls, eine Art der emotionalen Verschlossenheit.¹⁰⁹ Im Vergleich erscheinen westliche Konzepte der positiv besetzten gesellschaftlichen Diversität und die Ausprägung von Individualität sowie persönlicher Talente im japanischen Denken viel geringer ausgeprägt; im Zentrum des menschlichen und gesellschaftlichen Bestrebens steht dort die Wahrung und Sicherung der gesellschaftlichen Harmonie und damit des großen Ganzen.¹¹⁰ Die von Gilbert wahrgenommene ‚Künstlichkeit‘ der JapanerInnen entspricht an dieser Stelle dem wiederholt zu vernehmenden Reflex einer externen, außer-japanischen Wahrnehmung: „dass [ihnen das starke Ego, P.S.], das in westlichen Gesellschaften gefördert wird, fehle [...], und [sie] stattdessen [...] ein ‚Gruppen-Ego‘ [hätten]. [...] Das Alltagsverhalten in Japan wirkt auf westliche Beobachter oft förmlich oder gar steif.“¹¹¹ Auch Kathrin Röggla bemerkt in ihrem in künstlerischer Koproduktion mit Oliver Grajewski herausgegebenen Reisetagebuch *tokio, rückwärtstagebuch* jene äußerste Reduktion von Mimik und Emotion: „vor allem der gleichbleibende gesichtsausdruck ist es, der mich irritiert. nein, es wird keine Miene verzogen“ (KRRT 33).

Diese empfundene Leere des Ausdrucks lässt auch in Gilbert ein Gefühl der Unheimlichkeit entstehen. Ein anderer Eindruck des Befremdens resultiert für ihn zudem daraus, „daß diese Umgebung nicht im geringsten unheimlich wirkte, nur funktional, etwas protzig und etwas steril“ (MPK 19). Die gedanklich aufgebaute Exotisierung und eigens projizierte Andersartigkeit erweisen sich demnach in der Konfrontation mit der japanischen Kultur als übertrieben und letztlich als eine Fremdheit den eigenen gedanklichen Imaginationen gegenüber. Gerade in der fehlenden Opposition des Neuen besteht die Unheimlichkeit. Gilbert mag ähnlich empfinden wie der Schweizer Autor Christian Kracht in dieser Zuschreibung von Joachim Bes-

¹⁰⁹ Vgl. Sumie Okada: *Western Writers in Japan*. New York: St. Martin's Press 1999, S. 12.

¹¹⁰ Vgl. Okada: *Western Writers*, 1999, S. 7.

¹¹¹ Florian Coulmas: *Die Kultur Japans. Tradition und Moderne*. München: C.H. Beck 2003, S. 30.

sing: „Wenn Kracht also Japan beschreibt, sieht es dort eigentlich nicht anders aus als in Bielefeld, nur hübscher.“¹¹² Kracht selbst beschreibt jenes Phänomen in folgender Weise: „Draußen war es dunkel, das nächtliche Japan zog vorbei, und die Autobahn, auf der wir fahren, sah so aus wie zwischen Hannover und Kassel“ (CK LDS 169). Eine Kipp-Bewegung entsteht, die sich aus der vermeintlich unerwarteten Ähnlichkeit zum Gewohnten speist. Das im Roman so beschriebene japanische „Unvertrauteste“, in das Gilbert sich beim Verlassen seines Hotels wagt, zeigt sich demnach bereits nach kurzer Zeit als nicht so andersartig wie zuvor angenommen.

Das stärkste Gefühl einer kulturellen Andersartigkeit bzw. Fremde drängt sich im Umgang zwischen Fremden und Einheimischen sowie auf den Feldern des sozialen Miteinanders auf. ANDREAS PLATTHAUS findet in seiner Kritik zum Roman treffende Worte für Gilberts Umgang mit dem suizidgefährdeten Yosa: „Um die Dezenz von Gilbert Silvester ist es erkennbar nicht gut bestellt.“¹¹³ Er nimmt Yosa wahr, weil dessen Ziegenbart für ihn in Japan wie ein innerkulturelles Exotikum anmutet. Als Bartforscher begutachtet Gilbert den jungen Japaner wie ein Studienobjekt und spricht ihn auf dem Gleis an. Yosa hat den Transitraum des Bahnhofs als Ort für seinen Suizid gewählt, den Gilbert mehr unbewusst als gewollt vereitelt. Es sind die von der Erzählinstanz vermittelten klassischen außer-japanischen Zuschreibungen der „übertriebene[n] Sorgfalt“ (MPK 28), die Gilbert an Yosa zuerst wahrnimmt. Im zweiten Kapitel des Romans kommt der Bartforscher mit dem literarisierten Phänomen des in der Wirklichkeit akuten Problems einer hohen Selbstmordrate der japanischen Gesellschaft in Berührung. Marion Poschmann greift hiermit einen der prominentesten und tragischsten Wissensbestände über das Japan im Zeitalter der Postmoderne auf. Auch Kathrin Röggla kam im

¹¹² Joachim Bessing: Vorwort. In: Christian Kracht: *Der gelbe Bleistift*, 2000³, S. 13-19, hier: S. 16.

¹¹³ Andreas Platthaus: Jeder wird dieses Buch zweimal lesen. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 26.09.2017, URL: www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/der-roman-die-kieferninseln-von-marion-poschmann-15219260.html, aufgerufen am 03.07.2019.

Rahmen ihres Japan-Aufenthalts mit dieser Drastik der Reaktion und der vermeintlich niedrigeren Schwelle zum Suizid als Ausweg aus den wie auch immer gelagerten Problemen des Lebens in Kontakt:

ich höre so oft von selbstmord oder obdachlosigkeit als reaktion auf das persönliche unglück, auf die individuellen auswirkungen neoliberaler struktur einbrücke, dass ich einige zeit brauche, um zu verstehen, dass die in der zeitung *the daily yomiuri* erwähnte ‚suicide-support-group‘ kein verein ist, der selbstmord unterstützt, sondern vielmehr die zahlreichen angehörigen der selbstmörder, eine auf eine million geschätzte gruppe. (KRRT 6)

Yosa entschuldigt sich vor dem Hintergrund seines stark ausgeprägten Höflichkeitssinns bei Gilbert dafür, dass er bei der Durchführung seines Suizids gescheitert ist, und „verbeug[t] sich vielmals tief und verlegen“ (MPK 30). Dabei vergisst er selbst in dieser Ausnahmesituation nicht die japanische Etikette: „Nein, er [Gilbert] störe keineswegs, [...] während er seine Stirn dem Boden näher brachte, er störe nicht im geringsten“ (MPK 30). Aus dem Gefühl, Rede und Antwort für sein Versäumnis stehen zu müssen, macht Yosa sogleich das neu installierte blaue LED-Licht im Gleisbereich für sein Versagen verantwortlich. Marion Poschmann literarisiert an dieser Stelle eine realpolitische Maßnahme der japanischen Regierung zur Selbstmordprophylaxe.¹¹⁴ Dass Gilbert die zugeschriebenen Sitten sowie einige vorvermittelte Wissensbestände zumindest grundlegend kennt und diese transponierend-reflektierend auf das Zwischenmenschliche übertragen kann, zeigt sein in einigen Zusammenhängen aufblitzendes Bewusstsein für den anderen Verhaltenskodex. Ganz souverän nutzt er sein kulturelles (Vor-)Wissen über Japan, das der Vermittlung aus zweiter Hand entstammt, um Yosa vom Selbstmord abzuhalten: „Insbesondere schien das in Japan zu funktionieren, wo es im Sinne guter Manieren einfach ausgeschlossen war, daß ein junger Mann auf die Fragen eines älteren Mannes nicht antwortete, selbst wenn er kein Wort verstand“ (MPK 31). Zudem versucht Gilbert durch ein Lob der japanischen Kultur die Gemütsverfassung von

¹¹⁴ Petra Kolonko: Blaues Licht für bessere Stimmung. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 06.01.2010, URL: www.faz.net/aktuell/gesellschaft/selbstmordrate-in-japan-blaues-licht-fuer-bessere-stimmung-1908071.html, aufgerufen am 03.07.2019.

Yosa aufzuhellen (vgl. MPK 31). Unmittelbar benennt die Erzählinstanz den Grund für Yosas Vorbereitungen zum Suizid: Der junge Japaner „fürchtete, seine Prüfungen nicht zu bestehen“ (MPK 32). Zudem wird hier literarisch das Motiv der gesellschaftlichen Scham aufgegriffen, welches sich aus Versagensängsten und der Furcht, die gesellschaftlichen Normierungen und Erwartungen nicht erfüllen zu können, ableitet. Wird das Konstrukt eines angeblich japanischen Gruppen-Egos in irgendeiner Form unterlaufen, so entstehen im Subjekt Befürchtungen einer Stigmatisierung und damit auch ein Gefühl der Scham. Befremden mag an dieser Stelle wohl dadurch entstehen (die Erzählinstanz gibt Yosas Erklärungen erst einmal ganz wertfrei weiter), dass der junge Japaner gar nicht erst auf ein Ergebnis der Prüfungen wartet – um jene Sorgen dann im Nachhinein vielleicht sogar als völlig unbegründet klassifizieren zu können. Bereits die Angst davor, es möglicherweise nicht geschafft zu haben, löst in Yosa eine Kollision mit dem von außen auf ihn einwirkenden Erwartungsdruck aus, dass er beschließt, sich dieser für ihn peinigenden Ahnung nicht weiter auszusetzen. Das fiktionale Verhalten Yosas sollte jedoch keineswegs als genuin japanisch gewertet werden, dennoch evoziert diese literarisch konstruierte Ursache und die daraus entstehende Drastik bestimmte Bilder japanischer Stereotype.

Gilbert fühlt sich zuständig für den japanischen Studenten und vor dem Hintergrund einer fixen Idee koppelt er seine geplante Erkundungstour durch das Land der aufgehenden Sonne mit seiner nun gefühlten Verpflichtung, auf Yosa achtzugeben. Dessen Nachname „Tamagotchi“ weckt ganz absichtlich Assoziationen mit jenem zum Ende der 1990er Jahre populär gewordenen Elektronikspielzeug, bei dem es galt, sich um ein virtuelles Tierchen zu kümmern, damit dieses nicht starb.¹¹⁵ Jener Name steht zudem für die sich im Laufe des Romans nicht auflösende soziale Distanz zwischen Gilbert und Yosa, die sich zu einem beträchtlichen Teil aus Gilberts Überheblich-

¹¹⁵ Vgl. Elmar Krekeler: Tee, der auf Kiefern fällt. *Die Welt* v. 08.10.2017, URL: www.welt.de/print/die_welt/literatur/article169398815/Tee-der-auf-Kiefern-faellt.html, aufgerufen am 05.07.2019.

keit speist. In der Realität stellt die Versorgung des digitalen Tamagotschi-Wesens eine Form der spielerischen Aufgabe dar und lässt sich als unterhaltsamer Zeitvertreib charakterisieren. Zudem ist es seinen BesitzerInnen untergeordnet und nur höchst schablonenhaft präsent. Mit der Wahl dieses sprechenden Nachnamens kennzeichnet Marion Poschmann ganz bewusst die gehemmte kulturelle und zwischenmenschliche Annäherung ihrer beiden literarischen Protagonisten. Gilbert schaut auf Yosa herab und beginnt zunehmend die tamagotschi-hafte Fürsorge für Yosa als lästig zu empfinden. Zum Ausgangspunkt des „[auf Bashōs Spuren ausgerichteten, P. S.] Projekts der Abwendung“ (MPK 137) avanciert das Zusammentreffen mit dem jungen Japaner und Gilberts Verweis auf die für einen Suizid angebliche Untauglichkeit des von Yosa ausgewählten Ortes. Dieser studiert ausschließlich seinen Eltern zuliebe Petrochemie (vgl. MPK 32), obwohl seine Interessen auf einem anderen Gebiet liegen: „Er interessierte sich für weiche Haut und wollte nach dem Studium [...] pflegende Cremes mit Algenzusätzen entwickeln“ (MPK 72). Yosa bestätigt Gilberts Argument und die Erzählinstanz vermittelt nachfolgend eine laut Romantext in Japan vorherrschende ästhetische Hierarchisierung spezieller Selbstmord-Orte:

Für seinen Zweck gab es gute und schlechte Orte. [...] Gut waren die Nishikigaura-Klippen, [...] schlecht war die Bahnstation in Tokio, sie war vulgär, während die Klippen [...] ihre Erhabenheit auf denjenigen übertrugen, der sich ihrer zu seinem Ende bediente. (MPK 33)

Diesem auf der Textebene des Romans vermittelten Konzept entspricht demnach ein besonderes Verhältnis zwischen menschlicher Innen- und landschaftlicher Außenwelt. Hier deutet sich eine ideologische Spur des Textes an, die den Außenraum als maßgebliches Abbild für die Gefühlswelt des menschlichen Inneren aufbaut. Ein menschlicher Akt – in diesem Fall die Tragik eines vorgenommenen Suizids – findet nach dieser Vorstellung in Entsprechungen und somit in einem Raum statt, der nach der örtlichen Angemessenheit für diese Handlung bewertet wird. Bestimmte spirituell-philosophische Strömungen (Buddhismus, Shintoismus) scheinen das Denken der JapanerInnen in Entsprechungen zu prägen, wohingegen sich das

westliche Bewusstsein als Denk- und Wahrnehmungsmittelpunkt konstituiert. In der japanischen Lebenswirklichkeit gehen die Innenwelt eines Menschen und die Außenwelt in einander über, weshalb Yosa vom Selbstmord an einem möglichst idyllischen Ort träumt: „[A]ber natürlich träumte er, wie jeder es in seiner Lage tun würde, von einer bestimmten Klippe am Pazifik. [...] [M]an mußte den richtigen Moment erwischen, in dem die Sonne in einem genau festgelegten Winkel auf den Felsen fiel“ (MPK 33). Jene Ergänzung „wie jeder es in seiner Lage tun würde“ zeigt den gesellschaftlichen Verbreitungsgrad jenes Wunsches an. Yosa vermittelt Gilbert anhand dieser romantisierenden Vorstellung eines durch die Idylle ästhetisierten Suizids „zahllose Annahmen über das Leben und den Tod, die Stellung des Menschen im Kosmos, über den Bezug zur Natur und zum Übernatürlichen“¹¹⁶ innerhalb des japanischen Kulturkreises.

Die von Yosa geäußerte Erwähnung jener „Klippe, mit Kiefern bestanden, [...] von zernagender Schönheit“ (MPK 33) führt Gilbert letztlich auf die Reiseroute von Tokio zur von Schwarzkiefern gesäumten Meeresbucht Matsushima. Während Gilbert sich in Matsuo Bashōs *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* vertieft, führt Yosa *The Complete Manual of Suicide* mit sich (vgl. MPK 38). Beide Werke können als Literatur der Schwelle betrachtet werden, die ihre Besitzer in die fremden Außenbezirke menschlichen Daseins zu führen vermögen. Bashōs Reisebeschreibung vollzieht aber im Gegensatz zum Suizid-Handbuch eine räumliche Bewegung in die Fremde, die mittels Naturbetrachtungen und der konzentrierten Form der Haiku-Dichtung den Weg zu einer neuen Innerlichkeit ermöglicht, wohingegen Yosas Buch verschiedene Wege der endgültigen körperlichen Verabschiedung aus der diesseitigen Welt aufzeigt. Adolf Muschg weist in seinem Aufsatz *Japan – Versuch eines fraktalen Porträts* auf ein in Japan divergent besetztes Gesellschaftsmotiv von Freiheit hin: Während im Westen die Bewegung der Aufklärung die persönliche Freiheit zum obersten Ziel des modernen Individuums erklärt hat,

¹¹⁶ Coulmas: Die Kultur Japans, 2003, S. 102.

steht diesem gesellschaftlich-politischen Leitgedanken in Japan die fast schon heroisch konnotierte Tat der persönlichen Opferbereitschaft und eine damit verbundene Größe/Erhöhung des selbstgewählten Todes entgegen.¹¹⁷ Auch im Text von Marion Poschmann ist der von Yosa angestrebte Suizid kein Ausdruck einer nach westlichen Maßstäben wirkenden persönlichen Freiheit, sondern viel mehr ein statuiertes Exempel von Verpflichtung und Schuldigkeit.¹¹⁸ Dieser im Rahmen der Auseinandersetzung mit der japanischen Kultur wahrgenommene Eindruck Muschgs scheint im Konflikt des jungen Yosa sichtbar durch: „Seine Eltern besaßen ein kleines Teegeschäft, sie arbeiteten Tag und Nacht, um ihm das Studium zu ermöglichen. Er war Einzelkind und im Begriff, seine Eltern zutiefst zu enttäuschen“ (MPK 32). Sollte Yosa die Prüfungen an der Universität nicht bestehen, würde er der Unterstützung seiner Eltern nicht gerecht werden und hätte sich diesen gegenüber somit als unwürdig erwiesen. Während ein solcher Konflikt in einer westlichen Familiengemeinschaft durchaus verbal ausgetragen werden könnte, ist es in Japan wahrscheinlicher, dass die von Muschg wahrgenommene Maxime des Schweigens greift, durch die man einer Diskussion aus dem Weg zu gehen versucht: „Wer fragt oder wer sich ‚ausspricht‘ übt Kritik.“¹¹⁹ Demnach wirkt es überzeugend, wenn Gilbert sich über die Wortlosigkeit und ausgeprägte Konversationsbehäbigkeit seines Begleiters regelmäßig ärgert. Dieses Verhalten folgt jedoch der japanischen Logik jenes dominanten Gefühls, in der Schuld einer anderen Person zu stehen: „Angenommen, es gebe so etwas wie ein kollektives Schuldbewusstsein: dann wäre es, nach japanischem Gefühl, im Schweigen am würdigsten aufgehoben.“¹²⁰

Mit Gilberts Anteilnahme und der Aufnahme des japanischen Studierenden in seine Obhut gerät Yosa aufgrund seiner Sozialisation in ein zwischenmenschliches Hintertreffen. Er steht nun klar in der

¹¹⁷ Vgl. Muschg: Japan – Versuch eines fraktalen Porträts, 1995, S. 40.

¹¹⁸ Vgl. ebd.

¹¹⁹ Muschg: Zeichenverschiebung, *Du: Zeitschrift für Kultur* 50/8, S. 14.

¹²⁰ Ebd., S. 16.

Schuld des älteren Europäers: „Er stehe unendlich in Gilberts Schuld, könne das in diesem Leben nicht mehr vergelten“ (MPK 41). Die Folge ist eine Hierarchisierung ihrer Beziehung, aus der wiederum nur folgerichtig Yosas Verhalten entsteht, das bei Gilbert jedoch konstant den Wunsch danach weckt, sein Begleiter möge mit ihm ganz im Geiste aufklärerischer Tradition auf Augenhöhe sprechen und eine eigene Meinung vertreten. Wie sehr das Verhältnis der beiden Figuren jedoch durch die Faktoren ihrer ersten Begegnung vordefiniert ist, wird an dem offenkundigen Einfluss scheinbar kleiner Gesten des hierarchisch höhergestellten Individuums erkennbar: „Gilbert hob ungläubig die Brauen und sah, daß Yosa sofort einknickte. Ein winziges Zeichen des Zweifels seinerseits und sofort flog es wie Schatten von Krähenschwärmen über Yosas Gesicht“ (MPK 41). Gilbert vermisst bei Yosa jene Form der Selbstbeherrschung bzw. ein Selbstbewusstsein, die/das dem im Westen aufwachsenden Subjekt bereits seit der Kindheit vermittelt wird. Dass Yosa im japanischen Sozialisationsgefüge zu einem gewissen Teil ebenfalls fremd erscheint, verrät nicht nur sein aufgeklebter Ziegenbart, sondern auch sein aus der Perspektive Gilberts unangemessenes, infantiles Verhalten. Möglicherweise drängt Yosa vor diesem Hintergrund zu einem späteren Punkt im Handlungsverlauf auf den Besuch einer Kabuki-Vorstellung: „Die Jammer-Suaden und –Litaneien des Kabuki oder des Puppenspiels sind ein verstärktes Kinderweinen; es bezieht seine Resonanz aus der Tatsache, dass ‚draussen‘ in der Gesellschaft nichts so sehr verpönt wäre wie Jammern und Weinen [...]“¹²¹

Das zügig zutage tretende, verschiedenartig gesellschaftliche Verhaftet-Sein wird zuallererst für Gilbert zum Ärgernis: „Der Junge [...] war wirklich zu nichts zu gebrauchen, er war ein totaler Versager“ (MPK 51). Implizit schwingt hier der Befund mit, dass Gilbert sich zu diesem Zeitpunkt der Handlung mit dem Bild, das Yosa von sich selbst hat, gemein macht. Da diese durch die Erzählinstanz vermittelte Einsicht Gilberts in seinem eigenen Traum stattfindet, könnte man an

¹²¹ Ebd., S. 15.

dieser Stelle durchaus Zweifel für die Authentizität der Aussage anmelden. Dass er aber tatsächlich so herablassend denkt, wird zu Beginn des nächsten Kapitels pseudofaktisch markiert. In einem der von insgesamt acht in den Gesamttext eingebetteten Briefe, die Gilbert an Mathilda nach Deutschland schreibt, erteilt Gilbert in seinen niedergeschriebenen Gedanken unvermittelt Auskunft über das ihm Widerfahrende: „Yosa ist überempfindlich, vollkommen selbstbezogen und unendlich verwöhnt“ (MPK 52). Zumindest jene beiden ersten Vorwürfe, die er indirekt an Yosa richtet, ließen sich auch auf Gilbert selbst übertragen. Jene von THERESA FRANK skizzierte idealtypische Haltung des Reisenden, in der sich dieser regelmäßig selbst die kritische Frage stellt, ob der Dialog mit sich selbst, den Dialog mit dem fremden Gegenüber verhindert,¹²² lässt sich nur in sehr geringer Ausprägung bei Gilbert erkennen. Kurz nachdem er Yosa unter seine Obhut genommen hat, findet sich in ihm keine Bestrebung, die Ursachen für dessen Vorhaben in Erfahrung zu bringen und ihm tatsächliche Hilfe anzubieten. Er verhält sich extrem egoistisch, da er Yosas labilen Zustand zu seinem eigenen Vorteil zu nutzen beabsichtigt, wie sich an einer Textstelle besonders deutlich erkennen lässt: „Dies wäre der Moment gewesen, in dem er [Yosa] sich hätte nützlich machen können, auf den Fuji weisen, über ihn referieren, aus seinem Buch vorlesen, sich reiseführerhaft betätigen, aber er war einfach ein hoffnungsloser Fall“ (MPK 80). Zwar agiert Gilbert nicht völlig frei von Empathie, doch seine Gedanken, die uns die Erzählinstanz immer wieder im Verlauf des Textes mitteilt, sind das Ergebnis einer kruden Arroganz gegenüber der japanischen Lebensweise sowie speziell Yosas persönlicher Situation: „Andererseits schwelgte er [Yosa] zu sehr in der Theatralik der Jugend. [...] er war ein Jammerlappen und eine Geduldsprobe, ein personifiziertes Mutterproblem“ (MPK

¹²² Vgl. Frank: *Begegnungen*, 2011, S. 26.

40-41).¹²³ Yosas Verhalten könnte man mit dem von dem japanischen Psychologen TAKEO DOI geprägten Terminus *amae* erklären, mit dem eigentlich „das Verhalten kleiner Kinder beschrieben wurde, die sich an ihre Mütter oder andere Bezugspersonen ‚anschnusen‘, um ihre Wünsche durchzusetzen.“¹²⁴ Dois entwickelte die These, dass JapanerInnen, die in einem Abhängigkeitsverhältnis zu höhergestellten Personen stehen, ihre Ziele diesen gegenüber nicht durch ein konfrontatives und aktives Handeln erreichen würden, sondern durch ein Verhalten, das Schutzbedürftigkeit suggeriere und somit fürsorgliches Verhalten im Gegenüber auslöse.¹²⁵ Auch die von Gilbert in einem weiteren Brief an Mathilda zum Ausdruck gebrachte Bewertung „Von einem Japaner hätte ich mehr erwartet“ (MPK 83) enttarnt Gilbert als Figur, die in nationalen Stereotypen denkt. Über die regelmäßig in den Text montierten Briefe an seine Frau bleibt Gilbert mit seinem vertrauten sozialen Raum verbunden. So hält er sich immer einen gedanklichen Rückzugsraum frei, in dem er das Neue kritisch aus dem Blickwinkel seiner eigenen Kultur betrachten kann: „Durch das Abfassen von Reiseberichten, von Briefen an Daheimgebliebene bleibt der soziale Raum [...] erhalten. Indem – z.B. durch Korrespondenz – [...] Kontakt gehalten wird [...], kann der eigene soziale Raum ständig mitgetragen werden.“¹²⁶

Die Autorin entwickelt auf den ersten fünfzig Seiten ihres Romans ein in figurenpsychologischer Hinsicht statisches Bild von Überzeugungen und jeweiligen Vorprägungen, das von einer Poetologie der

¹²³ Gilberts Urteile gegenüber Yosa bleiben nicht ausschließlich im Reich seiner Gedanken. Teilweise konfrontiert er den jungen Japaner auch ganz direkt und bar jedes Taktgefühls mit seinen abwertenden Ansichten: „Er begreife nicht, daß Yosa kein Einschätzungsvermögen besitze. Wenig Anstand, kaum Ehrgefühl und keinerlei Geschmack“ (MPK 66). Und weiter: „Dieser Japaner begriff einfach nicht, worauf es ankam“ (MPK 86), „er [Yosa] benahm sich höchst auffällig, und Gilbert, umringt von stoischen Japanern, [...] schämte sich für ihn“ (MPK 94), „Warum bloß verfügte Yosa nicht mal über ein Minimum buddhistischer Gelassenheit“ (MPK 107) und „er praktizierte die Taktiken eines beleidigten Kleinkinds“ (MPK 117).

¹²⁴ Reinhard Zöllner: *Geschichte Japans. Von 1800 bis zur Gegenwart*. Paderborn, München u. a.: Ferdinand Schöningh Verlag 2009², S. 421.

¹²⁵ Vgl. Zöllner: *Geschichte Japans*, 2009², S. 421.

¹²⁶ Hlavin-Schulze: „Man reist ja nicht, um anzukommen“, 1998, S. 107.

kulturellen Leerstellen hergedacht ist. Besonders mit Hinblick auf Gilberts Träume sowie auf das erzählerische Changieren seiner Reise zwischen mystifizierter Entgrenzungsbewegung und einer rational-pragmatischen Vernunft erkennt man, dass der von Marion Poschmann selbst formulierte, poetologisch gedachte Vorgang einer (literarischen) „Entgrenzungsbewegung“ (MPMIMN 57) auch immer eine Reise zu den Wahrnehmungsgrenzen der literarischen Figur bedeutet. Die Traumsequenzen,¹²⁷ die das von Gilbert Geträumte in Sprache übersetzen, zeichnen sich mal durch enigmatische Bilder oder einen suggestiveren Erzählton aus. An diesen Stellen zieht sich die Erzählinstanz zurück und öffnet so das jeweilige Traumbild sprachlich. Im Text findet sich eine diverse Fülle literarischer Figurationen des Übergangs, die eine Veränderung in der Hauptfigur anzeigen. So lässt Gilbert sich beispielsweise im Verlauf der Reise selbst „natürlich jetzt den Bart stehen“, denn „Yosa sei mit seinem antizivilisatorischen Ziegenbärtchen [...] bereits einen Schritt in diese Richtung gegangen“ (MPK 70-71). Die Prosa der Traumbilder ist in ihrer Ästhetik sehr verdichtet. Gleichwohl ist deren literarischer Sound im Vergleich zum übrigen Textkörper, der die Figurenhandlung nachzeichnet, nicht markant anders. Das hat den Effekt, dass die Gesamtstruktur des Textes vom Sprachduktus permanent zwischen Traum und fiktionaler Wirklichkeit schwankt. WILHELM RICHARD BERGER hebt hervor, dass es sich bei literarischen Traumsequenzen grundsätzlich um Textpassagen einer stilistischen und poetischen Überformung handelt, da das Phänomen des Traums in die Kunstform Sprache übersetzt wird, auf der ein Traum nicht basiere.¹²⁸ Der grundsätzliche Befund, dass die Physiognomie der literarischen Traumdarstellung immer an das literarische Rüstzeug eines Autors oder einer Autorin gekoppelt ist, trifft auch auf Marion Poschmann zu: „Als ästhetisches

¹²⁷ Eindeutig abgrenzbare Träume finden sich auf den folgenden Seiten des Romans: S. 18-19, S. 37, S. 51, S. 79, S. 109-110, S. 122, S. 141-143, S. 157, S. 160.

¹²⁸ Vgl. Wilhelm Richard Berger: *Der träumende Held. Untersuchungen zum Traum in der Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000, S. 15. Vgl. dazu auch: Peter-André Alt: *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München: C.H. Beck 2002, S. 10.

Produkt, d. h. als eine künstlich gefertigte Nachahmung des Phänomens Traum ist aber der literarische Traum immer auch zugleich mit Hilfe jener stilistischen Mittel gestaltet, über die ein Autor verfügt.“¹²⁹ Marion Poschmann bleibt auch in der literarischen Beschreibung von Gilberts Träumen ihrem erzählerischen Ausdruck treu, der sich lyrisch und prosaisch an den Figurationen von Zwischenräumen orientiert. Da die Schreibstrategie der Autorin schon an und für sich in diese Richtung geht, muss für jene erzählten Träume kein genuin neuer Ton gefunden werden; er ähnelt der allgemeinen textuellen Struktur. KATHARINA GRANZIN formuliert dies in ihrer Kritik sehr treffend: „Marion Poschmann schreibt eine abgründig heitere, makellose schöne Prosa, bleibt aber dabei jederzeit die Lyrikerin, unter deren metaphorischen Händen alles [...] zu symbolhafter Form aufläuft und sich damit dem allzu direkten Wirklichkeitsbezug entzieht.“¹³⁰

Die nationalen Images oder Stereotypen, die Gilbert in den unbekanntem Raum mitbringt, fungieren als Eckpunkte einer mal bewussteren und mal weniger bewussten Selbstbefragung. Das Japanische mit seinen vollkommen neuen Symbolen, Auffassungen und Codes wird im Text *Die Kieferninseln* zum Katalysator für die Auseinandersetzung mit dem postmodernen Gefühl einer individuellen Fremdheit sich selbst gegenüber. Die französische Literaturtheoretikerin und Psychoanalytikerin JULIA KRISTEVA verweist mit Blick auf Freuds wegbereitende Erkenntnisse auf dem Feld der Psychoanalyse auf das jedem Subjekt innewohnende Gefühl einer Fremdheit sich selbst gegenüber, das in bestimmten Situationen an die Oberfläche des Bewusstseins tritt: „Von nun an [seit Freud, P. S.] ist das Fremde nicht Rasse und nicht Nation. [...] Als Unheimliches ist das Fremde in uns selbst: Wir sind unsere eigenen Fremden – wir sind gespalten.“¹³¹ Dieses Gefühl verstärkt sich deutlich in der räumlichen

¹²⁹ Berger: *Der träumende Held*, 2000, S. 15.

¹³⁰ Granzin: Wer sich fehl fühlt, muss nach Japan, 30.09.2017, aufgerufen am 12.08.2019.

¹³¹ Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990 (= Neue Folge 604), S. 197-198.

Fremde, wo die äußeren Gewohnheiten und das Korsett des vertrauten Alltags wegfallen. Gilbert geht es beim Wandeln auf Bashōs Spuren darum, „einen Zwischenraum“ (MPK 42) zu schaffen, indem Verinnerlichtes und Altbekanntes auf den Prüfstein einer fremden Perspektivierung gestellt werden:

Einen Raum zwischen ihm und der Gesellschaft. [...] ihm und den bizarren Zwängen des Turbokapitalismus. Eine Pilgerreise in maximaler Abgewandtheit, um zu einer Autonomie zurückzufinden, die sich stark von jener Freiheit unterschied, die dem braven Staatsbürger das Geld verlieh. (MPK 42)

Diese Zwischenräume bringen Entitäten ins Wanken. Sie werden zu Verhandlungsplätzen für das Bekannte und das neu Wahrgenommene sowie zu geistigen Räumen der Überlagerung. Sie sind Experimente der Vereinigung des Eigenen mit dem Fremden im Fluss des eigenen Bewusstseins und können durch die daraus resultierende Reibung zu Optionen der Selbstreflektion werden. Derartige Zwischenräume können zum Verwerfen alter und zur Etablierung neuer Wahrnehmungsmuster führen. Gilbert pilgert einer existenzielleren, harmonischeren Haltung nach,

die es erlauben würde, zu jenem gestrengen Über-Ich auf Distanz zu gehen [...]. Eine Haltung der Souveränität und Bedürfnislosigkeit, die es schließlich erlauben würde, sich ohne großen Vorbehalt anderen Dingen zuzuwenden. Dem Innenleben. Den Kiefern. Dem Mond. (MPK 48)

Diese „geistige Reinigungstour“ (MPK 48), wie Gilbert sein „Projekt der Abwendung“ (MPK 64) nennt, bleibt letztlich eine Bewegung in Gilberts eigene Einsamkeit, sodass sich die beiden Hauptfiguren nicht wirklich besser kennen und verstehen lernen. Ähnlich wie in den vorausgegangenen Werken von Marion Poschmann begegnen sich auch in diesem Roman zwei literarische Figuren, die sich gegenseitig zu einem gewissen Grad verdächtig sind, die solipsistisch auf die Welt blicken und zwischen denen sich trotz aller scheinbaren Sympathie ein Gefühl der Fremdheit einstellt.¹³² Das Verhältnis der beiden Hauptfiguren ist von Anfang an dadurch vorbelastet, dass

¹³² Vgl. Erb: Marion Poschmann, *andererseits. Yearbook of Transatlantic German Studies*, Vol 5/6 (2016/17), S. 230.

Gilbert sich ganz im Sinne westlicher Moralität eines scheinbar Hilfebedürftigen annimmt – aus japanischer Sicht würde man einer Person, die Hilfe nötig hat, reflexhaft aus dem Wege zu gehen versuchen, da man diese durch die Zuwendung beschämen und ihr damit eine Sozialschuld aufbürden würde, die sie aufgrund gesellschaftlicher Konventionen nicht auszugleichen vermag.¹³³ Jenes aus der Perspektive eines westlichen Betrachters festere gesellschaftliche Regelwerk des äußeren Verhaltens (Verbeugungen, Entschuldigungen usw.), das auch im Roman immer wieder begegnet (vgl. MPK 17, MPK 30), muss mit Hinblick auf das westliche Selbstverständnis betrachtet werden: Der Mensch erscheint hier in der philosophischen Anthropologie als ein Wesen, das sich aus einem künstlichen, gesellschaftlichen Außen und einem wahren, intimen Inneren, dem Ort der Kommunikation mit Gott, zusammensetzt.¹³⁴ Dieses Verständnis evoziert eine Geringschätzung der äußeren Hülle, da die Innenwelt als Sitz des ursprünglich Eigenen und der Seele gedacht wird, was zur Folge hat, dass dort, „wo aber das Innere einer ‚Person‘ als achtenswert gilt, [...] es nur folgerichtig [ist], wenn man diese Person besser zu erkennen sucht, indem man jegliches Interesse an ihrer weltlichen Hülle negiert.“¹³⁵ Dieses Menschenbild ist dem, welches im asiatischen Raum verankert ist, diametral entgegengesetzt, da letzteres sich nicht aus jenen historisch auf uns gekommenen Denkmustern einer religiösen und philosophischen Dualität zusammensetzt.

Das Erlebnis einer subjektiven Übersättigung an sozialen Verpflichtungen durch gesellschaftliche Regelwerke sowie die strenge zeremonielle Etikette lässt sich aber in beiden Kulturräumen finden. Deshalb findet Gilbert ein Vorbild in dem Dichter Bashō, den „die Vergänglichkeit alles Irdischen peinigte [...], und die höfische Eitelkeit [an]ekelte“ (MPK 35). Von jenem Mantel der gesellschaftlichen Kon-

¹³³ Vgl. Adolf Muschg: Japan ohne Blumen. Skizzen zur Lage eines immer noch fernen Landes. In: Ders.: Papierwände. Bern: Kandelaber 1970, S. 77-93, hier: S. 82.

¹³⁴ Vgl. Barthes: Reich der Zeichen, 1981, S. 87.

¹³⁵ Ebd.

ventionen befreit, versucht auch Gilbert über eine an Bashō ausgerichtete, für ihn neue Form der japanischen Betrachtungskunst – Innen- und Außenwelt sind nicht aufzuteilen und daher ein Ganzes – in das eigene Innere vorzustoßen. Der einer festen europäischen Denktradition folgende Ansatz einer, wie Gilbert es nennt, „entbehrungsreichen Pilgerfahrt“ (MPK 49) steht da noch ganz im Zeichen eines abendländischen *peregrinus*, der auf der Reise oder am geweihten Ziel seiner Wanderschaft dem Göttlichen begegnet. Wie bereits oben belegt, geht es Gilbert darum, sein „Über-Ich“ nach und nach in einer kontemplativen Bewegung abzuschwächen. Der Weg dorthin verläuft über eine neue Form des (An-)Schauens, die der japanischen Ästhetik folgt und auf die Gilbert sich als ‚Kind‘ des westlichen Effizienzdenkens erst einmal einlassen muss: „Ästhetische Erkenntnis beginnt da, wo der Verstand an seine Grenzen stößt“ (MPMIMN 171). Dass eine solche geistige Bewegung hin zu einer neuen Art des Wahrnehmens ebenso Leerstellen und Fremdheitsgefühle im Subjekt erzeugen zu vermag, erscheint letztlich nur logisch. Dabei geht es um nichts Geringeres als um eine neue Form des Sehens, die Gilbert einzuüben versucht.

Vor diesem Hintergrund entsteht in ihm ein neues Wissen um die Leer- und Schattenbereiche im Modus dieser neuen Wahrnehmung. Damit geht eine sich auftuende Kluft zwischen Gefühl und dessen Versprachlichung einher, die Gilbert, als er ein eigenes Haiku dichtet, als „Inkonsequenz jeder Dichtung“ (MPK 114) beschreibt. Diese im Roman permanente Annäherungsbewegung hin zu einer neuen Konkretheit des Sehens führt mitunter dazu, dass vormals Elementares verblasst und Unscheinbares sich in den Vordergrund zu drängen vermag.

Auch die Struktur des Romans zeigt sich als ein Amalgam dieser japanischen Ästhetik der Uneindeutigkeit sowie des Fragmentarischen: „[N]ur Ausschnitte werden gezeigt, nie etwas Ganzes, weil Vollkommenheit nur dort entsteht, wo die Leere Gewicht erhält“ (MPMIMN 7). So äußert sich Marion Poschmann mit Blick auf „zarte

Landschaftsdarstellungen mit vernebelten Gebirgen oder getuschten Baumkronen“ (MPMIMN 7) der japanischen Kunst.¹³⁶ Der Text *Die Kieferninseln* lässt dieses ästhetische Prinzip in der Literatur wirksam werden: Seine Form entspricht einer Abfolge von ganz verschiedenartigen Eindrücken Gilberts, die in der schnellen Taktung und relativen Unabhängigkeit ein Changieren zwischen *Yügen*¹³⁷, „dem mysteriösen, dunklen Grund“ (MPMIMN 7), und der vermeintlichen Helligkeit des eigenen, aufgeklärt-westlichen Bewusstseins produzieren: „[Marion Poschmann] entfaltet lauter Miniaturen, die sie durch ein Brennglas betrachtet und im Sinne eines ‚blow-ups‘ zum Panorama auferstehen lässt.“¹³⁸

Der Erkenntnisgewinn eines solchen literarischen Arrangements besteht in der Schärfung des Bewusstseins für scheinbar feststehende, bis dahin unhinterfragte Einheiten wie „Raum“, „Zeit“ und „Ich“. Eine künstlerische Anordnung dieser Art, die solche Zwischenräume bewusst setzt, die an den Grenzen zweier unterschiedlicher Kulturen verortet sind, vermag in erhöhter Weise deren Konstrukt-Charakter erahnen lassen (vgl. MPMIMN 135). Gilbert fungiert im Roman als der Bezugspunkt, an dem sich die Folgen dieser Kulturen-Überlagerung und eine damit verbundene Neuausrichtung manifestieren. In diesem neuen Raum der nun unmittelbaren herangerückten Ferne muss das Subjekt die Koordinaten seiner bisherigen Verortung überprüfen und mitunter neu bestimmen. Wie ein Weg dorthin literarisch aussehen kann, das präsentiert Marion Poschmann. Ihre

¹³⁶ Siehe hierzu im Anhang **Abbildung 1**.

¹³⁷ Es erweckt den Eindruck als sei Marion Poschmann mit Haga Kōshirōs *The Wabi Aesthetic through the ages* (1989) vertraut, da sie jenen wichtigen Begriff der japanischen Ästhetik (*Yügen*) ebenfalls zusammen mit der japanischen Kunstform der Landschaftsbetrachtungen denkt. Dort heißt es erklärend über *Yügen*: „Schaut man durch den Nebel auf die herbstlichen Berge, dann ist die Sicht unscharf und doch von großer Tiefe. Auch wenn man nur wenige Herbstblätter sieht, die Ansicht ist reizvoll. Die unbeschränkte Aussicht, welche die Vorstellung hervorbringt, übersteigt alles, was man klar sehen kann (Zit. n. Haga Kōshirō: *The Wabi Aesthetic through the ages*. In: H. Paul Varley/ Isao Kumakura (Hg.): *Tea in Japan: essays on the history of chanoyu*, Honolulu 1989, S. 204).

¹³⁸ Erb: Marion Poschmann, *andererseits*. *Yearbook of Transatlantic German Studies*, Vol 5/6 (2016/17), S. 230.

eigenen poetologischen Ziele, mit ihrer Schreibweise zur „Uneindeutigkeit verleiten und schwebende Räume erzeugen“¹³⁹ zu wollen, setzt die Autorin äußerst sprachbewusst um. Dabei modelliert sie aus verschiedenen künstlerischen und literarischen Welterschließungszugängen ihre ganz eigene Poetik. Der übernommene Terminus „Lob des Nebels“ bildet diesbezüglich einen wichtigen Baustein und ist auch für die Untersuchung der Romanstruktur von Interesse.

¹³⁹ Zit. n. Cammann: Träume einer Geisterseherin, 13.09.2017, URL: www.zeit.de/2017/38/die-kieferninseln-marion-poschmann-roman, aufgerufen am 11.07.2019.

3.3 Vom *Lob des Schattens* zum „Lob des Nebels“

Der im Jahr 1933 vom japanischen Schriftsteller Jun'ichirō Tanizaki veröffentlichte Essay *Lob des Schattens – Entwurf einer japanischen Ästhetik* stellt auch heute noch – fast ein gutes Jahrhundert nach seinem Erscheinen – einen zentralen Bezugspunkt für die Annäherung an bestimmte ästhetische Aspekte der japanischen Kultur dar. Es handelt sich um einen im Westen intensiv rezipierten Schlüsseltext, mit dem sich deutschsprachige Gegenwartsautorinnen und -autoren, die sich schriftstellerisch mit der japanischen Kultur und deren individueller ästhetischer Prägung beschäftigen, auseinandersetzen haben. Bei jenem Essay handelt es sich zunächst einmal um eine Art romanisierende Ästhetik des Dämmerlichts, dessen davon unabhängige künstlerische Kultivierung bereits in der deutschen Romantik – so auch im *Heinrich von Ofterdingen* – aufgegriffen worden ist: „Wer wandelt nicht gern im Zwielfichte, wenn die Nacht am Lichte und das Licht in der Nacht in höhere Schatten und Farben zerbricht.“¹⁴⁰

Der Schweizer Gegenwartsautor Christian Kracht versucht in seiner kurzen Reisegeschichte, die den gleichnamigen Titel wie Tanizakis Essay trägt und sich in den um die Jahrhundertwende unter dem Titel *Der gelbe Bleistift* herausgegebenen Reisereportagen befindet, das schmale Büchlein Tanizakis in Japan zu erwerben. Er erhofft sich dadurch, das japanische Wesen tiefer durchdringen und die kulturellen Besonderheiten vor Ort besser einordnen zu können, da seine Reisebegleiterin noch bevor die beiden in Japan ankommen, Tanizakis Essay einen herausragenden Status bescheinigt: „Es ist ein Standardwerk zum Verständnis japanischer Ästhetik“ (CKLDS 166). Von Bangkok aus angereist, beobachtet Kracht in Japan das dort Vorgefundene und Wahrgenommene lakonisch elegant sowie äußerst genau. Zum Ende dieses kurzen Ausflugs trifft er den japanischen Übersetzer Professor Ochi. Kracht hat die Hoffnung, dass dieser ihm und seiner Reisegefährtin auch dahingehend behilflich sein könnte, an das Buch von Tanizaki zu kommen: „Beim Abschied fragten wir

¹⁴⁰ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, 2013⁵, S. 140.

ihn noch, ob er uns sagen könne, wo wir Junichiro Tanizakis Buch ‚Lob des Schattens‘ kaufen könnten, und er sagte uns, listig blinzeln, er habe noch nie davon gehört“ (CKLDS 185). Dies ist insofern bemerkenswert, als jene kurze Reisebeschreibung zu Beginn und zum Schluss zwar kurz um Tanizakis Essay kreist, die tatsächliche Bewegung durch den für den Autor fremden Raum aber ohne die begleitende Lektüre dieses Werkes geschieht. Jene zusätzliche Beobachtung, dass Professor Ochi „listig blinzelt“, als er auf die Frage antwortet, wie und wo man an den Essay *Lob des Schattens* kommen könne, lässt den Verdacht entstehen, er kenne jenen Aufsatz sehr wohl, wolle aber dessen Lektüre verhindern. Warum er dies tut – fiktional oder non-fiktional ist dies erst einmal zweitrangig –, darüber kann nur spekuliert werden, aber eine entsprechende Deutungshypothese könnte folgendermaßen aussehen: Der prominente Essay und dessen breite Rezeption im westlichen Kulturkreis führt zu einer Reduzierung der japanischen Mentalität sowie Kultur auf die von Tanizaki entwickelte Ästhetik und prägt das Denken über das Land der aufgehenden Sonne imagologisch in eine zu einseitige Richtung vor. Das Verhalten des in der Krachtschen Reisereportage auftretenden japanischen Übersetzers ließe sich somit indirekt als ein Plädoyer für einen gewissen Skeptizismus hinsichtlich solch dominant-exotischer Deutungsmuster lesen.¹⁴¹

Auch die österreichische Autorin Kathrin Röggl lässt Tanizakis Text in ihrem Reisetagebuch *tokio. rückwärtstagebuch* nicht unbeachtet. Die Autorin erwähnt jenen Essay als eine Art Ausweis ihrer Japan-Kompetenz nur kurz, als wolle sie zeigen, was in der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit Japan mitgedacht wird und mitbeachtet werden sollte. Die ihr entgegneten Eindrücke des Unheimlichen klassifiziert Kathrin Röggl an einer Textstelle ganz eindeutig auf der Kenntnisgrundlage des *Lob des Schattens* als „spukgestalten“: „doch es war [...] keine gespensterfrau mit ihren schwarzen lippen,

¹⁴¹ Der Literaturwissenschaftler Azusa Takata interpretiert diese Passage ebenfalls in dieser Weise: Azusa Takata: „Lob des Schattens“. Christian Krachts „japanische“ Ästhetik in *Die Toten. Neue Beiträge zur Germanistik* 17/1 (2018), S. 139-154, hier: S. 143-144.

zähnen und unendlich langen haaren, aus denen die dunkelheit ausströmt ,wie die erdspinne ihre fäden ausspeit‘, so tanizaki junichirō in seinem *lob des schattens*“ (KRRT 16).

Tanizaki formuliert in seinem Essay die Überzeugung, dass die japanische Kultur eine Kultur der eingeschränkten Lichtverhältnisse, also des Dämmerlichts sei.¹⁴² Dabei bezieht er sich auf die typische japanische Architektur, mit dem Fokus auf das japanische Wohnhaus, sodann auf bestimmte japanische Lackgefäße sowie eine durch das Dämmerlicht hervorgerufene dunkle Schönheit der japanischen Frau.¹⁴³ Was dem 1965 verstorbenen Literaten dabei besonders eindrücklich gelingt, ist die Vermittlung eines Sensualismus, der im Angesicht jener im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts beschlossenen Öffnung Japans¹⁴⁴ und jenen daraufhin von der Regierung angeordneten Verwestlichungsbestrebungen eine diesbezügliche Gegenbewegung und somit eine Rückbesinnung auf die japanische Tradition beschreibt.¹⁴⁵ Es handelt sich bei dem Text um einen in essayistischer Form angelegten Reflex auf die Angst, in einer Phase des Umbruchs die eigenen sinnstiftenden Traditionen und kulturellen Überlieferungen aus den Augen zu verlieren. Letztlich vollführt Tanizaki eine Abgrenzungsbewegung zu den Einflüssen der westlichen Kulturen sowie einer westlichen Lebensart und markiert dies zu Beginn seiner essayistischen Ausführung zudem prägnant mit einer nostalgisch anmutenden Was-Wäre-Wenn-Vorstellung: „dennoch beschäftigt mich immer wieder der Gedanke, inwiefern sich wohl unsere Gesellschaft von ihrem heutigen Zustand unterscheiden würde, wenn der Osten eine vom Westen völlig getrennte [...] Zivilisation hervorgebracht hätte“.¹⁴⁶ Wenn man sich nun also mit der japanischen Fremde literarisch auseinandersetzt, dann drängt sich zunehmend der

¹⁴² Vgl. Kato: Geschichte der japanischen Literatur, 1990, S. 563.

¹⁴³ Vgl. ebd.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 490; und: Zöllner: Geschichte Japans, 2009², S. 320.

¹⁴⁵ Vgl. Eduard Klopfenstein: Biografische Notiz. In: Tanizaki Jun'ichirō: Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik. Übersetzt von Eduard Klopfenstein. Zürich: Manesse-Verlag 2010, S. 91-92, hier: S. 92.

¹⁴⁶ Tanizaki: Lob des Schattens, 2010, S. 18.

Eindruck auf, es gehöre zum *sensus communis* Tanizakis Essay zumindest ‚anzuzitieren‘. Mit Hinblick auf die literarische Struktur von *Die Kieferninseln* erscheint die nähere Betrachtung jener Ästhetik Tanizakis als sinnvoll, da Marion Poschmann über einen von Gilbert geschriebenen Brief eine Analyse jenes Essays in ihren Roman implementiert (Vgl. MPK 149-151). Gilbert sendet Mathilda einen Brief, mit dem er der in Europa Zurückgebliebenen diesen maßgeblichen Text zur japanischen Ästhetik näherzubringen versucht: „In seinem Essay ‚Lob des Schattens‘ proklamiert der Schriftsteller Tanizaki Jun’ichirō die japanische Neigung zur Dunkelheit. [...] Dazu gehört für ihn wesentlich eine Sensibilität für die subtile Andeutung, für das Verschattete und Unsichtbare“ (MPK 149). In Tanizakis Essay selbst heißt es: „Im Allgemeinen werden wir von innerer Unruhe erfasst, wenn wir hell glänzende Dinge sehen.“¹⁴⁷ Diese Erkenntnis führt den japanischen Schriftsteller in weiterer Denkbewegung auf eine Bevorzugung von Gegenständen, die eine tatsächliche Alterspatina oder eine künstlich hervorgerufene Mattheit aufweisen. Korrespondierend mit Tanizakis Ästhetik des Verschatteten nimmt auch Gilbert mit Blick auf die Kleidung der Japanerinnen und Japaner eine Einteilung vor: „alles in schlammigen oder aschigen gedeckten Farben, die seit der Erneuerung der Teezeremonie in diesem Land das ästhetische Empfinden bestimmten“ (MPK 136). Tanizaki lehnt nicht nur mit Hinblick auf die Aus- und Beleuchtung von Räumen und Dingen die Darstellungsart einer ‚aggressiven‘ Hervorhebung ab, sondern weitet dies sowohl auch auf den Bereich der Redekunst aus: „Auch bei unseren Erzähl- und Redekünsten ist unsere Stimme weniger laut, wir brauchen weniger Worte, und wichtiger als alles andere ist das richtige Pausieren.“¹⁴⁸ Im Umkehrschluss könnte man formulieren: wichtiger als alles andere sind die Leerstellen, die unbesetzten Räume, die sich als literarisches Mittel in ausgeprägter Weise im Roman *Die Kieferninseln* finden. Der Weg zur Identifikation, zum (Er-)Spüren fremder Wahrnehmungsmechanismen führt primär über die Akzep-

¹⁴⁷ Ebd., S. 23.

¹⁴⁸ Ebd., S. 22.

tanz der sich auftuenden Leerstellen. Die Erzählinstanz des vorliegenden Romans vermittelt über den eingebetteten, von Gilbert geschriebenen Brief wesentliche poetologisch interessante Überlegungen zur „Magie des Schattens“¹⁴⁹, mit denen Tanizaki in seinem *Lob des Schattens* aufwartet. Die besondere Schönheit der japanischen Frau leitet er aus ihrer Isolation im Dämmerlicht ab: „Unsere Vorfahren schnitten zunächst aus der Helligkeit der Erdoberfläche einen nach allen Seiten abgegrenzten Raum heraus, schufen darin ein Reich des Schattens, setzten die Frau ins innerste Dunkel [...]“.¹⁵⁰ Weiter heißt es: „Wenn eine junge Frau im schwankenden Laternen-schatten von Zeit zu Zeit lächelt und zwischen irrlichternden, bläulichen Lippen lackschwarze Zähne aufblitzen lässt, dann kann ich mir kein weißeres Gesicht [...] vorstellen“.¹⁵¹ Der gesamte Essay stellt eine Bewegung der kulturellen Kontrastierung dar, dessen Ausgangspunkt in der vom Autor wahrgenommenen Dominanz westlicher Ideale begründet liegt. Gilbert bewertete Tanizakis Thesen in seinem Brief an Mathilda folgendermaßen: „Seine Schlußfolgerungen sind so rückwärtsgewandt, chauvinistisch und nationalbewußt, daß sie seinen Ideen einen äußerst unangenehmen Beigeschmack verleihen“ (MPK 151). Zudem kommt der japanische Autor in seinem kulturästhetischen Essay auch vereinzelt auf die Baumart der Kiefern zu sprechen: so will er in einem Haus in Shimabara in einem Zimmer mit dem Namen „Kiefern-halle“ ein „gewisses unvergessliches Dunkel“¹⁵² erkannt haben; weiterhin verweist er auf einen ebenfalls seiner Feder entsprungenen Text mit dem Titel „Aufzeichnungen unter der Hütte unter den Kiefern“. Wenn man diesbezüglich noch Tanizakis Aussage anfügt, er habe sich schwergetan, zu entscheiden, „wo [er] im Herbst den Vollmond betrachten wolle“¹⁵³, dann befindet man sich den literarischen Topoi entsprechend in deutlicher Nähe zum Inhalt des Romans von Marion Poschmann. Zum Essay-Ende hin entfaltet

¹⁴⁹ Ebd., S. 42.

¹⁵⁰ Ebd., S. 64.

¹⁵¹ Ebd., S. 65.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Ebd., S. 69.

der japanische Schriftsteller seine ganz eigene Poetik des Schattens: „Ich möchte am Gebäude, das sich Literatur nennt, das Vordach tief herabziehen, die Wände beschatten, was zu deutlich sichtbar wird, ins Dunkel zurückstoßen“.¹⁵⁴ Tanizakis metaphorisch aufgeladenes Kunstprogramm stellt einen Gegenentwurf zu einer Ästhetik der Ausleuchtung, zur Programmatik einer breiten Sichtbarmachung dar. Der japanische Autor plädiert dafür, bestimmte Dinge wieder dem Unsagbaren anheim zu stellen und in eine – wie es in *Die Kieferninsel* heißt – erhabene Tiefe abtauchen zu lassen, die sich über eine Kunst der suggestiven Andeutung vermitteln lässt. Diese Zwischenräume oder auch Leerstellen, die in der Wahrnehmung einer solchen Ästhetik entstehen, lassen sich gut mit der zugeschriebenen ostasiatischen Eigenschaft des Nicht-Begründen-Wollens verknüpfen, welche den Kommunikationsraum gliedert.¹⁵⁵ Wie bereits weiter oben angeführt, weist Marion Poschmann in ihrer Textsammlung *Mondbetrachtung in mondloser Nacht* unter dem Schlagwort „Leere“ auf die Technik des Auslassens hinsichtlich der japanischen Gemälde- und Bildkunst hin: „man legt, beispielsweise bei einem Gemälde, Wert auf die Stellen, die nicht bemalt wurden, und man stellt Naturgegenstände wie Bäume oder Berge mit Vorliebe so dar, daß sie zum Teil von Nebel oder Wolken verdeckt sind“ (MPMIMN 147). Diese ästhetische Technik lässt sich auf den Umgang mit dem kulturell Andersartigen anwenden und findet sich auch im Roman umgesetzt: nämlich ein Bewusstsein dafür zu entwickeln, dass es den Blick auf eine fremde Kultur nicht ohne Leerstellen (Unverständnis) geben kann.

In offenkundiger Anlehnung an Tanizakis *Lob des Schattens* führt Marion Poschmann vor dem Hintergrund eigener poetologischer Überlegungen das Lemma „Lob des Nebels“ (Vgl. MPMIMN 71) ein. Mit Bezug auf das Werk des Lyrikers Peter Huchel, eines „Dichter[s] der naturmagischen Schule“ (MPMIMN 71), äußert sich die Autorin über den von ihr im Rahmen der Re-Lektüre wahrgenommenen Nebel, der in vielen Gedichten Huchels eine Rolle spielt, auf diese Wei-

¹⁵⁴ Ebd., S. 80.

¹⁵⁵ Vgl. Pörtner/ Heise: Philosophie Japans, 1995, S. 34.

se: es „[ist] kein nebulös eingesetzter Nebel, sondern ein Nebel, mit Bedacht plaziert, der in den Gedichten eine Art Schaltstelle bildet, eine Kippfunktion ermöglicht“ (MPMIMN 71). Dieser von der Autorin registrierte ‚Kunstnebel‘ stellt für sie einen Ort innerhalb der ästhetischen Wahrnehmung dar, an dem die Dinge in eine Auflösungs- bewegung eintreten, sich zu überlagern beginnen und eine Verwischung der vormals scheinbar statischen Konturen einsetzt. Der Nebel vermag ebenso zu verschleiern, wie er das Betrachtete entschleiern kann. Gilbert fühlt sich zu Beginn des Romans „regelrecht transparent“ und nicht zufällig zeigt uns die Erzählinstanz, als Yosa aus dem Bad des Hotels tritt, die sprachlich vermittelte Veranschaulichung einer Wahrnehmungsverschiebung durch eine scheinbare Nebelhaftigkeit an: „Erst allmählich gewann eine schmale Gestalt in weißem Bademantel Kontur, eine Erscheinung im Ungewissen zwischen Weiß und Weiß. Gilbert hielt den Atem an. Der Junge wirkte durchsichtig, dünnflüssig, kaum noch vorhanden“ (MPK 83). Literarische Figuren, wie sie uns in Gilbert und Yosa begegnen, die sich nicht ganz im Klaren über sich selbst sind und deren Unterbewusstsein so groß wie jener sich unter Wasser befindliche Teil eines Eisbergs erscheint, „müssen Wesen mit offenen Rändern sein. Der Untergrund zerrt an ihnen, verändert ihren Charakter, ihre Gestalt, sie sind nicht im Sinne einer realistischen Figurenzeichnung fest“ (MPMIMN 164). Beide sind auf ihre jeweilige Art und Weise Figuren „mit offenen Rändern“. Während Yosa seltsam entrückt und zum Ende der Handlung im wahrsten Sinne des Wortes durch Gilberts Tage geistert, kommt Gilbert zu einer neuen Art des Sehens, die durch das Neue, ihm fremdartig Entgegentretende eine Veränderung in seinem Blick auf die Außenwelt in Gang setzt. Auch auf der rezeptiven Ebene stellt sich eine Wahrnehmungserweiterung über die Form des Textes und seine Verfremdungsverfahren ein.¹⁵⁶

Das Bewusstsein für einen literarisch erzeugten, sich öffnenden Wahrnehmungsbereich ist bei der Autorin ganz eng mit der poetolo-

¹⁵⁶ Vgl. Pikulik: *Erkundungen des Unbekannten*, 2015, S. 179.

gischen Vorstellung von Traumbildern verknüpft: „Das Modell der Traumlogik funktioniert zu einem Großteil auf der Bildebene, es lässt Bilder ineinander übergehen, sich ineinander verwandeln und stellt so Motivketten her, die dem Text eine Tiefenstruktur geben“ (MPMIMN 164). Dieses Prinzip der Traumlogik findet sich im vorliegenden Text konkret umgesetzt. „Die Dichtung als Betrachtungskunst aufgefasst“ (MPMIMN 8) konstituiert Bilder im geistigen Raum, sie ist nicht nur nach einem *plot* ausgerichtet, sondern fördert außerdem eine Umformung des routinierten Betrachtens mittels bestimmter Darstellungsformen der erdichteten Wirklichkeit. So vermögen sprachliche Bilder, die einen unbekanntem Raum eröffnen, oder verfremdete Bilder des Alltäglichen das Bewusstsein zu schärfen für die Vielfältigkeit und Diversität des Lebens und der Welt: „Die in der Sprache hergestellte Figur von Welt hat die Fähigkeit, sich zwischen den Blick auf die Welt zu schieben. So schreibt sich die Literatur. Jeder Text. Jede Versprachlichung in den Blick auf die Welt ein.“¹⁵⁷

In der Poetik Marion Poschmanns laufen zwei markante poetische Konzepte nebeneinander: (1) eine Ästhetik der Leerstellen und Zwischenräume, die die Konturen der Dinge verstärkt und (2) ein „Lob des Nebels“, das *contraire* die Grenzen des Betrachteten verschwimmen lässt. Jene erste Überlegung berührt die Lebensrealität des postmodernen Menschen der westlichen Hemisphäre, der in seinem bewährten Alltag und festem gesellschaftlichen System gewissermaßen dem Prinzip der raschen Taktung unterliegt. Die Konfrontation mit dem ihm nicht Bekannten kann, wie wir es anhand der Figur Gilbert sehen, Leerstellen verstärken und eröffnen, die wiederum dem Subjekt einen neuen Blick ermöglichen und in Bereiche führen, die vorher verdeckt gewesen zu sein schienen. Damit steht der Roman ganz in der Tradition eines Aufbrechens von Form und Sinn, das sich in der Literatur des *fin de siècle* vollzieht und zur Neuschöpfung ästhetischer Räume führt, die traditionelle Wertzuschreibungen

¹⁵⁷ Marlene Streeruwitz: Was Literatur kann, 2019, S. 299.

aufheben und klassische Zweckbestimmungen in Frage stellen.¹⁵⁸ Die Sehnsucht Gilberts danach, die Schwarzkiefern in Matsushima bei Mondschein zu betrachten, entspringt seinem Verlangen nach dem Anschauen klarer Konturen, die in einer Art meditativer Betrachtung des klar Umrissenen Wege in das eigene Selbst ermöglicht, denn „das Subjekt kann keine Tiefe haben, wo das Objekt keine greifbare Oberfläche, keine Konturen mehr bietet.“¹⁵⁹ Dieses Konzept ist eng mit der traditionellen japanischen „Kultur der Leere“ verknüpft, die jedoch als eine *erfüllte* und somit positiv assoziierte kulturelle Sphäre gedacht werden muss.¹⁶⁰ Die Kiefern im Text von Marion Poschmann dienen sinnbildlich als Ankerpunkte der Beständigkeit sowie einer natürlich-biologischen Kontinuität, die der innerlichen sowie äußerlichen Hektik der Menschen trotz:

Sie [die Kiefern] standen friedlich und voller Anmut, ihre Nadelbüsche öffneten sich zu geduldigem Grün [...]. Konstant standen die Kiefern zwischen den rastlosen Menschen, Ruhepole, altherwürdig, seit Hunderten von Jahren bewährt. Man mußte ihnen gewachsen sein. (MPK 100-101)

Gilbert blendet Teile seines früheren Ichs aus – lediglich mit Mathilda hält er weiterhin Kontakt – und lässt den Nebel des Geheimnisvollen, das keiner Worte bedarf, auf seine Existenz fallen. In diesen Außenbereichen seines Selbst regt sich „heimliche Lust, sich von allem abzuwenden“ (MPK 122) sowie der damit einhergehende Drang nach einer tiefergehenden Erkenntnis, die „ihm ein für allemal die Augen öffnen würde über die Natur der Dinge“ (MPK 122).

Eine Literatur, die einem, in Anlehnung an Tanizakis Essay geprägtem, „Lob des Nebels“ folgt, hinterfragt klassische Erzählmuster und versetzt die Leserschaft in einen Zustand der produktiven Orientierungslosigkeit. Die oder der Reisende, die/der unterwegs in der Fremde ist, wird sich zunehmend selbst fremd,¹⁶¹ was jedoch nicht heißt, dass sie/er damit nicht in tiefere Gegenden ihres/seines Selbst

¹⁵⁸ Vgl. Bauerkämper: Einführung, 2004, S. 38.

¹⁵⁹ Muschg: Kamakura, 1970, S. 54.

¹⁶⁰ Vgl. Vera Wolff: Die Postmoderne und das Ende des Japonismus. *Zeitschrift für Ideengeschichte* 13 (2019), Heft 2, S. 31-44, hier: S. 33.

¹⁶¹ Vgl. Lienau: Sich fremd gehen, 2009, S. 152.

vorzustoßen vermag. Der Pfad der literarischen Figur verläuft gewissermaßen durch den Nebel und wir gehen mit, denn „es geht nicht darum, das Fremde ins Vertraute zu übersetzen, sondern uns selbst aus dem Vertrauten ins Fremde hinüberzusetzen.“¹⁶² Im Jahr 2008 hielt der Schweizer Autor Adolf Muschg anlässlich der Eröffnung des Europäischen Schriftstellerkongresses in Saarbrücken eine Rede, in welcher er vor seinen schreibenden Kolleginnen und Kollegen eine gleichmäßige, im Zen gründende Aufmerksamkeit gegenüber den Dingen forderte. Eine solcherart ausgerichtete Literatur hat zu gewährleisten, dass Wahrnehmung nicht hierarchisierend, sondern im Staunen vor dem noch so Feingliedrigem gedacht wird: „Ohne Beispiel [...] ist nicht nur der Geniefall, von Lionardo bis Einstein: es ist jede Schneeflocke, jede Nadel am Baum.“¹⁶³ Auch Adolf Muschg hat sich wie Marion Poschmann sehr genau mit den Form- und Betrachtungsprinzipien des ostasiatischen Denkens auseinandergesetzt. Die „Nadel am Baum“ muss genauso frei und unterschiedslos angesehen werden wie der ganze Baum (in Poschmanns Roman: die Schwarzkiefer). In der durch westliche Hierarchisierungsmechanismen vorgeprägten Figur des Gilbert entsteht in der japanischen Fremde ein Verlangen nach Durchlässigkeit und einem Schauen, das nicht klassifiziert, sondern sich ganz neu mit dem eigenen Inneren dem Gesehenen zuwendet. Etwas zu sehen, wie Adolf Muschg im Rahmen seiner Rede sagte, dass in diesem Zusammenspiel noch niemand zuvor gesehen hat:

Und dieses ursprüngliche Staunen des Subjekts vor einem Objekt, in dem beide zugleich einander begegnen und auseinandertreten, kümmert sich um keine Hierarchie der Themen: für sie ist ein dürres Blatt im Rinnstein nicht weniger erstaunlich als ein Sternbild am Firmament, und im Kern auch vom selben Stoff, der etwas zu tun hat mir *vollkommener Präsenz*.¹⁶⁴

¹⁶² Thomas Bleicher: Elemente einer komparatistischen Imagologie. In: *Komparatistische Hefte 2* (1980): Literarische Imagologie – Formen und Funktionen nationaler Stereotype in der Literatur, S. 12-24, hier: S. 19.

¹⁶³ Adolf Muschg: Etwas, das noch keiner gesehen hat. Rede über das literarische Schreiben als eine Poetik des ungesuchten Findens. Merzig: Gollenstein Verlag 2008, S. 51.

¹⁶⁴ Muschg: Etwas, das noch keiner gesehen hat, 2008, S. 15-16.

3.4 Inventar der Exotismen: Von Shinkansen-Drachen, Füchsen und dem Kabuki-Theater

Der französische Philosoph und Literaturwissenschaftler Roland Barthes eröffnete sein 1974 publiziertes Werk *Das Reich der Zeichen* mit einigen grundlegenden Vorüberlegungen zum methodisch-philosophischen Vorgehen seiner Annäherungsbewegung an die japanische Kultur. Er erhoffte sich von der zutage tretenden Differenz zum unbekanntem Zeichensystem die Erschließung einer Alternativ-Realität. Der Fremdheit der japanischen Schrift gibt er einen Anstrich der Beliebigkeit:

Ich kann auch ohne jeden Anspruch, eine Realität darzustellen oder zu analysieren, [...] irgendwo in der Welt (*dort*) eine gewisse Anzahl von Zügen aufnehmen und aus diesen Zügen ganz nach Belieben ein System bilden. Und dieses System werde ich Japan nennen.¹⁶⁵

Es sei dennoch angemerkt, dass Barthes seiner im ersten Satzteil geäußerten Anspruchslosigkeit einer an der Wirklichkeit angelehnten Abbildung der japanischen Kultur nicht nachkommt. Dieses „System“, das er äußerst verfeinert und gewinnbringend begutachtet, ist exakt jenes Japan der wirklichen Welt. Letztlich geht es ihm genau um diesen Sachverhalt. Roland Barthes konstruiert kein eigenes Zeichensystem einer ihm unbekanntem Kultur, er konstruiert in seinem Text aus der Position des westlichen Beobachters die Differenz zwischen zwei Zeichenordnungen: jener ihm bekannten und der *dort* bestehenden fremden.¹⁶⁶ Schnell kann die logisch für ihn nicht lesbare und damit einen geheimnisvollen Charakter erhaltende Schrift in ein Gefühl der Unheimlichkeit abdriften. Ein solcher Befund lässt sich bereits 1925 in den Reisebeschreibungen des Dichters Max Dauthendey lokalisieren und ist ebenfalls im Roman *Die Kieferninseln* zu entdecken: „Die Riesenlettern, schwarz aus Tusche, wie das Gehu-

¹⁶⁵ Barthes: *Reich der Zeichen*, 1981, S. 13.

¹⁶⁶ Vgl. Pekar: *Erzeugung kultureller Textualität*, 2014, S. 209.

sche vielgewundner Schlangen und dem Geflatter dunkler Fledermäuse gleich, [...] ein rätselhaftes Reich aus schwarzen Bildern.“¹⁶⁷

THOMAS PEKAR macht in seinem Aufsatz zu Recht darauf aufmerksam, dass „Barthes, ohne dies zu reflektieren, allerdings nur einem der gängigsten Japan-Topoi [folgt], nämlich dem Topos von der Andersartigkeit, ja Gegensätzlichkeit Japans.“¹⁶⁸ Es erweckt den Eindruck, dass es Barthes vielmehr darum ging, eine Art des touristischen Zugangs zum Unbekannten, bei dem die Betrachtung lediglich an der Oberfläche der Dinge verweilt, als inadäquat für sein Vorhaben zu klassifizieren: „Der Autor [Roland Barthes] hat nie und in keinem Sinne Japan photographiert.“¹⁶⁹ Wenn Barthes mit „photographieren“ wertfreies, unkommentiertes Abbilden meint, dann ist er seiner Maxime in *Das Reich der Zeichen* erfolgreich treu geblieben.

Auch wenn Barthes dies nicht beabsichtigt, so tritt er doch mit einem Repertoire eigener Vorstellungen, die letztlich auch als Zeichen oder Symbole aus zweiter Hand gedeutet werden können, an die japanische Kultur heran. Diese Zuschreibungen aber sind dominant. Das zeigt auch Barthes Japan-Studie *Das Reich der Zeichen*. Auch Marion Poschmann spielt in gewisser Weise mit jenen bildhaften Japan-Exotismen, die im Westen mit Blick auf das Land der aufgehenden Sonne vorherrschen. Wie weiter oben bereits angeführt wurde, vermittelt die Erzählinstanz Gilberts Eindrücke. Diese setzen sich aus seinem vorgeprägten Blick auf Japan und den neuen Eindrücken der unbekanntenen, japanischen Lebensart zusammen.

Gleichwohl geht Gilbert dem ihm neu Begegnenden mitunter akribisch genau nach. Die Erzählinstanz präsentiert ihn im Gestus der Wissenschaftlerexistenz, die beobachtet, recherchiert und vergleicht. Über die Form der erlebten Rede vermittelt die Erzählinstanz eine

¹⁶⁷ Zit. n. Arne Klawitter: Schriftblindheit in der Fremde. Die Grenzen des Lesbaren in der ‚exotischen‘ Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Kimura Yuichi/ Thomas Pekar (Hg.): Kulturkontakte. Szenen und Modelle in deutsch-japanischen Kontexten. Bielefeld: transcript Verlag 2015 (= Edition Kulturwissenschaft 43), S. 135-147, hier: S. 136.

¹⁶⁸ Pekar: Erzeugung kultureller Textualität, 2014, S. 209.

¹⁶⁹ Barthes: Reich der Zeichen, 1981, S. 14.

Reihe typisch japanischer Kunstmotive samt deren ästhetischen Kategorien, mit denen Gilbert sich im Verlauf des Romans auseinandersetzt. An dieser Stelle bietet sich eine grobe Inventarisierung dieser Exotismen an:

- (1) Gilbert überträgt das Motiv des japanischen Drachens (*ryū*), der in der chinesischen Kultur eine deutlich wichtigere kulturelle Rolle spielt,¹⁷⁰ auf die im Bahnhof von Tokio einfahrenden Shinkansen: „Jede aerodynamisch geformte Lok lief in eine schnabelartige Spitze aus und verlieh dem gesamten Zug die Anmutung eines schlangenhaften Drachen. Silbrige Wasserdrachen, schimmernd und glatt“ (MPK 26). Die verkehrenden Hochgeschwindigkeitszüge erscheinen in Gilberts Wahrnehmung über eine Analogie der Äußerlichkeit wie das Abbild ostasiatischer Drachenhaftigkeit. Er sieht „wuchtige Barteln [...], gelb und rot, wie Flammen“ und „Tasthaare im Fahrtwind, uraltes, endlos langes Barthaar, dicht an den Körper geschmiegt im Flug“ (MPK 26). Jenes augenscheinliche Verschmelzen zweier Bereiche, die im Kern nicht das Geringste miteinander verbindet, lässt sich sinnbildlich auch als Akt einer inadäquaten Exotisierung lesen. In diesem Fall ist die Figur lediglich fasziniert von den Physiognomien der Shinkansen. In den Bereichen des interkulturellen Miteinanders sind solche Analogien, die sich aus einem bereits vorhandenen Bildsammelsurium speisen, jedoch äußert kritisch zu betrachten, weil sie die Dinge nur nach ihrer Oberfläche klassifizieren und einteilen.
- (2) Yosa beginnt am Morgen nach der Begegnung mit Gilbert, im Hotelzimmer einen neuen Abschiedsbrief an seine Eltern zu schreiben. Das Schriftstück gestaltet er ganz im Geiste der traditionellen Kalligrafie (vgl. MPK 40). Zusätzlich „verzieren [Yosa] ihn mit einer Tuschezeichnung des Berges Fuji, welcher allerdings kaum zu er-

¹⁷⁰ Sine Maier-Bode: Der chinesische Drache, *planet-wissen.de* v. 31.10.2016, URL: www.planet-wissen.de/kultur/fabelwesen/drachen/pwiederchinesischedrache100.html, aufgerufen am 15.07.2019. Ganz allgemein denke man im Sinne attributiver Zuschreibungen an Walt Disneys Zeichentrickfilm *Mulan*, der 1998 erschien und in dem die gleichnamige Hauptfigur von einem kleinen, roten Drachen namens Mushu begleitet wird.

kennen war, weil er in einer Nebelwolke schwamm“ (MPK 40). Durch diesen Verweis zeigt die Erzählinstanz unmissverständlich an, dass Yosa mit der kalligraphischen Tradition und dem Jahrhunderte alten „fruchtbaren Widerspruch vo[m] Fuji als Siegel, als Figur, als Ideogramm“¹⁷¹ vertraut ist. Beim Ausfertigen seines Briefes greift er diesen ebenfalls emblematisch auf. Der japanische Maler Katsushika Hokusai, der mit seinem berühmten Bildzyklus „36 Ansichten des Berges Fuji“ jenem „einsame[n], schneeige[n] Gipfel, so köstlich duftend, so geisterhaft weiß“¹⁷² in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Denkmal in der Geschichte des japanischen Farbholzschnitts setzte, sagte über den Fuji: „Er beherrscht das gesamte Reich.“¹⁷³ Dass sich diese malerische und dichterische Tradition über die Jahrhunderte in Japan eigenständig als Reflex auf die Dominanz des „Traumgipfel[s]“¹⁷⁴ entwickeln konnte, liegt daran, dass man den Vulkanberg von 15 Präfekturen aus sehen kann.¹⁷⁵

Eine spezifisch abweichende Konnotation der Erscheinung lässt sich besonders im Bereich westlicher Reisebeschreibungen und -romane wahrnehmen: Dort wird das prominente Bild des nebelverhüllten, geisterhaft anmutenden Fuji regelmäßig aufgegriffen. Unabhängig davon lässt er sich symbolisch als poetologische Versinnbildlichung der bereits erwähnte Poschmannschen „Poetik des Nebels“ interpretieren, denn der höchste Berg Japans scheint sich den BetrachterInnen zu entziehen und sich in ein Gewand der Geisterhaftigkeit zu hüllen. Bereits der irisch-griechische Reiseschriftsteller Lafcadio Hearn berichtete in seinen 1919 erschienenen Reisebeschreibungen *Lotos. Blicke in das unbekannte Japan* von einem „seltsamen Gefühl“, das ihn beim Anblick des Fuji überkam, das schließlich in einer

¹⁷¹ Wolfgang Kemp: Die Figur als Grund. Zu Hokusais *Hundert Ansichten des Fuji*. In: Atsuko Onuki/ Thomas Pekar (Hg.): *Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung*. München: Iudicum Verlag 2006 (= GAKUSHUIN UNIVERSITY. The Humanities Series 2), S. 311-326, hier: S. 313.

¹⁷² Lafcadio Hearn: *Mein erster Tag in Japan*. In: Ders.: *Lotos. Blicke in das unbekannte Japan*. Frankfurt a. M.: Rütten & Loening 1919, S. 6-23, hier: S. 21.

¹⁷³ Zit. n. Kemp: *Die Figur als Grund*, 2006, S. 310.

¹⁷⁴ Lafcadio Hearn: *Erster Tag in Japan*, 1919, S. 21.

¹⁷⁵ Vgl. Kemp: *Die Figur als Grund*, 2006, S. 312.

„Empfindung von Traum und Zweifel“¹⁷⁶ kulminierte. Dieser Eindruck deckt sich mit den Gefühlen Gilberts am Anfang des Romans; auf Basis der freieren Assoziationskette ‚Fuji – Traum – Geisterhaftigkeit‘ zeigt sich eine Parallelität zur Poetik ihres Romans *Die Kieferinseln*. Der Fuji steht heute wie auch in früherer Zeit „als Inbegriff des mythischen Japan“¹⁷⁷ und wird auch in etlichen deutschsprachigen Gegenwartstexten als auf diese Weise konnotierter Natureindruck aufgegriffen.

Im Handlungsfeld der in Japan angesiedelten deutschsprachigen Literatur kommt das Motiv des schemenhaften, verschleierte Fujis regelmäßig vor: „[F]ast zwanzig Minuten starrte er [Gilbert] angestrengt durch den Dunst hindurch, aber draußen gab es nichts, an das er sich halten konnte, und der Fuji war nicht zu sehen“ (MPK 81). In Kathrin Rögglas *tokio. rückwärtstagebuch* heißt es analog: „von [wo] aus man an klaren tagen den mount fuji sehen kann. leicht im dunst, sich immer entziehend [...] die einzige hohe erhebung weit und breit [...] hat eher etwas von einem geisterberg“ (KRRT 22). Christian Kracht vermittelt in seiner Reisebeschreibung durch Japan einen identischen Eindruck: „Dicke graue Regenwolken verschleierten den Ausblick, Fuji war nicht zu erkennen“ (CKLDS 181). Im Roman *Heimkehr nach Fukushima* von Adolf Muschg findet sich ebenfalls eine sehr feine literarische Nachzeichnung des Fujiyamas samt der typischen Ästhetisierung, die die bekannte Motivik des sich zu entziehen scheinenden Vulkans aufgreift: „Aber über allem schwebte doch eine Himmelserscheinung anderer Art und von einer anderen Welt: der Fuji-san. [...] dieser Berg war *erhaben* – auch über den Verdacht jedermanns Sehenswürdigkeit zu sein“.¹⁷⁸ Dies veranschaulicht die sich offenbarende Erhabenheit sowie die Faszination, die beim Anblick des Fujis entsteht. Die Wahrnehmung setzt sich dabei aus

¹⁷⁶ Lafcadio Hearn: *Erster Tag in Japan*, 1919, S. 21.

¹⁷⁷ Andreas Platthaus: *Seid umschlungen, Japaner*. In: Ders. (Hg.): *Das geht ins Auge. Geschichten der Karikatur*. Berlin: AB – Die Andere Bibliothek 2016 (= Die Andere Bibliothek 381), S. 130-141, hier: S. 139.

¹⁷⁸ Adolf Muschg: *Heimkehr nach Fukushima*. München: C.H. Beck Verlag 2018, S. 216. Im Folgenden abgekürzt durch die Sigle „AMHNF + Seitenzahl.“

einem Konglomerat zweier verschiedenartiger Wahrnehmungseindrücke zusammen: Einerseits ist da die dauerhafte, unverrückbare Anwesenheit des Berges und andererseits der Eindruck des Entrückt-Seins, da der Fuji phantomgleich am Horizont thront. Wie im Text von Kathrin Röggla stößt man auch bei Adolf Muschg auf eine attributive Gespensterhaftigkeit, die durch das Weiß des Schnees noch verstärkt wird: „ein geisterhafter Hauch ewigen Schnees [...]“ (AMHNF 216) und „Schon am dritten Tag hatte Paul [...] diesen Hauch von Berg sich unmerklich im diesigen Himmel auflösen [...] sehen, bis sein Umriß gegen Abend, wie ein Bild aus dem Entwickler, wieder hervortrat“ (AMHNF 217). Die zum kulturellen Signum gewordene Gestalt, welche die aus der westlichen Hemisphäre stammende Figur Paul Neuhaus von „Farbholzschnitten“ (AMHNF 216) her kennt, scheint auch in der übrigen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nicht ohne einen *locus magicus* Fuji gedacht zu werden. Dieser dient als Sinnbild einer mäandernden Wahrnehmungsverschiebung, in der das immer wieder Betrachtete, das der Blick als scheinbar fest lokalisiert zu haben vorgibt, verschwimmt.

Dieses im externen, westlichen Kulturkreis breit rezipierte Bild ließe sich auch als eine differenzierende Poetik des kulturell Unbekannten lesen: Das Gefühl der Andersartigkeit und Fremdheit mag sich zwar abschwächen, dennoch wird es aus bestimmter Perspektive und vor dem Hintergrund spezifischer Ereignisse für das nicht-native Subjekt, das die gesellschaftlichen Codes und kulturellen Symbole besser und besser zu deuten versucht, immer zu einem gewissen Anteil verborgen bleiben. Das, was man aus einem bestimmten Betrachtungswinkel erkannt zu haben glaubt, stellt sich aus einer anderen Perspektive und in einem anderen Kontext wiederum als neu und alles andere als eindeutig dar. Eine Literatur, die die Komplexität der Annäherung an ferne Kultursysteme und damit einhergehende unbekannte Lebensweisen aufzuzeigen versucht, ist im Stande, den „Gestus der ‚Feststellung‘“¹⁷⁹ aufzuweichen und die Gesamtphänomenologie der Welt als fließendes Ganzes wahrzunehmen: „Wir

¹⁷⁹ Muschg: Zeichenverschiebung, *Du: Zeitschrift für Kultur* 50/8, S. 21.

[Menschen] bewegen uns darin – und werden davon bewegt – wie der Regen, der das Grosse Tor der Erzählung verschleiert.“¹⁸⁰

- (3) Die sogenannten *Kitsune*, zu denen Rot- und Eisfuchse zählen, weisen besonders innerhalb der japanischen Kultur traditionell eine Zuschreibung magischer Fähigkeiten auf.¹⁸¹ Dazu gehört die markante Fähigkeit, Menschengestalt annehmen zu können sowie das Vermögen, in Männern und Frauen illusorische Wahrnehmungen hervorzurufen.¹⁸² Auch im westlichen Kulturkreis ist die literarische Tierfigur mit bestimmten attributiven Zuschreibungen verknüpft, wie zum Beispiel die vom listenreichen Schurken (vgl. bspw. Johann Wolfgang von Goethes 1794 erschienenes Epos *Reineke Fuchs* sowie allg. andere Fabeln und Märchen). Ferner greift Marion Poschmann dieses stark märchenhaft konnotierte und in den japanischen Künsten deutlich ausgeprägte Fuchs-Motiv auf. Zudem wird der Fuchs im Shintoismus als Schutzgottheit vieler Fuchs-Schreine verehrt.¹⁸³ Gilbert wünscht sich, auf seiner Pilgerreise nach Matsushima „fremdartige Tiere wie [...] weiße Füchse aus den Legenden, die sich verwandeln können in vornehme Damen und elegante junge Männer“ (MPK 86) bestaunen zu können. Wesentlich ausgeprägter greift die Autorin auf prominente japanische Fuchs-Mythen bei Yosas Schilderung seiner ersten und einzigen Verabredung mit einem Mädchen zurück: „Als sie aufstand, sah er im Widerschein, daß der Rock in Flammen stand“ (MPK 103). Deutlich ist an dieser Stelle abermals das Geheimnisvolle mit einem Verweis auf die gegebenen Lichtverhältnisse verknüpft, die die von Yosa nacherzählte Begebenheit in den Bereich der indirekten Beleuchtung stellt und in der Nähe zu Tanizakis Überle-

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Vgl. „Tiergötter und Götterboten, Teil 2 Verwandlungskünstler.“ In: Bernhard Scheid (Hg.): *Religion-in-Japan: Ein Web-Handbuch*. Universität Wien 2001, URL: www.univie.ac.at/rel_jap/an/Mythen/Verwandlungskuenstler?oldid=70867, aufgerufen am 18.07.2019.

¹⁸² Vgl. „Tiergötter und Götterboten“, In: Bernhard Scheid (Hg.): *Religion-in-Japan*, 2001, URL: www.univie.ac.at/rel_jap/an/Mythen/Verwandlungskuenstler/Kitsune, aufgerufen am 18.07.2019.

¹⁸³ Vgl. Coulmas: *Die Kultur Japans*, 2003, S. 115.

gungen in *Lob des Schattens* verortet. Die Figur des japanischen Studenten schildert zwar den Verlauf der Verabredung mit der ehemaligen Schulkameradin, kommt zwischendurch aber wiederholt auf die fuchshaften Eigenschaften des Mädchens zu sprechen (vgl. MPK 103-108). Beim Kuss nach dem gemeinsamen Essen „stach wieder die Flamme hoch, verbrannte seinen Mund“ (MPK 106). Yosa verspürt ein „solch heftiges Brennen“ (MPK 106) und flieht vor dem Mädchen, von dem er lediglich in einer Bewegung des Umdrehens noch „einen übergroßen Fuchsschwanz um die Straßenecke verschwinden“ (MPK 106) sieht. Er deutet seinen durch den Kuss hervorgerufenen Zustand des Verliebt-Seins und die damit einhergehende hormonelle Reaktion als Besessenheit: „Keine andere Frau hatte seitdem sein Interesse geweckt. Er sei besessen, dem Fuchsgeist verfallen“ (MPK 107). Unmittelbar nach dieser Äußerung vermittelt die Erzählinstanz Gilberts Gedanken einer Ratlosigkeit. Das sich rezeptiv einstellende Gefühl der Verwunderung über die wie selbstverständlich erscheinende mythologisch-traditionell gebundene Auslegung Yosas fixiert die Erzählinstanz in einem Zwischenabsatz durch die vermittelten Überlegungen der Figur Gilbert. Sie bringt sich diese Diskrepanz im Vergleich mit westlichen Überzeugungsmustern zu Bewusstsein, die vermeintlich rationalistischer und entmystifizierend-aufgeklärter erscheinen. Zum Vergleichsgegenstand gerät der Zustand der jugendhaften Verliebtheit: „Seine Studenten schlugen sich durchaus mit vergleichbaren Gefühlslagen herum, aber sie gingen nicht mit einer solchen Verbissenheit vor. [...] Und kleideten ihre Hemmungen nicht in so blumige Worte“ (MPK 107). Jenes in einem „fast schon wieder ungesunden Übermaß Bescheid [wissen]“ verhilft jungen Menschen des westlichen Kulturkreises Gilberts Auffassung zufolge „zu einer partiellen Ungerührtheit, die es ihnen ermöglichte, unangenehme Dinge vorüberziehen zu lassen“ (MPK 107). Ein eklatanter Widerspruch des kulturellen Sinngabungsverfahrens tritt an dieser Stelle zutage, die aber zumindest durch einen Hinweis auf das „ungesund[e] Übermaß“ des vorgeblichen Bescheid-Wissens in Ansätzen konterkariert wird. Zudem zeigt sich deutlich, wie Gilbert das Bild, welches er von Japan hat, nicht mit Yosas eigener Prägung und dessen Eigenheiten

zusammenbringt: „Warum bloß verfügte Yosa nicht einmal über ein Minimum buddhistischer Gelassenheit [...], wie man es im Land des Zen erwarten sollte“ (MPK 107). Es gelingt der Autorin innerhalb dieser kurzen Textpassage, den Rückgriff auf ein tendenziös vorgeprägtes Wissen literarisch zur Disposition zu stellen, von dem Gilbert Gebrauch macht.

Der von Gilbert ausgehende, unmittelbar nachfolgende Verweis auf die „fast pornographische Experimentierfreude, mit der es den Japanern angeblich gelang, noch die größten Obszönitäten ohne [...] Schuldgefühl in ein ausschweifendes Sexualleben zu integrieren“ (MPK 107) markiert das literarische Spiel mit solchen äußerst kritischen Versatzstücken spezifisch kultureller Zuschreibungen (das Adjektiv „angeblich“ zeigt es deutlich an).

Als Yosa auf Gilberts Bitte daraufhin über den japanischen Aberglauben hinsichtlich des Fuchses weiter intensiv referiert und aus der Sicht eines westlich konditionierten Individuums in noch abenteuerlichere Zuschreibungen verfällt, endet der Absatz mit einem prominenten Motiv¹⁸⁴ der japanischen Bildkunst: „Meist legen sie [die Füchse] sich ein grünes Blatt auf den Kopf, um ihre Verwandlung einzuleiten“ (MPK 108). Das grüne Blatt mag an dieser Stelle auf Gilberts „Projekt der Abwendung“ hindeuten, das auf eine neue Form der Naturbetrachtung abzielt. Es ließe sich auch als Versinnbildlichung der Natur lesen und somit wiederum symbolisch auf die Schwarzkiefer zurückführen, von deren Wesen sich Gilbert an der Bucht von Matsushima eine Wahrnehmungserweiterung ersehnt.

An anderer Stelle findet der bereits erwähnte *Sessho-seki*, jener über Jahrhunderte in der japanischen Kunst tradierte, giftige Dämpfe ausstoßende Vulkanstein als Manifestation einer „neunschwänzigen Füchsin“ (MPK 116) Erwähnung. Diese wird weiter als „mächtig[e] Dämonin, die sich am Ende ihrer Karriere, nachdem sie als seine Geliebte den Kaiser ruiniert hatte, in diesen giftigen Brocken verwandelte“ (MPK 116), charakterisiert. Der Fuchs hat auch im Text von Marion Poschmann als Vertreter unheimlicher Kräfte und vor allem

¹⁸⁴ Siehe dazu **Abbildung 3** im Anhang.

als Sinnbild der Sinnestäuschung Eingang in die hier erörterte exotische Topografie gefunden.

- (4) Abschließend soll der gemeinsame Besuch einer Kabuki-Theater-Aufführung als Literarisierung eines weiteren japanischen Exotismus aus dem Bereich der darstellenden Künste betrachtet werden. Yosa weiß, wie er Gilberts Interesse für die Aufführung weckt: „Eine Vorstellung [...], authentisch, traditionell, die auch Bashō geschätzt hätte“ (MPK 93). Dieser „berühmt[e] Kabuki-Schauspieler“ (MPK 93), der sich im Laufe seines Lebens zu einem Meister seines Fachs entwickelt hat, gleicht einem menschlichen Artefakt, dessen Theaterkunst bei den japanischen ZuschauerInnen das Gefühl einer raumgreifenden Erhabenheit auslöst. So setzt Jun'ichirō Tanizaki in einem anderen Essay, der analog den Titel *Lob der Meisterschaft* trägt und in dem er unter anderem die deutsche Filmkunst der 1920er und 1930er Jahre mit der japanischen Schauspielkunst vergleicht, das professionalisierte Talent der großen Kabuki-Schauspieler mit alten, kunstvoll gearbeiteten Objekten gleich, deren Äußerlichkeit die vergangene Zeit widerspiegelt:

Seit alters haben die Menschen des Ostens die Gewohnheit, ihre Antiquitäten zu bearbeiten, ein einzelnes Stück jahrelang unermüdlich und geräuschvoll zu polieren, um so einen natürlichen Glanz, eine Alterspatina hervorzubringen.¹⁸⁵

Das „langjährig[e], unermüdlich[e] Polieren“¹⁸⁶ der schauspielerischen Fähigkeiten formt eine Meisterschaft der Darstellungskunst, die der japanische Schriftsteller mit dem Terminus der „Alterspatina“ gleichsetzt. Jener Schauspieler, der in *Die Kieferninseln* begegnet, spielt sodann erwartungsgemäß die feinsinnigste Figurenrolle, die es im Reich des Kabuki-Theaters gibt: den *Onnagata*, den Frauendarstel-

¹⁸⁵ Tanizaki Jun'ichirō: *Lob der Meisterschaft*. Mit Illustrationen von Suishu Klopfenstein-Arii. Übersetzt von Eduard Klopfenstein. Zürich: Manesse-Verlag 2010, S. 32.

¹⁸⁶ Tanizaki: *Lob der Meisterschaft*, 2010, S. 33.

ler.¹⁸⁷ Der Darsteller des Romans gilt als der beste Frauendarsteller Japans, als „ein lebender Staatsschatz [...], der] inzwischen über sechzig Jahre alt, jedes weiblich Wesen an Anmut übertraf“ (MPK 95). Äußerlich entsprechend feminin kostümiert („Aus der Ferne des Zuschauerraums sah man dem weiß geschminkten Gesicht die Jahre nicht an. Schmale Züge, rote Lippen, ein Antlitz von vollendeter Eleganz“ [MPK 96]) steht die perfekte Imitation klassisch weiblicher Bewegungen und fraulicher Gesten im Mittelpunkt des *Onnagata*. Während Gilbert im ersten Teil der Aufführung die japanische Kabuki-Kunst minimalistischer Bewegungen als langatmig, bescheiden an Handlung sowie das Stück als den „langweiligste[n] Tanz, den [er] je gesehen hatte“ (MPK 97) wahrnimmt, wird er im zweiten Teil des Theaterstücks von den filigranen, formvollendeten Bewegungen des Schauspielers überwältigt, die er zuvor als „das Entertainment einer Amöbe“ (MPK 97) belächelt hatte. Roland Barthes spricht sogar von „den Giftstoffen des westlichen Theaters“, die das Kabuki-Theater abzubauen vermöge, in dem „die Emotion nicht länger Überschwemmung, [sondern] Lektüre“¹⁸⁸ werde.

Dieser Neuperspektivierung von Gilberts Blick auf das Dargebotene geht der Moment einer kurzen inneren Einkehr voraus, in dem Gilbert sich während der Pause auf Bashōs Philosophie der „Wanderübung als [einer] Lebensreise“ (MPK 98) besinnt, die mit dem Ethos einer Offenheit den unterschiedlichsten Erscheinungen gegenüber verknüpft ist: „[M]an stand an der Kreuzung und konnte wählen, ob man den bisherigen Traum weiterträumte oder ihn gegen einen anderen tauschte. [...] Er war bereit allen Widerstand aufzugeben“ (MPK 98). Indem Gilbert eine innere Öffnungsbewegung vollzieht, gelingt ihm auch die Wahrnehmung des sich anfangs als fremd Dar-

¹⁸⁷ Vgl. Adolf Muschg: Theaterprospekte. In: Ders.: Papierwände. Bern: Kandelaber 1970, S. 59-67, hier: S. 61. Siehe dazu auch: Barthes: Reich der Zeichen, 1981, S. 73 und: Tetsuya Shibutani: Ist die Traumfrau männlich? Über filmische Konstruktionen der idealen Weiblichkeitsfigur bei Mishima, Fassbinder und Cronenberg. In: Atsuko Onuki/ Thomas Pekar (Hg.): *Figuration – Defiguration*. Beiträge zur transkulturellen Forschung. München: Iudicum Verlag 2006 (= GAKUSHUIN UNIVERSITY. The Humanities Series 2), S. 361-371, hier: S. 365.

¹⁸⁸ Barthes: Reich der Zeichen, 1981, S. 74.

bietenden besser: „Die gefühlte Zeitlupe, begriff er jetzt, diente allein der Steigerung einer quasi sakralen Konzentration“ (MPK 99). Bühnenmomente von besonderer ästhetischer Schönheit werden zeitlupehaft in die Länge gezogen und können so vom Publikum wie ein lebendes Bild quasi ausgehalten werden.¹⁸⁹ Über Gilbert bricht die Faszination so wirkmächtig herein, dass er versucht, „im dunklen Zuschauerraum [...], seine eigene Hand so vollendet vornehm zu halten, wie es der Tänzer vormachte und wie es keine Frau dieser Welt so restlos verführerisch, so überzeugend weiblich vermocht hätte“ (MPK 99-100). Das letztlich abstrakte, auf der Bühne dargestellte Konzept von Fraulichkeit leitet sich nicht von einem prototypischen Frauenbild ab – vielmehr folgt es einer Ästhetik der Femininität. Dies belegen Zuschreibungen an zeitgenössische *Onnagata*, die ihre Rolle „fraulicher sogar als jede Frau“ spielen, eindrücklich.¹⁹⁰

An dieser Textstelle öffnet sich abermals ein Zwischenraum, der durch Gilberts innermonologische Ansprache an die weit entfernte Mathilda weitergetragen wird: „[E]s war eine Ambivalenz, mit der niemand mithalten konnte. Niemand jedenfalls, der real war und lebte“ (MPK 100). Der Verfremdungseffekt, der durch die von den Schauspielern getragenen Masken und die meditativ-erhabenen Bewegungen sowie den für westliche Individuen monoton klingenden Gesang hervorgerufen wird, verschiebt die Darbietung aus Gilberts Wahrnehmungsperspektive in das Feld des Surrealen. Jene anfangs befremdlich anmutende Kabuki-Aufführung, die ihre Tragik aus dem Motiv der Intrige bezieht¹⁹¹ und eine „Haupt- und Staatsaktion des Privaten“¹⁹² zeigt, gestattet dem nicht mit ihm vertrauten, von außen

¹⁸⁹ Vgl. Muschg: Theaterprospekte, 1970, S. 61.

¹⁹⁰ Vgl. Isaka Maki: *Onnagata: A Labyrinth of Gendering in Kabuki Theater*. Seattle, Washington: University of Washington Press 2016, S. 150.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 60.

¹⁹² Ebd., S. 59.

kommenden Reisenden jedoch gleichzeitig die Möglichkeit, „ein Anderer unter Anderen zu sein.“¹⁹³

Diesbezüglich sei ergänzend noch auf die Kabuki-Masken verwiesen, die vom Grund der Teeschalen durchschimmern, während Yosa und Gilbert vor der Aufführung gemeinsam Tee trinken. Yosa erkennt im Maskenmotiv seiner Schale sogleich den guten Helden „in glückverheißendem, rechtschaffenem Rot geschminkt“ (MPK 94). Bei Gilbert überlagert sich die Farbe des Tees so mit der Farbe der Maske, dass er nicht erkennen kann, „ob es sich um Held oder Antiheld handel[t]“ (MPK 95). Die Gesichtsmaske entzieht sich, zeigt sich von einer Art bräunlichem Nebel verdeckt und schimmert somit nur im Muster ihrer Konturen durch. Gilbert vermag sie nicht zu deuten, wohingegen Yosa ihm schnell zu verstehen gibt: „[d]ie Rolle des Dämons“ (MPK 95). Dem Duden nach lässt sich das griechische Wort *daímōn* auch mit „Schicksal“ oder „Verhängnis“ ins Deutsche übersetzen.¹⁹⁴ Dass in Gilberts Teeschale die Fratze des Kabuki-Dämons erscheint, ist in seiner Parallelität bewusst so gesetzt und verleitet zu Interpretationen, umso mehr als Yosa sich die Rolle des guten Helden zugeeignet findet. Die bösen Charaktere des Kabuki-Figurenensembles weisen in Maske und Kostüm eine dunklere Färbung auf.¹⁹⁵ Auch als Gilbert die Teeschale geleert hat, bleibt diese in sein Wahrnehmungsverständnis nicht klar integrierbar: „[D]ie Schminke der Maske blieb undefinierbar bräunlich“ (MPK 95). Diese Beschreibung der Maskenfarbe korrespondiert mit jenen realen *Kumadori* (maskenhafte Schminke) des Kabuki-Theaters: „Dämonen werden meist mit kräftigen braunen *Kumadori*, den typischen farbigen Streifen auf dem blass geschminkten Gesicht des Schauspielers, dargestellt.“¹⁹⁶

¹⁹³ Margret Brüggemann: Jeder Text hat weiße Ränder. Interkulturalität als literarische Herausforderung. In: Henk Harbers (Hg.): Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands? Amsterdam, Atlanta: Rodopi 2000 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 49), S. 335-351, hier: S: 336.

¹⁹⁴ Vgl. Duden online, URL: www.duden.de/rechtschreibung/Daemon, aufgerufen am 20.07.2019.

¹⁹⁵ Vgl. Jonah Salz: A History of Japanese Theater. Cambridge: Cambridge University Press 2016, S. 108.

¹⁹⁶ Das Kabuki Theater – Japanische Kultur auf der Bühne. *JapanweltBlog* v. 18.03.2017, URL: www.japanwelt.de/blog/kabuki-theater/, aufgerufen am 20.07.2019.

Die Dämonen-*Kumadori* auf dem zuvor vom Tee verschleierte Grund öffnet jenes literarische Arrangement hin zu einer Spiegel-Metaphorik, in der sich das Subjekt – auch nachdem sich der Schleier des getrübbten Blicks verzogen hat – einem fremden Selbst gegenüber sieht. Dass sich die Kabuki-Maske im Schleier des Tees entzieht, offenbart ein kunstvolles Vermögen seitens der Autorin dafür, wie sich aus thematisch verwandten Symbolbereichen kunstvolle Verknüpfungen und Überlagerungen erzeugen lassen. Solch ein literarisches Verfahren bringt die Suche nach neuen Sinnzusammenhängen in Bewegung und öffnet sie. Auch an späterer Stelle, nachdem Gilbert Yosa am Bahnhof in Sendai verloren hat, blickt ihn dieser beim Teetrinken am Hafen von Shiogama durch die matt reflektierende Oberfläche seines Getränkes an: „Sein Gesicht spiegelte sich auf der Oberfläche der Flüssigkeit und er sah genauer hin. Es war nicht sein Gesicht, es war Yosas Gesicht“ (MPK 137). Die Flüssigkeit des Tees wird zum Medium, das die Wahrnehmungsebenen von Wirklichkeit und Einbildung ineinander fließen lässt und in einem reziproken Verhältnis zu Gilberts auf dem Hinflug nach Japan vermittelter Sichtweise steht: „In Teeländern spielte sich alles unter einem Schleier der Mystik ab“ (MPK 14).

Auffällig bleibt, dass sich die Direktheit, mit der Gilbert die Erscheinung seines Weggefährten in der Teeschale zu fixieren versucht, auch als Metapher seines Verhaltens der japanischen Mentalität gegenüber lesen lässt. Das Gefühl der Unnahbarkeit, das er dem jungen Japaner gegenüber verspürt, provoziert und verstärkt in Gilbert geradezu die Rolle des westlichen (Er-)Forschers. Yosa hingegen fühlt sich gerade durch die Direktheit des Europäers unangenehm berührt und versucht, sich Gilbert zu entziehen: „Yosas Gesicht grinste verlegen und versuchte, heimlich zur Seite abzutauchen, aber Gilbert rückte ihm mit der Teeschale nach und behielt es fest im Blick. Yosa wand sich, drehte den Kopf weg, schloß die Augen“ (MPK 137).

Gilbert erlebt in den angeführten Textpassagen des Romans regelmäßig das von BERNHARD WALDENFELS formulierte Paradox der Beunruhigung und Faszination des Fremden, das in seiner „oftmals beschriebenen Unheimlichkeit verlockend und beängstigend, beflü-

gelynd und belastend zugleich [erscheint]. Es gleicht einem Spiegelbild, das uns narret, weil wir uns selbst darin wiederfinden – und doch auch nicht wiederfinden.“¹⁹⁷ Mit Rückbezug auf die Kabuki-Maske, die Gilbert auf dem Grund seiner Tasse entdeckt, besteht Grund zu der Annahme, dass sich der in der Lebensart des Westens sozialisierte Bartforscher Gilbert als ein in die Lebenswelt des jungen Japaners einbrechendes Verhängnis deuten lässt. Allerdings funktioniert diese sich stellende Frage eher als ein literarisches Vehikel zur Sensibilisierung für die auf interkultureller Ebene entstehenden Lücken und nicht als eindeutiger Frage-Antwort-Mechanismus. Auch alle zwischenmenschlichen Bemühungen in einem anderen, fremden kulturellen Raum – mögen sie auch aus dem Bewusstsein für eine letztlich nie ganz auszuräumende Differenz herrühren – sind doch immer auch ein Akt der Aneignung vertrauter und sicherer Räume, in denen sich die Individuen jeweils bewegen und denen man sich anzunähern versucht. Die Einstellungen und Gedanken Gilberts zitieren an manchen Stellen, in denen er sich besonders anmaßende Urteile über Yosa erlaubt und diesen in seiner Wesenhaftigkeit herabstuft, jenes Kolonialherrentum an, das sich selbst zum Mittelpunkt der Welt erklärt. Den mit diesem Abschnitt der Weltgeschichte wiederum assoziierten Dämonen und ihrer Entstehung in den Köpfen ihrer UrheberInnen wird in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur konstruktiv nachgespürt. Wie entsteht solch ein Dämon also, der Grenzen zieht und das fremde Unbekannte – sei es bewusst oder unbewusst – herabstuft und auszuschließen versucht: „Für die Literatur spielt möglicherweise auch die Beschwörung der Dämonen immer noch eine Rolle: das Zitieren der Dämonen vermenschlicht sie, bringt sie nahe und zum Sprechen, sie erzählen ihre, unsere Geschichte.“¹⁹⁸

¹⁹⁷ Waldenfels: Stachel des Fremden, 1990, S. 35.

¹⁹⁸ Adolf Muschg: Des Lebens und Todes froh werden. Über Christentum, Buddhismus und die Funktion der Literatur. In: Karl-Josef Kuschel (Hg.): Weil wir uns auf dieser Erde nicht ganz zuhause fühlen. 12 Schriftsteller über Religion und Literatur. München, Zürich: Piper 1986³, S. 127-139, hier: S. 139.

3.5 „Er reiste, so schien es ihm, wie eine just ausgestülpte, glänzende Puddingfigur“ – Defigurationen des Gewohntnen auf den Spuren Matsuo Bashōs

Das Zitat stammt aus *Die Kieferninseln* (vgl. MPK 146) und veranschaulicht auf humorvolle Weise den Gefühls- und Wahrnehmungszustand des Reisenden Gilbert. Seine Vorwärtsbewegung, die sich entlang der Reisebeschreibungen *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* des japanischen Haiku-Dichters Matsuo Bashō orientiert, ist mehr ein „Gleiten und Schleichen, [...] ein wolkenbehäbiges Heranrutschen“ (MPK 146) an ein vorimaginiertes Zentrum spiritueller Naturbetrachtung. Die Gesamtstruktur des Romans sowie die verschiedenen Handlungsepisoden sind literarästhetischer Ausdruck eines fragmentarischen Seins-Zustands, der sich im Reisen durch fremde Räume einstellt und verstärkt.¹⁹⁹ Zum Ausgangspunkt des Textes von Marion Poschmann avanciert letztlich „eine zunehmende Irritation von Identität in der Postmoderne“.²⁰⁰ Gilbert strebt danach, sich über die ihm entgegnetretenden Erscheinungen auf eine neue Art bewusst über sich selbst zu werden. Ziel ist es, die seelisch-geistigen Eruptionen im postmodernen Individuum abzuschwächen. Bashō durchwanderte auf seiner letzten großen Reise, die ihn innerhalb von 12 Monaten zwischen 1689 und 1690 von Edo, dem heutigen Tokio, gen Norden über Sendai und Matsushima nach Hiraizumi und anschließend in paralleler Bewegung zum Pazifik durch das Narugo-Gebirge bis auf die andere Inselseite führte,²⁰¹ einen Raum sprachlicher Vertrautheit. Gilbert muss als Reisendem aus dem Westen diese Ebene verschlossen bleiben. Diese Feststellung ist jedoch zweitrangig, da Bashōs Reise, die eine bewusste Abkehr aus dem sozialen Gefüge der Samurai-Gesellschaft proklamierte,²⁰² in erster

¹⁹⁹ Vgl. Lienau: *Sich fremd gehen*, 2009, S.145.

²⁰⁰ Ebd., S. 143.

²⁰¹ Vgl. Kato: *Geschichte der japanischen Literatur*, 1990, S. 318. Siehe zur exakten Reiseroute **Abbildung 4** im Anhang.

²⁰² Vgl. ebd., S. 316. Vgl. auch G. S. Dombrady (Hg.): *Matsuo Bashō: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*. Aus dem Japanischen übertragen sowie mit einer Einführung und Annotation versehen. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 1985, S. 8.

Linie ein Vordringen in die Sphäre der außersprachlichen Wahrnehmung darstellt, die der japanische Dichter in *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* verarbeitete. Auch wenn die Sprache in Form des Mediums Literatur eine wichtige Rolle sowohl für den reisenden Bashō als auch für den nacheifernden Gilbert spielt (Gilbert probiert sich selbst in der Haiku-Kunst aus), so geht diesem Dichten doch eine Bewusstseinsweiterung im Geiste des Zen-Buddhismus voraus: „Zen [verweist] auf das reine So-Sein der Blume, des Berges oder des Fallens eines Blattes. Ziel sei grenzenlose Offenheit, die spirituelle Grundhaltung des Nicht-Anhaftens, die für das Andere frei und leer bleibt.“²⁰³ Im Zentrum von Marion Poschmanns Reisefiktion steht die Technik der vorbehaltlosen, projektionslosen Betrachtung, deren meditativ anmutende Anschauungspraktiken sich aus der Philosophie des Zen-Buddhismus zusammensetzen. Die Bewegung des Romans folgt speziell Bashōs Form der Reisepoesie und jenem japanischen Naturverständnis, das sich den Kräften der Natur beugt sowie mit dieser in Harmonie zu leben anstrebt.²⁰⁴ Hinsichtlich des japanischen Titels von Bashōs Reisebereich (*Oku no Hosomichi*) deutet Gilbert in einem Brief an Mathilda den Aspekt einer Reise in die eigene Innerlichkeit folgendermaßen: „[N]eben der geographischen Bedeutung [...] kann Oku auch als das menschliche Innere gelesen werden und meint dann [...] die innere Landschaft des menschlichen Bewusstseins“ (MPK 76). FLORIAN COULMAS weist darauf hin, dass die japanische Gesellschaft die Erscheinungen der Natur für Wohnsitze der shintoistischen Götter halte, der japanischen Kultur aber nicht grundsätzlich eine größere Nähe zur Natur zu attestieren sei.²⁰⁵ Vielmehr weise jene Naturbewunderung auf die „ideologische Stellung der Natur in der japanischen Kultur“²⁰⁶ hin, auf die in Malerei

²⁰³ Christoph Gellner: „Erleuchteter Gegenwartssinn“. Adolf Muschgs westöstlicher Brückenschlag. In: Ders. (Hg.): „... nach oben offen“. Literatur und Spiritualität – zeitgenössische Profile. Ostfildern: Matthias-Grünwald-Verlag 2013, S. 172-200, hier: S. 186.

²⁰⁴ Vgl. Coulmas: Die Kultur Japans, 2003, S. 197.

²⁰⁵ Vgl. ebd.

²⁰⁶ Ebd., S. 197-198.

und Dichtung breit anzutreffende „Empfänglichkeit für den Naturzyklus der vier Jahreszeiten“. ²⁰⁷

Marion Poschmann referiert literarisch auf Bashōs letzte große Reise, die den umherreisenden Dichter an unterschiedliche, bereits zum Ende des 18. Jahrhunderts herausragende, tradierte Orte der Dichtung führte. ²⁰⁸ Sie öffnet diesen Topos literarisch auf interkultureller Ebene. Auch Bashō hatte wie Gilbert einen prominenten Vorgänger, der als der erste umherreisende Dichter der japanischen Literaturgeschichte gilt: Bereits der buddhistische Mönch Saigyō verfasste im 12. Jahrhundert auf seinen Reisen durch die Landschaften der japanischen Inseln etliche Verse, in denen er seine intim-sensualistischen Gefühle der Natur gegenüber poetisiert. ²⁰⁹ Saigyōs naturpoetische Dichtungen lassen die begründete Annahme zu, dass die Natur selbst das Zentrum seines Glaubens bildet und eine für ihn erlösende Kraft ausstrahlt. ²¹⁰ Seine Gedichte befassen sich bereits zu dieser Zeit mit den traditionellen japanischen Themen der Kunst: dem Reisen, der Einsamkeit, der Kirschblüte und der Schönheit des Mondes am Nachthimmel. ²¹¹ Im Roman *Die Kieferninseln* nimmt die Erzählinstanz ebenfalls auf die Vita Saigyōs Bezug. Die Erzählinstanz ²¹² läßt seinen Aufbruch vom Kaiserhof affektiv auf, indem sie ihn als „meisterhafte[n] Reiter und brillante[n] Schwertkämpfer, [...] von großer körperlicher Schönheit“ (MPK 35) sowie erfolgreichen Dichter

²⁰⁷ Ebd., S. 197.

²⁰⁸ Vgl. Kato: Geschichte der japanischen Literatur, 1990, S. 318.

²⁰⁹ Vgl. Manabu Watanabe: Religious Symbolism in Saigyō's Verses: A Contribution to Discussions of his Views on Nature and Religion. *History of Religions* 26/4 (1987), S. 382-400, hier: S. 382.

²¹⁰ Vgl. Watanabe: Religious Symbolism in Saigyō's Verses, 1987, S. 382.

²¹¹ Vgl. Robert E. Jr. Buswell/ Donald S. Jr. Lopez (Hg.): *The Princeton dictionary of Buddhism*. Princeton: Princeton University Press 2014, S. 738.

²¹² Der kurze Abriss (S. 34-37), dessen beschreibender Ton distanziert und faktenbasiert Saigyōs und Bashōs Aufbruch in die Pilgerschaft referiert bzw. lakonisch nachdichtet, folgt unmittelbar Gilberts Beschluss, mit Yosa gemeinsam einen besseren Ort für dessen Selbstmord zu suchen. Man könnte den Textabschnitt für die Wiedergabe von Gilberts unmittelbaren Gedanken vor dem Einschlafen halten, was aber mit Blick auf den literarischen Ton dieses Exkurses eher unglaubwürdig ist. Sinnvoller erscheint eine Einordnung dieses Exkurses als eine literarische Folie, die dem Roman von Marion Poschmann zugrunde liegt.

darstellt, den auf dem Höhepunkt seines Erfolgs „die Vergänglichkeit alles Irdischen peinigte [...] und die höfische Eitelkeit [an]ekelte“ (MPK 35). Saigyō entschließt sich daraufhin zu einer Reise in Pilgerschaft, um durch die Vereinfachung seines Lebens dem Wesen der Erscheinungen näherzukommen: „Er sehnte sich nach Erkenntnis, Erlösung und Erleuchtung. Er sehnte sich nach dem Mond, nach Mondschein auf Kirschblüten“ (MPK 35). Bereits Saigyō folgt jenem geisterhaft-lunaren Traumbild, das die Wahrnehmungserweiterung durch ein momenthaftes Einswerden mit der Natur zu versprechen scheint. Er sucht einen Eingang in eine neue Welt der Stille und der spirituellen Kontemplation, die der Glanz des Mondes vor seinen Augen auferstehen lässt.

Mehrere Jahrhunderte später fand sich auch der Dichter Bashō in einer vergleichbaren Ausgangssituation wieder, denn „[s]ein Ruhm war ihm zur Last geworden“ (MPK 35). Auch er, so kommuniziert es die Erzählinstanz, bricht zugunsten „seiner poetischen Vision, [...] eine[r] radikale[n] Erneuerung seiner Dichtung“ (MPK 36) aus seinem klar umrissenen Alltagsraum auf, der zwar Sicherheit gewährleistet, aber gleichzeitig auch eine Stagnation der Sinne und des Schaffens bedeutet. Am Anfang von *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* verweist Bashō auf jene keine Form des Stillstands kennende Bewegung von Himmel und Erde, in der die menschliche Reisebewegung ihre sinnbildliche Entsprechung fände.²¹³ Die Gesamtheit alles Seienden, das menschliche Leben mit eingeschlossen, befindet sich gemäß dieser ostasiatischen Metapher in einem kontinuierlichen Fluss. Es durchläuft permanent einen Wandel, dem das pilgerhafte Reisen von Ort zu Ort signitiv entspricht.²¹⁴ Sowohl Saigyōs als auch die später erfolgte Reise Bashōs müssen als körperliche *und* geistige Fahrt begriffen werden (vgl. MPK 36), die dem Ideal einer Einfügung in den

²¹³ Vgl. Rolf Elberfeld: Wenn die Reise zum Wohnort wird – Matsuo Bashōs 松尾 芭蕉. *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland (奥の細道)*. In: Burkhard Moennighoff/Wiebke von Bernstorff/ Toni Tholen (Hg.): *Literatur und Reise*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim 2013, S. 228-239, hier: S. 229.

²¹⁴ Vgl. Elberfeld: Wenn die Reise zum Wohnort wird – Matsuo Bashōs 松尾 芭蕉. *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland (奥の細道)*, 2013, S. 229.

Lauf der Natur und Lebens nachstrebt: „[S]ich selbst nicht *von* sondern *für* die weltlichen Bewegungen und Veränderungen zu befreien.“²¹⁵ Dafür ist eine Abkehr vom Ablenkenden obligatorisch, das die Ausbildung eines Bewusstseins für den „leisen“ Fluss der Existenz hemmt. Diesen Schritt unternimmt auch Gilbert: Er bricht aus dem vormals vorherrschenden Zustand privater Stagnation und einer tendenziellen Selbstaufgabe aus, indem er sich der Bewegung des Reisens hingibt. Auch Gilbert wird Zeuge einer rasch wechselnden Abfolge von Eindrücken, die er anfangs äußerst kritisch begutachtet. Erst im weiteren Verlauf der Handlung öffnet er sich und beginnt sie als Erscheinungen wahrzunehmen, die seinen Geist und seine Seele etwas lehren können:

Unablässige Bewegung und Verwandlung, die in Europa bis ins 18. Jahrhundert kaum geschätzt werden konnten – für Aristoteles sind Wolken ähnlich wie Pfützen nicht als ein ‚Etwas‘ ansprechbar, da sie in keiner Weise Beständigkeit zeigen –, [ist für] Bashō gleichermaßen der eigentliche Ort der Übung, die darin besteht, sich immer wieder in diese Bewegung selbst zurückzunehmen.²¹⁶

Auch Bashō stellte sich fünfhundert Jahre nach Saigyō später ebenfalls in jene Tradition der dichterisch produktiven Naturversenkung und schuf mit *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* eine völlig neue Form des Reisetagebuchs. Es hebt sich insofern von früheren Formen der Reisedichtung ab als darin Prosa und Gedichte vermischt vorkommen.²¹⁷ Während Bashō auf der Ebene der literarischen Folie die Abkehr aus einer bestimmten Gesellschaftsschicht innerkulturell vollzieht und sich das Neue über die gewählte Einsamkeit einstellt, bricht Gilbert aus seinem bisherigen Kulturkreis in eine ihn omnipräsent umgebende Fremde auf. Letztlich romantisiert er die Möglichkeit einer radikalen Differenz, die sich in seiner potenziellen Fülle

²¹⁵ Rolf Elberfeld: „Sich selbst erlernen heißt, sich selbst vergessen“. Japanisch-buddhistische Perspektiven der Selbstzurücknahme. In: Barbara Gronau/ Alice Lagaay (Hg.): Ökonomien der Zurückhaltung. Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion. Bielefeld: transcript Verlag 2010, S. 53-72, hier: S. 55.

²¹⁶ Elberfeld: Japanisch-buddhistische Perspektiven der Selbstzurücknahme, 2010, S. 67.

²¹⁷ Vgl. G. S. Dombrady (Hg.): Matsuo Bashō: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland, 1985, S. 9 u. S. 17.

in Gilbert als verschüttet zeigt, die jedoch bewusst wieder zurückgewonnen werden muss, um einen Zustand der Ganzheit zu erreichen.²¹⁸

Marion Poschmanns poetologische Reflektionen über die Wirkung des *hortus conclusus*, jenem zivilisationsfernen Orte der paradiesischen Abgeschiedenheit, in dem das Ich fernab weltlicher Einflüsse wieder die Verbindung zwischen Außen und Innen erneuern kann, weisen eindeutige Parallelen zu Bashōs dichterischen Schaffensmerkmalen auf. Der von Gilbert in Japan initiierte Aufbruch in die äußere und eigene, innere Fremde wird für ihn zu einer Übung der Kontemplation sowie der Bestrebung, durchlässig für die Natur der Dinge zu werden, denn „wirkliche Schönheit kann nur im Zustand der Selbstvergessenheit gesehen werden, wenn das Ich keine Rolle mehr spielt, wenn z. B. ein See an die Stelle des Ichs getreten ist, ein Auge, in dem alles, was vorüberzieht, erfaßt wird“ (MPMIMN 45). Es geht also darum, in einen Zustand der Leere einzutreten und von diesem ausgehend „alle Regungen der Umgebung“ durch einen Blick, der „sich der Witterung anpaßt, mit jeder atmosphärischen Veränderung verschmilzt“ (MPMIMN 45), wahrzunehmen. Die malarische Bucht von Matsushima mit den dort wachsenden Schwarzkiefern weckt Assoziationen an einen in der Ferne liegenden *hortus conclusus*, in dem sich alle bisher gefühlten Unzulänglichkeiten durch die Versenkung in die Natur aufzulösen beginnen, weil dort „eine andere Art von Stille, die Stille mächtiger, sehr alter Bäume, die die Nervosität, die lächerliche Zielgerichtetheit, die Anspannung der Menschen einfach schlucken“ (MPMIMN 29), herrscht, wie es die Autorin hinsichtlich des paradiesischen Bildmotivs des abgeschiedenen Gartens beschreibt.

Bashō begann seine Reise mit dem Impuls, sich das wilde und unberührte Hinterland zu erschließen, somit also in eine landschaftliche

²¹⁸ Vgl. Prager: *Orienting the Self*, 2014, S. 4.

Fremde einzutauchen.²¹⁹ Er richtete seine Route dann jedoch entlang der in der japanischen Dichtung vielfach gepriesenen *Utamakura* aus, nach jenen als „Gedichtkopfkissen“ bezeichneten Orten, die bereits zu Bashōs Lebenszeit einen tradierten Platz in der japanischen Dichtung für sich beanspruchen durften.²²⁰ Analog dazu reist die Figur des Gilbert, die erst die extreme Fremde sucht, sich dann aber mit der englischen Übersetzung von *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* eben jenen Orten zuerst über die Lektüre und dann als Bewegung im realen Raum annähert. G. S. DOMBRADY betont mit Blick auf Bashō das Motiv der Lebensreise, das sich im Wandern und Pilgern von unbekanntem Ort zu unbekanntem Ort versinnbildliche und somit eine Bewegung durch Zeit und Raum darstelle, die „den Konstanten des Daseins nach[spüre] und einen erleichterten Zugang zu letzten Erkenntnissen [...] gewinn[e].“²²¹ „Die Wanderübung als Lebensreise“ (MPK 98), so vermittelt es die Erzählinstanz im Roman, ist eine konstante Bewegung auf Wegkreuzungen zu, die bei Pilgerin und Pilger ein Bewusstsein für die Beliebigkeit ihrer/seiner Entscheidungen auszubilden vermag. Weiterhin könne ein wanderndes Individuum, das sich in der Fremde mit verschiedenen Unsicherheiten und einer dynamischen Neuordnung des Wahrgenommenen konfrontiert sieht, das eigene Leben als eine Illusion wahrnehmen²²², die in Relation zum kosmischen Ganzen wie ein vorbeitreibendes Blatt im Strom des Alls gedacht werden kann. Der japanische Wanderpoet Bashō stellt seinem Werk die Bemerkung „Das Leben gleicht einem Traum“²²³ voran. Die aus diesem philosophischen Grundsatz resultierenden, literarischen Manifestationen spiegeln sich ebenfalls prägnant auf philosophischer und literarästhetischer Ebene im Roman *Die Kiefern-*

²¹⁹ Vgl. Horst Hammitzsch/ Matthew Königsberg: Bashō. In: Andreas Erb/ Christof Hamann/ Julian Osthuus (Hg.): Kindler Kompakt: Reiseliteratur. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 74-75, hier: S. 75.

²²⁰ Vgl. David Landis Barnhill: *Bashos Journey: The Literary Prose of Matsuo Basho*. New York: State University of New York Press 2005, S. 9.

²²¹ G. S. Dombrady (Hg.): *Matsuo Bashō: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*, 1985, S. 35.

²²² Vgl. ebd.

²²³ Zit. n. ebd., S. 36.

inseln wider. Abschließend lässt sich mit Sicht auf Bashōs Hypertext Folgendes feststellen: „[D]as *Oku no Hosomichi* ist eine verschlüsselte Apotheose, ein Hohelied von Traum und Vergänglichkeit und somit ein Meisterwerk der Weltliteratur.“²²⁴

Die Haiku-Dichtung Bashōs hatte einen wesentlichen Einfluss auf spätere japanische Dichter sowie auf die lyrische Grundform des Haiku, das in seiner Konkretheit und seiner „auf die Spitze getriebenen Kürze [den Rang] eine[r] besonders typische[n] Form“²²⁵ der japanischen Literatur einnimmt. Seine lyrische Form ist klar geregelt: Den drei Versen ist die Silbenstruktur 5-7-5 zugeordnet. Außerdem gehört zu den wenigen, aber essenziellen Vorgaben für die Haiku-Dichtung, dass der Haiku, „und sei’s nur in einer Andeutung, einen Naturgegenstand [...] außerhalb der menschlichen Natur“²²⁶ aufgreifen sollte. Für die spezielle Haiku-Poesie Bashōs führt KATO SHUICHI dessen ganz eigenen Blick für eine Wiederentdeckung der Natur an, der alle Natur-Erscheinungen, seien sie noch so klein oder noch so groß, in einer ahirarchischen Gesamtheit wahrzunehmen und literarisch einzufangen versucht.²²⁷ Mit diesem literarästhetischen Befund zur Lyrik des japanischen Wanderpoeten korrespondiert Gilberts Versuch, eine neue Form des Sehens auszubilden: „Kiefern, als sähe man sie zum ersten Mal“ (MPK 101). Der neue Blick aus jener Zen-ästhetischen Perspektive, als dessen Mittler dorthin der Haiku fungiert, erfordert zwar eine Art der meditativen Anschauung, die über das begriffliche Wesen der Dinge hinausgeht. Gleichwohl geht es im Haiku aber nicht darum, „die Sprache unter der mystischen Stille des Unsagbaren zu erdrücken, sondern darum, sie zu zügeln, jenen sprachlichen Kreisel anzuhalten, der in seiner Drehung das zwanghafte Spiel des Symbolersatzes fortführt.“²²⁸

²²⁴ Ebd., S. 37.

²²⁵ Dietrich Krusche (Hg.): *Haiku. Japanische Gedichte*. Ausgewählt und übersetzt und mit einem Essay herausgegeben. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1995³, S. 116.

²²⁶ Krusche (Hg.): *Haiku*, 1995³, S. 116.

²²⁷ Vgl. Kato: *Geschichte der japanischen Literatur*, 1990, S. 320.

²²⁸ Barthes: *Reich der Zeichen*, 1981, S. 102-103.

Wenn man Novalis' Terminus des „Weltalls“, den er in seiner 1798 abgefassten *Blütenstaub*-Urfassung philosophisch ins Feld führt, als Gesamtheit der Welt, also als Erdganzes deutet, dann trifft sich die Überlegung des Frühromantikers mit den philosophischen Ideen Bashōs: „Wir träumen von Reisen durch das Weltall – ist denn das Weltall nicht *in uns*? [...] nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten.“²²⁹ An dieser Stelle ist es sachdienlich, jene Überlegungen Novalis' folgendermaßen zu lesen: Die Sehnsucht nach der Ferne wird nicht gegen den transzendenten Weg in die eigene Innerlichkeit ausgespielt. Vielmehr führt das Reisen zu der Erkenntnis, dass eine Annäherung an Verstehen und Erkennen letztlich immer nur als Bewegung in die eigene Tiefe, in die geistig-seelische Welt gelingen kann. Die Konfrontationen in einem fremden kulturellen Raum weisen aber ein erhöhtes Eruptionspotential auf, das das Individuum schneller zum Nukleus seines Wesens zu führen vermag. Dies ließe sich durchaus indirekt als Antwort auf die von Gilbert selbst formulierte Frage werten, mit der er die Exotisierung der meditativen Kiefern-Betrachtung in Matsushima kritisch bedenkt: „[W]arum sollte eine ganz gewöhnliche Kiefer, beispielsweise in einem Brandenburger Forst, dazu nicht ebenso gut in der Lage sein?“ (MPK 122-23).²³⁰ Zur Betrachtung japanischer Naturlandschaften (hier: die Kiefern an der Bucht und auf den kleinen Inseln von Matsushima) gesellt sich ein Eindruck der Erhabenheit, der, erstens aus den festen dichterischen Zuschreibungen (*Utamakura*) resultiert, die die heimische Kiefer in einem brandenburgischen Wald nicht für sich beanspruchen kann. Zweitens, weil der fremde Raum, der die Naturerscheinung umgibt, die Wahr-

²²⁹ Novalis: *Bemerkungen 1797-1798*. [Urfassung von ‚Blütenstaub‘]. In: Novalis Werke. Hrsg. und kommentiert von Gerhard Schulz. München: C.H. Beck 2013⁵, S. 324-352, hier: S. 326.

²³⁰ In einem Interview gibt die Autorin selbst die Antwort auf die ihrer Figur in den Mund gelegten kritischen Überlegung: „Unsere Kiefern sind tatsächlich auch nicht so schön. Die Kiefern im brandenburgischen Forst sind Nutzholz, die Krone ist kaum ausgebildet, der Stamm zieht ganz gerade nach oben. Eine Kiefer, die wild wächst, ist knorrig, verzweigt, hat eine völlig andere Form. Ist sehr individuell. Tatsächlich etwas, das man sehr lange ansehen kann.“ In: Eger: „Geh zu den Kiefern“, *Mitteldeutsche Zeitung* v. 30.08.2018, aufgerufen am 02.08.2019.

nehmung dieser selbst bereits mitkonstituiert und somit aus dem Gewohnten heraushebt. In der Anschauung der Schwarzkiefer eifert Gilbert letztlich auch dem japanischen Ideal des harmonischen Flusses zwischen Subjekt und Objekt nach, jener „schon immer glückend[en] Versöhnung von Geistigem mit Materiellem“, die „den Geist damit schließlich ins Material [also in das Objekt selbst]“²³¹ übergehen lässt.

Marion Poschmann reiht ihre Figur in die von Bernhard Waldenfels beschriebene „Kette literarischer Gestalten [ein], die von Mörikes *Peregrina* bis hin zu Camus *L'Etranger* reicht“ und die „dort festgemacht [ist], wo Lebensbereiche und Lebenswelten im Persönlichen wie Gesellschaftlichen ihre Vertrautheit verlieren.“²³² Um sich in der Fremde nicht zu verlieren, orientiert Gilbert sich am Reisetagebuch Bashōs, aus dem er eine gewisse Zielgerichtetheit im unbekanntem kulturellen Umfeld bezieht. Jene von Kathrin Röggla in ihrem Werk *tokio. rückwärtstagebuch* formulierte Einschätzung teilt Gilbert nicht: „kann ich mich überhaupt einreihen in die lange tradition der japanischen tagebuchschreiber [...]? [...] oder in die reihe der japanischen reiseliteratur eines bashō? natürlich nicht, ich bin nur zaungast“ (KRRT 11). Als ein postmoderner Bashō tritt Gilbert mit seinem Gefährten Yosa die Nachfolge an. Man darf die Form des Reisetagebuchs, wie Kathrin Röggla dies verfasst hat, nicht unmittelbar auf die Figurenebene des Romans *Die Kieferninseln* beziehen, da die Romanform gerade keiner realen Abbildung des Erlebten nachzukommen versucht – oder dies zumindest wesentlich freier gestalten kann. Der Abgleich dient an dieser Stelle lediglich zur Erstellung eines groben Abgrenzungsrasters literarischer Zugänge an das geographisch entfernte Andere.

Gilbert lässt sich als literarische Figur beschreiben, die sich in einer für die Dichtung Marion Poschmanns charakteristischen Postmoderne bewegt, durch die der Riss des Ich-Verlusts geht. Die „Protokoll-

²³¹ Wolff: Ende des Japonismus, 2019, S. 38.

²³² Waldenfels: Stachel des Fremden, 1990, S. 58.

führerin der Defizite, des Ungenügens, [und] der allumfassenden Mangelhaftigkeit“²³³ untersucht in ihren Romanen und Gedichten unter Vermeidung allzu einseitiger Antworten den Einfluss eines unbeirrbaren Wachstumsglaubens, den zeitgenössischen Aufruf zur permanenten Selbstopтимierung sowie eine daraus resultierende Entfremdung zwischen Mensch und Natur.²³⁴ Sie richtet ihr schriftstellerisches Augenmerk zweifach aus: Prosaisch und lyrisch spürt sie jenen „Verheerungen, die der Fortschritt beim Fortschreiten so anrichtet“,²³⁵ im Wesen des Menschen sowie in den Physiognomien der Landschaften nach. Mit der Annäherung an das Ziel, das „Matsushima“ heißt, wächst das Vermögen einer neuen Betrachtungskunst, die bei Gilbert ein Denken und Wahrnehmen in neuen geistigen Räumen ermöglicht. Eine Wolke, die über dem Bahnhof in Matsushima und „über den kleinen Geschäften wie ein enormes Gehirn“ (MPK 147) schwebt, interpretiert er als Bild eines Über-Ichs, als einen Zwang zur Leistungsbereitschaft, der sich als Eigenvermögen des Individuums camoufliert: „Seit einiger Zeit aber wuchs in ihm Mißtrauen gegen diese Kraft, die sich tarnte als Motor, als Impuls, die er aber mehr und mehr als Zwang empfand“ (MPK 147). Das unbekannte Neue, das im ersten Aufeinandertreffen immer eine Irritation oder ein Staunen aufruft, wirkt wie ein Katalysator im Bereich der Wahrnehmung und Erkenntnis solch verinnerlichter, innergesellschaftlicher Prägungen. Das Wandeln auf den Spuren dieser an Bashō geschulten japanischen Sinnlichkeit funktioniert im Roman wie eine Art Gegengift für die gesellschaftspsychologischen Auswüchse des Kapitalismus, die Gilbert nun besser zu erkennen meint.

Auch wenn Marion Poschmann 2005 einen Text mit dem Titel *Schwarzweißroman* veröffentlichte, so ist sie doch alles andere als eine Taxonomin der Eindeutigkeiten und vermeidet in ihrem Schreiben allzu einfache Kategorisierungen. Sie selbst ist eine Literatin der Schwellenwelten. Die Psychogramme ihrer Figuren sind komplex

²³³ Löffler: *Laudatio*, Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe, 2014, S. 23.

²³⁴ Vgl. ebd.

²³⁵ Ebd.

und in Bewegung. Die vermittelten Naturlandschaften ihres Œuvres sind „weder Idylle noch unversehrte Wildnis“. ²³⁶ Wie stringent und werkgütig Marion Poschmanns Poetik letztlich durchdacht ist, verdeutlicht ihre Antrittsvorlesung, die sie 2018 im Rahmen der Gastprofessur für deutschsprachige Poetik am Peter-Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Freien Universität mit dem Titel „Die präzise Unschärfe der Qualle“ hielt. Die Autorin wählt in ihrem Vortrag über das literarische Schreiben die Qualle aus, auch „Meduse“ genannt, weil diese sich vor dem Hintergrund der zoologischen Kategorisierung als „ein Wesen der Schwelle“ ²³⁷ offenbare, das sich eindeutigen Zuschreibungen entziehe. Marion Poschmann greift auf poetologischer Ebene das biologische Wesen der Qualle auf und nutzt es somit in seiner genuinen Erscheinung als Reflexionsfigur. Genau wie ihr Schreiben entzieht sich die Qualle gängigen Einordnungsparametern: „Geheimnisvoll und schwer einzufangen, [...]: nicht Fisch, nicht Fleisch, weder Gemüse noch Meeresfrucht.“ ²³⁸ Die Autorin versinnbildlicht über die Beschaffenheit jenes Meereslebewesens sowohl die Schwierigkeit, letztlich eindeutige Aussagen hinsichtlich der eigenen Schreibstrategien zu formulieren, als auch das für den Text *Die Kieferninseln* zentrale Konzept der Überlagerung von Altbekanntem und Neuem, von *hier* und *dort*, dem Wachzustand einerseits und dem Traumhaften andererseits, zwischen dem Gilbert sich hindurchbewegt. Marion Poschmann beansprucht die Qualle als ihr eigens gewähltes Wappentier, das gerade durch seinen scheinbar akomplexen Habitus symbolisch für das Uneindeutige zu stehen vermag.

So muss sich auch Gilbert auf der gemeinsamen Reise nach Matsushima mit ihm bis dato unbekanntem Graden unscharfer

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Sören Maahs: Die präzise Unschärfe der Qualle. Schriftstellerin und Gastprofessorin Marion Poschmann hielt eine systematisch durchkomponierte Antrittsvorlesung über Meerestiere, Medusenhäupter und Wackelpudding. *campus.leben* (Freie Universität Berlin) v. 05.06.2018, URL: <https://www.fu-berlin.de/campusleben/lernen-und-lehren/2018/180606-Marion-Poschmann-Antrittsvorlesung/index.html>, aufgerufen am 29.07.2019.

²³⁸ Maahs: Unschärfe der Qualle, *campus.leben* v. 05.06.2018, aufgerufen am 29.07.2019.

Wahrnehmungen auseinandersetzen. Von diesem Zustand kündigt das dem Roman *Die Kieferninseln* entnommene Zitat, welches diesem Kapitel vorangestellt ist und Gilberts waberndes, verschwimmendes Sehen und Fühlen sprachlich umreißt. Die Schriftstellerin nimmt in ihrem Werk Bezug auf diese metaphorische Denkfigur: „Marion Poschmanns präzise Sprache dreht sich häufig um die Unschärfen der Wahrnehmung, die so schwer greifbar sei wie Wackelpudding.“²³⁹ Mit dem Quallen- oder Puddingartigen verbindet man ein glitschiges Entgleiten jener Materie, die man zu fassen versucht. Gilberts Weg in der japanischen Ferne unter diesem Vorzeichen zu lesen, hieße, seine Reise als Wechsel in einen anderen Aggregatzustand zu deuten, der noch nicht ausgehärtet ist. Im gesamten Roman befindet er sich im Verhandlungsmodus zwischen Vertrautem und Unbekanntem, das die ehemals individuell gewachsenen, statisch erscheinenden Grenzen verschiebt. Gilbert ist sowohl das eine als auch das andere: Einerseits fasziniert ihn die ästhetische Tradition Japans und andererseits reibt er sich als Angehöriger der westlichen Gesellschaft am zeitgenössischen Japan. Enggeführt lässt sich sagen, dass vermeintliche Eindeutigkeiten nicht ihrer Natur gemäß eindeutig sind, sondern lediglich, weil die Wahrnehmung auf solche Weise geschult ist. Besonders deutlich zeigt sich dies in anderen kulturellen Räumen. Dort muss die Wahrnehmung auf die Gegebenheiten der ‚neuen Welt‘ ausgerichtet werden. Hier sei wiederholt auf das Anfangssetting des Romans hingewiesen, durch welches eine erzählerische Schwellenkonfiguration den Beginn der Handlung markiert: Mathildas Haare erscheinen Gilbert wie dunkle Medusententakel, von denen eine Bedrohung ausgeht (vgl. MPK 7). Auch hier bettet die Autorin die Qualle motivisch als ein Vorauszeichen auf die Gilbert bevorstehende Reise durch jene kulturellen Schwellenräume ein. Gilbert wird immer deutlicher als Figur erkennbar, die feste Zuschreibungen und Grenzen schätzt. Speziell aus diesem Grund geht für ihn von den quallenähnlichen Haaren Mathildas eine Bedrohung aus, da diese der poetologischen Logik des Textes folgen. Sie stehen

²³⁹ Ebd.

als Vorausdeutung für eine sich verändernde Wahrnehmung, die vermeintliche Selbstverständlichkeiten ins Wanken bringt und die Sicherheit des Alltags in Frage stellt.

Gilberts Reisen auf Bashōs Pfaden ist als eine Bewegung in solch eine anwachsende Unschärfe zu deuten, die zu Anfang über die Erscheinungen der Außenwelt an ihn herandrängt:

Doch wenn es stimmt, daß Grenzerfahrungen und erst recht Schwellenerfahrungen in Bereiche hineinreichen, die sich den etablierten Ordnungen entziehen, so ist damit zu rechnen, daß das, was von ‚draußen‘ herandrängt, flüssiger, durchlässiger, weniger differenzierter ist als das, was ‚drinnen‘ zu finden ist.²⁴⁰

Wenn der Sprachkontakt zu einer fremden Sprache nicht hergestellt wird oder werden kann, dann treten im Vollzug der Reise andere Aspekte der sinnlichen Wahrnehmung stärker hervor, vornehmlich verlagert sich diese auf das Visuelle.²⁴¹ Marion Poschmann nutzt das ihrer Schreibstrategie zugrundeliegende Bewusstsein für sich verändernde Wahrnehmungsperspektiven. Sie schickt ihre Hauptfigur immer wieder in Situationen, die vom Traumhaften durchsetzt sind, „damit er [Gilbert] immer wieder aus dem Takt kommt.“²⁴²

Bereits im zuletzt erschienenen Gedichtband *Geliehene Landschaften. Lehrgedichte und Elegien* (2016) umkreist Marion Poschmann lyrisch unter anderem jenen geographischen Raum, in dem ein Großteil des Romans *Die Kieferninseln* spielt. Im Gedichtzyklus *Matsushima. Park des verlorenen Mondscheins*²⁴³ nimmt die Autorin ganz in Anlehnung

²⁴⁰ Waldenfels: Stachel des Fremden, 1990, S. 38.

²⁴¹ Vgl. Michael Cronin: Andere Stimmen. Reiseliteratur und das Problem der Sprachbarrieren. In: Fuchs/ Harden (Hg.): Reisen im Diskurs, 1995, S. 19-34, hier: S. 24.

²⁴² Paul Jandl: Marion Poschmanns neuer Roman: Ein Bartforscher trifft einen Selbstmörder. *Neue Zürcher Zeitung* v. 06.10.2017, URL: www.nzz.ch/feuilleton/marion-poschmanns-neuer-roman-ein-bartforscher-trifft-einen-selbstmoerder-ld.1320225, aufgerufen am 29.07.2019.

²⁴³ Marion Poschmann: *Geliehene Landschaften. Lehrgedichte und Elegien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2016, S. 67-77. Im Folgenden durch die Sigle „MPGL“ eingebettet in den Fließtext.

an jene japanische Gartenbaukunst der „Geliehenen Landschaft“²⁴⁴ auf ausgewählte, im kulturellen Gedächtnis Japans überlieferte und fest tradierte Landschaften Bezug, denen schon Bashō in *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* einen Besuch abstattete. Den sieben Gedichten ist zudem ein Zitat aus dem erwähnten Reisetagebuch Bashōs vorangestellt. Während das erste Gedicht sich wie ein Intro für die „Schwarzkiefernküste“ (MPGL 69) liest, zeichnet sich im zweiten Gedicht *Land des dunklen Körpers* ein konkreteres lyrisches Ich ab. Es lässt sich als eine gattungsübergreifende Blaupause für die Hauptfigur Gilbert deuten. Zudem entspricht der vernehmbare epische Ton ebenfalls einer Art Grundgerüst, auf welches die Autorin dann ihr Prosawerk *Die Kieferninseln* aufgebaut hat:

Ich bin der Mönch X. auf der Reise nach Matsushima –
so würde ein Nō-Spiel beginnen.
Unter der Mönchsmaske reise ich, Pilger und
Wanderpoet auf den Pfaden der alten Meister
der Dichtkunst. Unruhig, wie Wolken vorüberziehen,
bin ich gen Norden geeilt, sah ich Berge in Schleier gehüllt,
welcher Fuß war der Fuji – ich wusste es nicht.
[...]
Suche nicht, heißt es, nach Spuren der Alten,
suche das, was die Alten suchten.
Schnell bin ich gereist mit dem Superexpresszug,
Meilen um Meilen, nur ein Gedanke, schon
komme ich an. So reisen Geister. (MPGL 70/71)

Der Literatur-Ressortleiter der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* ANDREAS PLATTHAUS weist in seiner Laudatio zur Verleihung des Klopstock-Preises für neue Literatur an Marion Poschmann auf die poetologisch-dichterische Durchdringung von Roman, dem besagten Gedichtzyklus aus dem Lyrik-Band *Geliehene Landschaften* und der essayistischen Poetik *Mondbetrachtung in mondloser Nacht* hin.²⁴⁵ Auch in den Gedichten lokalisiert die Autorin das romantische Motiv

²⁴⁴ Vgl. Inhaltsangabe zu „Geliehene Landschaften – Lehrgedichte und Elegien“ auf der Seite des Suhrkamp Verlags, URL: www.suhrkamp.de/buecher/geliehene_landschaften-marion_poschmann_42522.html, aufgerufen am 29.07.2019.

²⁴⁵ Vgl. Andreas Platthaus: Laudatio auf Marion Poschmann zum Klopstock-Preis 2018, URL: <https://kultur.sachsen-anhalt.de/kulturfoerderung/preise/literaturpreis/klopstockpreis-2018/>, aufgerufen am 05.08.2019.

der Naturbetrachtung, auf dessen tiefere Offenbarung die Reisebewegung sehnsuchtsvoll zuläuft, an der Bucht von Matsushima. In *Der Seegarten* ist zu lesen: „Matsu, die Kiefer/ Shima, die Insel/ Was suchte Bashō hier auf den Pfaden von Saigyō, / was suche ich auf den Pfaden von Bashō?“ (MPGL 72). Dieses lyrische Ich, dass sich selbst die Frage nach der Sinnhaftigkeit seiner Reise stellt, weist ganz eindeutige Anlagen zur Figur Gilbert auf. Der Gedichtzyklus lässt sich als lyrisches Präludium zum Roman lesen.

Das vierte Gedicht trägt den gleichen Titel wie der Roman: *Die Kieferninseln*. Mit dem aus der Romanlektüre resultierenden Wissen entsteht die interpretatorische Neigung, die letzten drei Verse als eine lyrische Verdichtung von Gilberts Ankunft in der Bucht von Matsushima zu lesen: „Du bist am Ziel, stehst inmitten der Dinge,/ die Raum einnehmen,/ um deine Uferlosigkeit einzudämmen“ (MPGL 73). Weit wichtiger erscheint mit Hinblick auf das Gedicht jedoch die Ankunft des vom lyrischen Ich angesprochenen Subjekts in der Wirklichkeit eines zuvor nur mittelbar wahrgenommenen Landschaftsmotivs. Das Heilmittel gegen die erfüllte „Uferlosigkeit“ des lyrischen Ichs, gegen die eigene „Konturlosigkeit“ sind das Buchtufer von Matsushima und die sich dort auftuenden klaren Konturen der schroffen Inselfelsen sowie der zackigen Schwarzkiefern.

Im besagten Gedicht *Die Kieferninseln* wie im Roman kommt es zur Überschneidung eines vorvermittelten fremden Bildausschnitts und dem ungefilterten Eindruck der Wirklichkeit: „Du bist am Ziel, du stehst/ mitten im japonisierenden Wandbehang,/ der in den 70er Jahren das Wohnzimmer/ deiner Großtante schmückte, ein schwarzblauer/ Holzschnitt von Kawase Hasui, Mondlicht/ auf ein Geschirrtuch gedruckt“ (MPGL 73). Das *dort* rückt näher und wird zum *hier*. Damit ist jedes Mal eine Revision der eigenen Projektionen unvermeidbar, mag diese auch noch so gering ausfallen. Vor der tatsächlichen Auseinandersetzung mit fremden Kulturen „steht sicherlich immer das Imaginäre [...] stehen Wünsche, Projektionen, Erwartun-

gen“,²⁴⁶ die auf eine individuelle Form der Vorvermittlung rekurren. Ob Romantisierungen oder Fehleinschätzungen, am Reiseziel trifft die Gesamtheit der Imaginationen auf die Realität und fordert den Reisenden zu einem kritischen Abgleich heraus. Das Ziel der Reise bedeutet den Tod jeglicher zuvor genährter Projektionen und kann das reisende Subjekt mitunter in einen geistigen Zustand führen, der für die kulturelle Schwelle sensibilisiert. Diese Schwelle könnte als der Weg gedacht werden, an dem das Gewohnte der eigenen Kultur verblasst und sich eine semantische Unordnung des unbekanntes Raums einstellt, die den Blick für die Relativität zuvor getroffener Fremdzuschreibungen schult.

Im Gegensatz zur Kürze des Gedichts eröffnet die Form des Romans ein dezidierteres Aufgreifen und einen größeren Spielraum hinsichtlich der an Japan herangetragenen typischen Zuschreibungen sowie Stereotypen. Somit vermag der Roman einen verdichteten Austausch zwischen dem „Eigen-kulturelle[n], kollektive[n] Imaginäre[n]“,²⁴⁷ das Gilbert in Stellvertreterposition des Westens versinnbildlicht, und der „symbolisch vermittelte[n], anders kulturelle[n] Realität“²⁴⁸ herzustellen, der an markanten Punkten der Handlung zum „Mimetisch-Figurativen als mögliches Resultat eines Kulturkontaktes“²⁴⁹ gerinnt. Das Produkt der Konfrontation dieses an eine andere Kultur von außen herangetragenen Imaginationskollektivs und jener fremdkulturellen Wirklichkeit bleibt in seiner Erscheinung – besonders deutlich zeigt dies der Roman *Die Kieferninseln* – ein zittrig-waberndes Aggregat der Schwelle, um bei der von der Autorin selbst ins Feld geführten Metapher der Quallen- oder Puddinghaftigkeit zu bleiben.

²⁴⁶ Thomas Pekar: Vom Imaginären zum Figurativen. Annäherungsversuche an eine Ästhetik der Kulturkontakte. In: Atsuko Onuki/ Thomas Pekar (Hg.): *Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung*. München: Iudicum Verlag 2006 (= GAKUSHUIN UNIVERSITY. The Humanities Series 2), S. 237-252, hier: S. 242-43.

²⁴⁷ Pekar: *Vom Imaginären zum Figurativen*, 2006, S. 237. THOMAS PEKAR wandelt – wie er selbst anführt – in diesem Aufsatz die aus der Psychoanalyse stammenden Unterscheidungskategorien des Imaginären, des Symbolischen und des Realen in eine Theorie der Kulturkontakte um.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd.

In diesen Wahrnehmungsbereichen, in denen man bildhaft gesprochen noch mit einem Fuß auf sicherem, vertrautem Boden, mit dem anderen schon inmitten einer neuen, unbekanntem Kultur steht, stellt sich auf einmal der Blick zurück auf das bisher Gewohnte ein. Gilberts Reise bedient seine Sehnsucht nach einem ihm Klarheit bringenden Abstand von seinem *alter ego*. Durch seine in Japan vermittelten Gedanken, Überlegungen und Irritationen entsteht durch die gewählten literarischen Mittel ein rezeptives Bewusstsein für die verschiedenen kulturellen Gegenkräfte, die während der Reise in einem unvertrauten Raum aufeinander einwirken: „Die konkrete Welt [...] schwimmt darüber und verwandelt sich dann urplötzlich und zufällig in etwas unendlich Freies, Nicht-Definiertes, beinahe Märchenhaftes.“²⁵⁰

²⁵⁰ Hanns-Josef Ortheil: Schreiben und Reisen. Wie Schriftsteller vom Unterwegs-Sein erzählen. In: Burkhard Moennighoff/ Wiebke von Bernstorff/ Toni Tholen (Hg.): Literatur und Reise. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim 2013, S. 7-31, hier: S. 18.

3.6 Die Reise zu den *Utamakura* als postmoderner Rettungsanker – Die Natur als Weg zum Ich

Die Autorin Marion Poschmann schickt die Hauptfigur ihres Romans auf die innerhalb der japanischen Kultur rezeptionsästhetisch vorgeprägten Pfade von Saigyō und Bashō: „Bashō hat ein Bild vor Augen. Wie Saigyō, Jahrhunderte vor ihm, sehnt er sich nach dem Mond. Er sehnt sich nach dem Mond über Matsushima“ (MPK 36). So ergeht es auch der Hauptfigur des Romans einige Jahrhunderte später, die von diesen beiden ostasiatischen „Projekten der Abwendung“ mehr und mehr fasziniert ist. Besonders der Reisebericht Bashōs *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* wird für Gilbert zu einem exotischen Lebensentwurf eines gänzlich anderen Weltverständnisses. Er besteht in der menschlichen Wanderschaft als einer spirituellen und kunstschaftenden Daseins-Form. Dem Aufgesuchten, vor allem den traditionell angepriesenen japanischen Naturschauplätzen herausragender Schönheit, deren „Namen durch verschiedene Gedichte bereits ein Eigenleben führt[en], auf das man sich beziehen konnte“, ²⁵¹ versucht Gilbert aus der Perspektive des berühmten Haiku-Dichters zu begegnen. Dabei macht er sich die aus der buddhistischen Prägung resultierende Feinsinnigkeit dem Leben und der Vergänglichkeit gegenüber sowie Bashōs sublimen ästhetischen Vorgehensweise auf dem Feld der Dichtkunst (besonders der Haiku-Dichtung) zu eigen. ²⁵² Jenes dem Roman vorangestellte Zitat Bashōs „Willst du etwas über Kiefern wissen – geh zu den Kiefern“ (MPK 6) verdeutlicht den über dem Gesamttext stehenden Leitgedanken. Dieser erhebt die unmittelbare Begegnung mit den natürlichen Erscheinungen dieser Welt zum obersten Grundsatz – keine Bilder, Videos oder Berichte können die reale Begegnung ersetzen. Auch die Literatur vermag eine wirkliche Begegnung mit Menschen aus fernen Kulturen nicht zu ersetzen. Sie kann aber das Bewusstsein für die Kom-

²⁵¹ Elberfeld: Wenn die Reise zum Wohnort wird – Matsuo Bashōs 松尾 芭蕉. *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* (奥の細道), 2013, S. 235.

²⁵² Vgl. ebd., S. 232.

plexität eines kulturellen Aufeinandertreffens schärfen. Zudem geht es in dem Zitat Bashōs um die Entscheidung einer erneuten Annäherung an das, „was man meint [längst] in- und auswendig zu kennen“, das sich aber durch ein entsprechendes Bewusstsein „noch einmal mit ganz neuen Augen sehen“²⁵³ lässt. Auf solch eine Art der Wahrnehmungserneuerung bezieht sich der japanische Reisepoet Bashō imperativisch im Motto des Romans. Die von Gilbert aufgesuchte und bereiste Ferne fungiert über die dort etablierte und historisch gewachsene Tradition der Natur- (und Baum-)Betrachtung²⁵⁴ als Katalysator einer derartigen Neuperspektivierung des menschlichen Blicks. Dass es in der japanischen Sprache eigene Bezeichnungen für den unterschiedlichen Wuchs der Kiefern gibt, unterstreicht zudem den zugeschriebenen ästhetischen Betrachtungswert der in Matsushima wachsenden Bäume: „Fukinagashi, die windgepeitschte Form, [...] Kengai, die Kaskade, bei der der Baum sich von einem Felsvorsprung in die Tiefe neigt, sowie Bunjingi, die Literatenform“ (MPK 102).

Als grundlegend erweist sich diesbezüglich die Bereitschaft, das Einzelne an die Stelle des großen Ganzen treten zu lassen, und diese Offenheit folgt der Überzeugung des Zen, „daß Religion, Kunst und Natur keine getrennten Bereiche, sondern letztlich ein und dasselbe sind“ (MPMIMN 111). Es ist der Blick des Individuums bzw. die Konditionierung, die für die äußeren Erscheinungen diverse Zuschreibungen kreiert und die Dinge nicht bloß existieren lässt, sondern vereinnahmt. Somit wird jene japanische „Kunst der subtilen Betrachtung“ (MPMIMN 107) auf der Figurenebene des Romans auch aus einem poetologischen Blickwinkel zur maßgeblichen Forderung einer wahrnehmungsoffenen Annäherung, die sich auf unbekannte Wertesysteme sowie die Vorstellungswelten anderer Kulturen anwenden lässt. Die Autorin Marion Poschmann besuchte selbst im

²⁵³ Christian Eger: „Geh zu den Kiefern“, *Mitteldeutsche Zeitung* 30.08.2018, URL: www.mz-web.de/kultur/-geh-zu-den-kiefern--klopstock-preistraegerin-marion-poschmann-im-interview-31187638, aufgerufen am 02.08.2019.

²⁵⁴ Vgl. Eger: „Geh zu den Kiefern“, *Mitteldeutsche Zeitung* 30.08.2018, aufgerufen am 02.08.2019.

Jahr 2014 den berühmten Zen-Garten *Ryōan-ji* in Tokio und versuchte dort die „Kunst der subtilen Betrachtung“ zu praktizieren.²⁵⁵ Diese Zartheit des Blicks, die die japanische Ästhetik anzubieten scheint und sich in der Dichtung Bashōs manifestiert, steht in Opposition zur Schnelllebigkeit der Postmoderne: „Das Ganze [die Pilgerschaft auf den Spuren des japanischen Haiku-Dichters, P. S.], so konnte man von Bashō lernen, mußte auf einem anderen Niveau stattfinden. Konsequente Fußmärsche. Einfachste Quartiere. Verzicht auf technische Hilfsmittel, allem voran Mobiltelefone“ (MPK 47). Letztlich handelt es sich hier um das auch im Abendland historisch gewachsene, klassische Motiv des Pilgerns, das den Reisenden durch die selbstgewählte Vereinfachung des Alltags und die der Art der Fortbewegung geschuldeten Entschleunigung wieder zurück zu den Grundkonstanten seiner Existenz führt.

Gilbert bildet die literarische Projektionsfläche einer dominanten, westlichen Ich-Zentriertheit, zu welcher er während seiner Reise durch den Raum der japanischen Kultur zunehmend auf Distanz geht: „Sterben lernen. Diese Reise, die dazu diente, sich zu entfernen von, sich anzunähern an, war nichts als die Konzentration auf den Raum, der dadurch entstand“ (MPK 81). Letztlich treibt Gilbert das ihn teilweise selbst ängstigende Verlangen an, sich radikal vom ihm Bekannten abzuwenden. Er befindet sich an einem Punkt seines Lebens, an dem er seine althergebrachten Überzeugungen, Perspektiven und Selbstbilder hinterfragt und bereit ist, diese durch das Reisen in Räume anderer Sinnvorstellungen und Ordnungskategorien verändern zu lassen. Gilbert sucht einen Weg, der gewachsene Bestandteile seines Wesens dekonstruiert, die sich in der Ferne besonders stark als Kulminationspunkte kultureller, gesellschaftlicher und sozialer Zuschreibungen erkennen lassen. Gilbert stößt in einen zuschreibungsoffeneren Raum vor, indem sein Ich eine neue Freiheit

²⁵⁵ Vgl. Marion Poschmann: Ein Paradies aus Kies. *Die Zeit* v. 06.11.2014, Nr. 46, URL: www.wiso-net.de/document/ZEIT__4BAC40B797BBBCD68C1ED6BFB60ADED1%7CZEIA__4BAC40B797BBBCD68C1ED6BFB60ADED1, aufgerufen am 03.09.2019 über die EZB der UB Bamberg.

findet und er mit nötigem Abstand auf die Identitätsangebote des Westens blicken kann. Bereits am Anfang des Romans teilt Gilberts Unterbewusstsein ihm über einen Traum seinen Drang nach einem Ausbruch aus dem Gewohnten mit. Gilbert „erweist sich als typischer Poschmann-Held: ein Mensch, der sich selbst abhandenkommt.“²⁵⁶ Zwar bezieht sich diese Aussage Sigrid Löfflers auf die Hauptfigur des Romans *Die Sonnenposition*, nichtsdestoweniger lässt sie sich aber auch positiv gelesen auf die literarische Figurenentwicklung Gilberts übertragen. Am Ende des Romans, als das Schwarz der Kiefern und deren zitternde Schatten das Gefühl einer „haarsträubende[n] Verlassenheit“ (MPK 162) in Gilbert auslösen, das er durch das Einschalten der gesamten Zimmerbeleuchtung zu bannen versucht, erreicht Gilberts Wahrnehmungsverschiebung ihren Höhepunkt.²⁵⁷ In diesem Zustand der Leere besinnt er sich zum ersten Mal versöhnlich auf Mathilda. Dieses wohlwollende Denken an seine Frau stellt sich jedoch erst in dem Moment ein, als er sich entschließt, die abendliche Dunkelheit und die Schatten nicht länger auszublenden, sondern sich jener vom Mondlicht erleuchteten, unheimlich anmutenden Umgebung, jenem „Wald der Heimatlosen“ mit seinem „entkörperte[n] Holz, ein grauer Scheiterhaufen aus Schatten“ (MPK 164), hinzugeben: „Er [Gilbert] goß sich Tee auf, löschte das Licht, trat ans Fenster. Draußen noch immer groteske Zweige im geheimnisträgerischen Mondlicht“ (MPK 164). Am Scheitelpunkt dieser Neuausrichtung, an dem Gilbert das Dunkel akzeptiert und zulässt, fällt sein Ich auf die Grundlagen und Grundkonstanten seines Seins zurück: „Er würde sie anrufen, sagte er sich. Mathilda, Liebste, würde er sagen. Wir treffen uns in Tokyo, nahm er sich vor zu sagen, es ist alles ganz einfach, komm zu mir nach Japan“ (MPK 165). Gilbert taucht in diesem Moment vorbehaltlos in das Fremde ein und findet an dessen Grund letztlich sich selbst und somit seine Frau wieder.

²⁵⁶ Löffler: *Laudatio*, Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe, 2014, S. 28.

²⁵⁷ Ein guter Indikator für diesen Befund scheint an dieser Stelle das stetig zunehmende Gefühl einer Unheimlichkeit zu sein, das sich auch dadurch verdichtet, dass Gilbert immer wieder für einen kurzen Moment Yosas Reisetasche zu erkennen meint, die im nächsten Moment jedoch wie eine Illusion verpufft.

Wie die Literatur universell als Ort bezeichnet werden kann, „der das Individuum über sich selbst aufklärt, an dem sich der schöne Schein als Tarnung entpuppt“,²⁵⁸ so kann man diesen Befund auch auf das Aufeinandertreffen von oberflächlich bleibenden, kulturellen Zuschreibungen mit den sich in der Ferne ergebenden Eindrücken übertragen. Dort löst sich die Einfachheit der Stereotypen in komplexe Bezugssysteme und eine Mannigfaltigkeit des Neuen auf. Gilbert registriert im Verlauf seiner Reise die Tiefe jenes kulturell Anderen, die den „schönen Schein“ seiner eigenen, durchaus fragwürdigen Projektionen auf Japan ins Wanken bringt.

Im Folgenden schließt sich eine kurze Übersicht zu den von Gilbert bereisten, japanischen Naturorten an. Auch der sogenannte „Selbstmörderwald“ Aokigahara, den Gilbert und Yosa bereisen, wird hier berücksichtigt. Diesbezüglich sollen auch die jeweiligen Wirkungen dieser Orte auf die Wahrnehmung der Hauptfigur analysiert werden.

In der erzählten postmodernen Gegenwart des Romans werden Gilbert und Yosa zu dem, was einst Bashō und Sora waren: Reisegefährten, die den Norden der japanischen Hauptinsel durchwandern. Dass der historisch verbürgte Sora die literarische Schablone für die Figur des Yosa bildet, deuten nicht nur jene fast identischen Namen an. Wie Bashō muss auch Gilbert den letzten Abschnitt seiner Reise allein fortsetzen. Analog zur überlieferten Reise Bashōs, deren letzte Stationen er ohne Sora bereisen musste, verlieren sich die beiden Hauptfiguren aus Marion Poschmanns Roman in den Menschenmassen am Bahnhof in Sendai.

Die Feststellung HANNS-JOSEF ORTHEILS, dass „die Reisenden des *Reiseromans* [...] oft verkappte Mystiker“²⁵⁹ seien, lässt sich mit Blick auf Gilbert Silvester klar bestätigen. Auch er wird zu einer Figur, die in die geheimnisvolle Ferne aufbricht, damit sich ihr der „Ungrund“ der Erscheinungen offenbart. Dass Gilbert die Suche nach dem

²⁵⁸ Löffler: *Laudatio*, Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe, 2014, S. 39.

²⁵⁹ Hanns-Josef Ortheil: *Schreiben und Reisen*. In: Moennighoff/ von Bernstorff/ Tholen (Hg.): *Literatur und Reise*, 2013, S. 17.

Grund des Seins, der sich dem hektischen Alltag der Postmoderne entzieht, auf die Bucht von Matsushima projiziert, wird von Yosa, der selbstverständlich um die Bedeutung der *Utamakura* weiß, wohlwollend registriert: „Yosa reichte ihm sein Buch [...]. Matsushima, sagte der Japaner anerkennend. Ah, Matsushima! sagte er bewegt, und Gilbert sah, daß das Ziegenbärtchen pathetisch bebte“ (MPK 43).

Je erhabener sich eine japanische Landschaft oder ein japanischer Ort in den überlieferten Wahrnehmungen darstellt, desto besser eignen sich diese für eine Kunst der Betrachtung, die die Tiefe des Seins zu ergründen versucht. Hinzukommend entsprechen diese nach japanischer Vorstellung dem äußerlichen Setting eines würdigen Selbstmords. Nicht zufällig also beginnt Gilberts und Yosas Pilgerreise im Unterholz des Aokigahara, einem riesigen Wald am Fuße des Fujis, dessen Bäume so dicht nebeneinander stehen, dass die Japaner ihn auch als „Baum-Meer“ bezeichnen.²⁶⁰ In diesem Wald kam es zu einem „wahren Sterbeboom [...], nachdem der japanische Schriftsteller Seicho Matsumoto 1960 den Roman ‚Der Wellenturm‘ veröffentlicht hatte, in dem sich eine unglücklich verliebte Frau in den Wäldern am Fuße des Fuji tötet“.²⁶¹ Er präsentiert sich als „ein mächtiges Blätterwesen“ mit „schwarzen Schwingen“, das „sich seufzend dichter und dichter zusammen[zieht]“ (MPK 57). Der Aokigahara ist extrem mit der Zuschreibung als prominentester japanischer Selbstmord-Ort aufgeladen. 2003 nahmen sich dort knapp über hundert JapanerInnen das Leben.²⁶² Er beansprucht somit eine starke diskursive Position. In diesem Wald verbindet sich das Wissen um die menschlichen Tragödien und die Unübersichtlichkeit eines dichten Baum-Meeres zu einer Aura der Unheimlichkeit und Geisterhaftigkeit. Das Fremde zeigt sich an dieser Stelle im Text als nur noch fremder und geheimnisvoller und brennt sich somit wie bei Kathrin

²⁶⁰ Vgl. Daniel Krüger: Die makabre Legende des Aokigahara-Waldes. *Welt online* v. 18.03.2017, URL: www.welt.de/reise/Fern/article162864227/Die-makabre-Legende-des-Aokigahara-Waldes.html, aufgerufen am 31.07.2019.

²⁶¹ Krüger: Makabre Legende des Aokigahara-Waldes, *Welt online* v. 18.03.2017, aufgerufen am 31.07.2019.

²⁶² Vgl. ebd.

Röggla als „folkloristisch anmutend[e] erzählun[g], die später weitaus mehr hängenbleiben [wird] als der seltsame gleichklang der geschichten“ (KPRT 38) in das Bewusstsein der RezipientInnen ein.

Hervorzuheben ist, dass die Prä-Œuvre-Diagnose (ohne *Die Kieferninsel*) der Literaturkritikerin SIGRID LÖFFLER, in den lyrischen und prosaischen Texten Marion Poschmanns seien die beschriebenen Natur- und Landschaftsbilder immer zivilisatorisch versehrt oder beschädigt,²⁶³ auch für deren literarische Darstellung im hier analysierten Text gilt (vgl. MPK 61). Dies deutet sich bereits im Aokigahara an, der von etlichen Plastikbändchen durchzogen und zusätzlich durch die nachgelassenen Gegenstände der SelbstmörderInnen sowie Schaulustiger verschmutzt ist (vgl. MPK 61). Trotz dieses Ärgernisses – das im Zusammenhang der Naturbetrachtung als Störung der Naturidylle offenkundig wird – vermag Gilbert es, sich auf den „Wald, der ihm jetzt ungewöhnlich schön und ehrwürdig vorkam, sehr still, leicht dunstig und von jenem außergewöhnlich schmeichelnden Grün“ (MPK 61), einzulassen. Ähnlich wie die ostasiatischen Maler sich immer wieder durch das Malen eines bestimmten Motivs (Kiefer, Bambus oder Landschaften) darin schulen, das Objekt in seiner Erscheinung durch behutsame Zurücknahme des eigenen Blickes jedes Mal eine Nuance deutlicher hervortreten zu lassen,²⁶⁴ so folgt auch Gilbert dieser ideologischen Spur: „Er wollte sich, schwankendes Laub vor Augen, in verfeinerter Unterscheidung üben, sich an den Nuancen erfreuen“ (MPK 61). Deutlich wird an dieser Textstelle, dass die Bewegung in die Ferne jene Art des kontemplativen Schauens bei Gilbert erst ermöglicht. Das Neue, dessen Besonderheit nicht durch den Blick der Gewohnheit abgeschliffen ist, öffnet Gilberts Wahrnehmungsraum: „In Japan verschaffte ihm die Pflanzenwelt eine eigenartige Erleichterung“ (MPK 62). Beim meditativen Anschauen der Kiefern begegnet auch Gilbert die sinnliche Ambivalenz intensiver Betrachtung, die auch die Autorin Marion Poschmann in ihren

²⁶³ Vgl. Löffler: *Laudatio*, Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe, 2014, S. 23.

²⁶⁴ Vgl. G. S. Dombrady (Hg.): *Matsuo Bashō: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*, 1985, S. 23.

poetologischen Texten regelmäßig beschreibt: „je näher er [Gilbert] versuchte hinzusehen, desto mehr entzog sich der Baum, verschwand er im Versuch, für ihn eine Sprache zu finden“ (MPK 63). Im Band *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*, der etliche poetologische Überlegungen der Autorin versammelt, liest man deckungsgleich: „Je genauer man hinsieht, desto unschärfer und vieldeutiger werden die Dinge“ (MPMIMN 132). Diesen Befund, der ein Herausfallen des Angeschauten aus dem gewohnten Raster der Wahrnehmung mit einem genaueren Hinsehen begründet, vermittelt die Autorin über den durch Bashō tradierten, buddhistisch geprägten, ostasiatischen Blick.

Letztlich veranschaulicht Marion Poschmann auf diese Weise auch die Frage nach dem Abbildungsvermögen der Sprache, das sich wie ein feinmaschiges Netz über die Oberfläche der Erscheinungen spannt. Die Sprache vermag das wirkliche Sein jedoch nie vollends über das Wort zu fassen, weil es nicht zum Wesen der Dinge gehört: „Die Sprache operiert über dem Abgrund, sie stellt eine dünne, fragile Schicht über dem Chaos her, auf der wir uns in unserem träumerischen Alltag bewegen, fest davon überzeugt, wir hätten die Dinge im Griff, weil wir ihre Namen zu kennen glauben“ (MPMIMN 130). Das „Chaos“ wiederum, jene sich entziehende Unordnung und Komplexität der Erscheinungen, kann aber in seiner dem Subjekt entgegnetenden Mannigfaltigkeit durch einen geschulten Blick für „das Vage, das Feine, das Subkutane, das Unsichtbare, das Übersehene, das Sublime“ (MPMIMN 26) besser erfasst und vielleicht auch genauer beschrieben werden.

Die Autorin scheint zudem mit der japanischen Kunstform der Liste vertraut zu sein, bei der es sich um eine jahrhundertealte Gattung handelt, die das japanische Genre der Sammlung für die japanische Dichtung etablierte.²⁶⁵ Dieses spezielle, auflistende Verfahren greift Marion Poschmann sowohl in einem ihrer essayistischen Texte als auch in leicht verkürzter Form in ihrem Roman auf. In ersterem

²⁶⁵ Vgl. Kemp: *Die Figur als Grund*, 2006, S. 313.

berichtet die Autorin von ihrem Besuch im buddhistischen Tokioter *Koke-dera* (wörtlich übersetzt: „Moostempel“), der für seinen artenreichen und kunstvoll arrangierten Moosgarten berühmt ist. Nahezu hundert Moosarten sollen in jenem Garten gedeihen, was die Exklusivität und die damit verbundenen Erwartungen an das sich dort zeigende, artenreiche Naturphänomen entsprechend steigert. Ernüchternd musste die Autorin feststellen: „Ich persönlich unterschied genau drei Moose [...]. Für die restlichen 97 Arten fehlte mir einfach der Blick. Das Moos war da. Ich sah es nicht“ (MPMIMN 117). Ganz deutlich hinterfragt die Autorin hier *nicht* die Anwesenheit bzw. die Existenz der verschiedenen Arten, sie macht ihre eigene, eingeschränkte Wahrnehmung für den defizitären Blick verantwortlich. Dieser zeugt von einer Ferne dem Betrachteten gegenüber, die zwar auf Unkenntnis basiert, die jedoch mit einem Interesse am sich nicht sogleich Erschließenden, mitunter anfänglich Verborgenen verringert werden kann. In dem Gedicht *Moosgarten, ein Ready-made* hat die Autorin die hundert unterschiedlichen blütenlosen Sporenpflanzen in 10 Strophen zu jeweils 10 Moosarten aufgeteilt.²⁶⁶ Das Ergebnis ist eine offenkundige Vielfalt und Diversität jener im Alltag schlicht als Moos bezeichneten Pflanze.

In *Die Kieferninseln* greift Marion Poschmann dieses den Reichtum der Natur veranschaulichende Prinzip der Auflistung in allgemeinerer Form für die Pflanzengattung der Bäume auf: „Rotahorn. Silberhorn. Zuckerhorn. Streifenhorn. Vermontahorn. [...] Zitterpappel. Schwarzpappel. Amerikanische Buche. Virginische Hopfenbuche. [...] Weißeiche. Sumpfeiche. Scharlacheiche. Kastanieneiche“ (MPK 109). 65 Baumarten reiht die Autorin in diesem kurzen Textabschnitt aneinander. Diese in keinem direkten Bezug zur Handlungsgegenwart des Romans stehende Aufzählung verschiedenartiger Baumarten ist nur vor dem Hintergrund einer Erinnerung Gilberts

²⁶⁶ Die erste Strophe ist folgendermaßen strukturiert: „1. Nickendes Pohlmoos/ Gemeines Quellmoos/ Glashaar-Widertonmoos/ Einseitwendiges Torfmoos/ Dreilappiges Peitschenmoos/ Nacktmundmoos/ Flaschenmoos/ Breitringmoos/ Vielfruchtmoos/ Gewelltes Plattmoos“ (MPMIMN 119).

sowie dem vorausgegangenen Verweis zu verstehen und auf diese Weise in seiner scheinbaren Beliebigkeit aufzulösen. Es handelt sich um die Erinnerung an einen gemeinsam im Norden der USA verbrachten zweiwöchigen Urlaub, in dem sich Gilbert und Mathilda die Laubfärbung in der Gegend um die fünf Großen Seen angeschaut hatten. Jenes Vorhaben einer gemeinschaftlichen Naturschau, der Laubfärbung nachzureisen, basierte damals auf einem Vorschlag Mathildas: „Erst Mathilda hatte ihn [Gilbert] dazu gebracht, mit ihr Ausflüge in die Wälder zu unternehmen“ (MPK 72). Gilberts Bewegung hin zu den japanischen Schwarzkiefern ließe sich somit auch als eine Rückannäherung an die Beziehung mit seiner Frau deuten. Die ihm nun entgegnetretende japanische Ferne verstärkt die Sich-Bewusstwerdung vergangener, gleichartiger Erfahrungen. Der den JapanerInnen aus westlicher Himmelsrichtung attestierten ‚„Jetztgebundenheit‘, die von den metaphysischen Schlacken des westlichen Denkens unbelastet“²⁶⁷ erscheint, eifert Gilbert auf seinem Pilgerweg zu den besonderen Naturorten nach. In dessen Verlauf wird er sich der Erinnerung an die Lauffärbung auf dem nordamerikanischen Kontinent bewusst, die strukturell mit der japanischen Naturästhetik des Romans verbunden ist. Rückblickend formuliert Gilbert folgende, sich auf die damalige Reise mit Mathilda beziehende Erkenntnis vor dem gegenwärtigen Hintergrund seiner Auseinandersetzung mit dem japanischen Wesen der Landschaftsästhetik: „Laubfärbung ist reine Gegenwart, sie ist bis zu einem gewissen Grad unvorhersehbar. [...] Wer das rote Herbstlaub zu sehen begehrt, muß alles abschütteln, muß alles hinter sich lassen, und los“ (MPK 75). Ersetzt man das im letzten Teil des Zitates „rote Herbstlaub“ durch ‚mondbeschienene Schwarzkiefern‘, so offenbart sich, wie sehr sich die beiden Bewegungen letztlich gleichen. Der Aufbruch in das Unerschlossene, in das Hinterland, aus den festumgrenzten urbanen Räumen der Zivilisation, bildet die Grundlage dafür, wieder zu sich selbst zu kommen und beschreibt nichts anderes als die Erfahrung „rein[ster] Gegenwart“.

²⁶⁷ Felsch: Athen – Tokio, 2019, S. 73.

Je kürzer sich solch ein Naturschauspiel zeigt, desto erhabener bewertet man dessen Erscheinung sowie die damit einhergehende Betrachtung. Der Kirschblüte wohnt nicht zufällig eine staatsymbolische Bedeutung innerhalb der japanischen Kultur inne. Sie ist das Sinnbild einer jährlich wiederkehrenden, kurzen Periode des Naturkunstwerks, das durch die Schönheit der Blüte die zyklische Erneuerung des Lebens symbolisiert. Den bekannten Park in Ueno, dessen Kirschblütenmeer Bashō vor etwas mehr als dreihundert Jahren bereits bestaunte, besuchen auch Gilbert und Yosa. Allerdings reisen die beiden Charaktere im Spätsommer dorthin, sodass auf in Blüte stehende Kirschbäume nicht zu hoffen ist. Gilbert schlägt folgendes vor: „Wir [...] stellen uns die Blüten vor, die Bashō gesehen hat. Es geht nicht um die Blüten als solche, es geht um die Energie des Ortes“ (MPK 86). In dieser Textpassage favorisiert Gilbert die Aura der *Utamakura* als Orientierungspunkte und stellt dabei das reale Phänomen der Kirschblüte hinten an. Die „Energien des Ortes“ vermitteln sich dem Betrachter Gilbert gerade da, wo dieser dem bereisten Raum die Möglichkeit zugesteht, an seinen Rändern offen zu sein und inneren Bildern zu widersprechen. Dem zuvor Imaginierten wird somit bewusst die Option zur Veränderung zugestanden. Diese Wahrnehmungsoffenheit vermag tatsächlich zu einer Vollkommenheit des Betrachteten zu führen: „[D]as Licht fiel so spiegelnd auf die Blätter, daß Gilbert für einen Moment an ein weißes Blütenmeer zu glauben bereit war. Oder Schnee“ (MPK 87). Dieser Eindruck, der nur „einen Moment“ lang andauert, steht in seiner Begrenztheit der kontemplativen Anschauung der Schwarzkiefern gegenüber, welcher Gilbert ganz an Bashō orientiert folgt, sodass er sich entschließt, „sich aus Gründen der Effizienz, der Logistik und der Jahreszeiten auf die immergrünen, langlebigen Kiefern zu konzentrieren“ (MPK 87). Gilberts Sehnsucht deckt sich mit der aus Shintoismus und Buddhismus entstandenen Philosophie, die das geistige Verstehen und sinnliche Wahrnehmen als zwei Seiten der gleichen Medaille begreift und in der die dem Menschen entgegretenden Erscheinungen

sowohl Wesen als auch den Grund ihrer Existenz verkörpern.²⁶⁸ Demnach fallen Anschauen und Verstehen zusammen und diese ideologische Spur ist es, der Gilbert folgt.

Im Tokioter Bezirk Adachi führt Yosa seinen deutschen Reisegefährten durch den extrem verdichteten urbanen Raum der japanischen Hauptstadt an eine Stelle am Sumida-Fluss, an der Bashō über den Schiffsweg mit Sora anlandete (vgl. MPK 88). Die Wellen der Moderne und Zivilisation sind über den sich dort befindlichen Ausschnitt der japanischen Literaturgeschichte hinweg gerollt. Die Natur wurde aus diesem Raum völlig verdrängt, die Natürlichkeit, die der japanische Haiku-Dichter dort Jahrhunderte zuvor angetroffen hat, existiert nicht mehr in der Gegenwart des Romans. Als Gilbert nicht mehr damit rechnet, an dieser Stelle einen Verweis auf Bashōs damalige Durchreise zu finden, offenbart sich ihm doch noch im wahrsten Sinne des Wortes ein Zeichen: „Erst jetzt sah er Bashō. Bashō in Lebensgröße, als Graffiti an die Uferwand gemalt, Bashō als Pinselzeichnung in der Manier der Edo-Zeit“ (MPK 89). Das Alte ist, so könnte man es deuten, auch immer noch im Neuen anwesend. Das Graffiti, das Bashō und Sora zeigt, lässt sich als Sigle für das auf den ersten Blick scheinbar Verschüttete lesen, das jedoch im kulturellen Bewusstsein weiter existiert.

Um dennoch weiter auf dem Weg Bashōs im Tokioter Asphalt- und Gebäudedschungel voranschreiten zu können, schlägt Gilbert an diesem Punkt der Reise vor, sich dem japanischen Dichter über die Dichtung zu nähern. Er beschließt für Yosa und für sich, sich an der klassischen japanischen Gedichtform des Haiku und an der speziell von Bashō hervorgebrachten Form zu versuchen. Dabei steht die Haiku-Dichtung bei Bashō im Zeichen des Landschafts-Stils (*keiki*), der zum einen die Natur sowie die Orte der äußeren Welt einzufangen und zum anderen etablierte dichterische Assoziationen durch die

²⁶⁸ Vgl. Pörtner/ Heise: Philosophie Japans, 1995, S. 9.

Vermittlung neuer Perspektiven zu unterlaufen versucht.²⁶⁹ Beschäftigt man sich mit der inhaltlichen Struktur (in der Art einer regelpoetischen Forderung) jener jahrhundertealten Gedichtart, so bildet das motivische Zentrum des Haiku stets ein Naturgegenstand oder die Bezugnahme auf eine der vier Jahreszeiten.²⁷⁰ Durch den Rückgriff auf diese traditionelle lyrische Form, deren Sprach- und Produktionsmechanismen Gilbert dennoch wegen seines fehlendes Sprachvermögens in letzter Konsequenz fremd bleiben müssen, findet dennoch eine literarisch-kulturellen Annäherung nicht nur an die japanische Literatur, sondern auch an prägende Sinnvorstellungen der japanischen Kunst statt. Die Auseinandersetzung mit der Haiku-Form offenbart sich an dieser Stelle als Zugang in das Bewusstsein der bereisten Kultur. Gilberts erstes selbstverfasstes Haiku ist eine Handreichung an die japanische Gesellschaft und symbolisiert zugleich seine Ausrichtung auf einen neuen Weg der Wahrnehmung, auf dem er sich und seine Vorprägung zurücknimmt: „Grüße aus Tokyo – / Kirschbäume blühen nicht mehr, / nur nackter Beton.“ (MPK 92) Zugleich ist in diesem Haiku die von Marion Poschmann in ihrem Werk vielfach zur Sprache gebrachte Zurückdrängung der Naturlandschaft angelegt.

Bashō schreibt im ersten Kapitel seines Werks *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* von seiner inneren Voraussicht auf eines der wichtigsten Ziele seiner Reise: „Im Geiste sah ich bereits den Mond von *Matsushima*, als ich meine Wohnstätte anderen überließ.“²⁷¹ Das Motiv des Mondes wurde zu Lebzeiten Bashōs auf dem Gebiet der Haiku-Kunst als stärkstes literarisches Symbol für die herbstliche Jahreszeit (*tsuki*) genutzt.²⁷² Das fest tradierte Bild vom Licht des Herbstmondes, das Gilbert in *Matsushima* auf den Schwarzkiefern bewundern möchte, zieht ihn in seinen Bann und ist in der japani-

²⁶⁹ Vgl. Shirane Haruo: *Traces of Dreams. Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō*. Stanford: Stanford University Press 1998, S. 191.

²⁷⁰ Vgl. Krusche (Hg.): *Haiku*, 1995³, S. 137.

²⁷¹ G. S. Dombrady (Hg.): *Matsuo Bashō: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*, 1985, S. 45.

²⁷² Vgl. Haruo: *Traces of Dreams*, 1998, S. 194.

schen Haiku-Tradition aufs Engste mit dem Ausklang des Sommers und dem Aufkommen melancholischer Gedanken verknüpft.²⁷³ DIETRICH KRUSCHE weist auf die den vier Jahreszeiten zugeordneten klassischen Stimmungslagen auf dem Feld der Haiku-Kunst hin: Dem Herbst sei ein Gefühl der Todesahnung zugeordnet.²⁷⁴ Eine Entsprechung findet diese symbolische Zuschreibung in Gilberts Versuch, am Anfang seines Unternehmens ein entsprechendes Bewusstsein nachzuzeichnen. Die Pilgerreise zur Mondschau entspricht, dieser Logik nachfolgend, einer Reise der Vergänglichkeit hin zum eigenen Tod. Nicht zufällig beginnen Gilberts durch die Erzählinstanz wiedergegebenen Überlegungen zum Wesen der beschlossenen Reise, die an die Bucht der Kieferninseln führt, mit dem markanten Satz „Sterben lernen“ (MPK 81). Doch dieser Tod muss sinnbildlich interpretiert werden und zielt auf Gilberts *alter ego* ab, das durch ein Überheblichkeitsdenken Mathilda und der japanischen Lebensart gegenüber geprägt ist.

Für die Autorin selbst lässt sich die Erscheinung des Erdtrabanten auch poetologisch lesen. Grundsätzlich beschwören literarische Texte, folgt man Marion Poschmann, einen „scheinhafte[n] Raum mit scheinbaren Dingen“ (MPMIMN 137) im Bewusstsein von Leserin und Leser herauf – „das ist die Grundlage jeder Fiktion“ (MPMIMN 137). Diese der Literatur innewohnende Kraft, die aus Wörtern ganze Welten entstehen lässt, changiert für sie wie der Mond am Himmel zwischen Selbstverständlichkeit und Wunder. Der Himmelskörper offenbare seine ambivalente Natur dadurch, dass er zum einen die unendliche Weite des Alls symbolisiere, zugleich aber auch immer das vertraute, allgegenwärtige „Nachtlicht“ sei (vgl. MPMIMN 137). Die Autorin hat sich in ihrem Roman mit einem althergebrachten japanischen Topos auseinandergesetzt: „In der klassischen ostasiatischen Dichtung spielt die Mondbetrachtung eine große Rolle. Der Mond ist dort das Motiv der Dichtung schlechthin“ (MPMIMN 137).

²⁷³ Vgl. Shirane Haruo: Japan and the Culture of the Four Seasons. Nature, Literature, and the Arts. New York: Columbia University Press 2012, S. 40.

²⁷⁴ Vgl. Krusche (Hg.): Haiku, 1995³, S. 119.

Intensiv ausgeprägt findet sich die künstlerische Beschäftigung mit dem Mond und dessen geisterhaftem Licht auch in der 1892 veröffentlichten Bildserie des japanischen Holzschnittkünstlers Yoshitoshi, die den Obertitel *100 Aspekte des Mondes* trägt.²⁷⁵ In jenen hundert Holzschnitten „gilt die Mondbetrachtung eben der Abwesenheit des Mondes“,²⁷⁶ die Andreas Platthaus letztlich auch im Roman von Marion Poschmann zu erkennen glaubt. Er lobt das sinnbildliche Wechselspiel zwischen Mondschein und jenen scheinbar fest umrissenen Objekten sowie Konturen unseres Alltags – wodurch in der Nacht fremde Wahrnehmungszwischenräume entstehen können – mit Blick auf die Poetik Marion Poschmanns als „wahre Poesie“.²⁷⁷ Die Autorin selbst bringt die ambigue Natur des Mondes und seine damit einhergehenden metaphorischen Eigenschaften anschaulich zur Sprache:

Der Mond, durch sein silbriges, geheimnisvolles Licht und sein Erscheinen in der Nacht eng verknüpft mit dem Traum, ist in einer Zwischenwelt angesiedelt zwischen Schlafen und Wachen, Sein und Nicht-Sein. [...] Er leuchtet nicht selbst, sondern reflektiert das Sonnenlicht. Dies prädestiniert ihn als Bild für eine gewisse Indirektheit, für Sehnsucht, Melancholie, für das Ungreifbare. Er leuchtet nicht selbst, aber er leuchtet doch. Daher gilt der Mond in der Dichtung traditionell auch als Symbol des Bewußtseins. (MPMIMN 141)

Wenn Gilbert nun also den Mond über den Kiefern von Matsushima sucht, dann lässt sich dies parallel als Expedition in sein eigenes Bewusstsein lesen. Somit versinnbildlicht der Himmelskörper jenes nötige Bewusstsein, das Gilbert auf eine „innere Weise zum Phänomen der japanischen Schwarzkiefer [führt]“ (MPK 153). Der Mond erweitert in dieser metaphysischen Aufladung die alltägliche Form der Wahrnehmung und agiert im Text als eine Art zweckdienlicher Belichtungsfiler für die Bucht von Matsushima, die zu den drei bedeutendsten japanischen Landschaftsschönheiten (*sankei*) gehört und

²⁷⁵ Vgl. Platthaus: *Seid umschlungen, Japaner*. In: Ders. (Hg.): *Das geht ins Auge, Geschichten der Karikatur*, 2016, S. 130.

²⁷⁶ Platthaus: *Laudatio auf Marion Poschmann*, aufgerufen am 08.08.2019.

²⁷⁷ Ebd.

eine große Wirkung auf den Menschen entfaltet.²⁷⁸ Gilbert lädt die japanischen Schwarzkiefern auf den kleinen Inseln im Meer ganz in der geistigen Nachfolge Bashōs stark mystisch und idyllisch auf. Diese Baumart vereinnahmt er in seiner Wahrnehmung mehr und mehr als eine Art Leiter hinab in den „Urgrund“, an dem das Göttliche sich mit der irdischen Seele vereinigt: „Denn die Kiefer gilt als Ort der göttlichen Manifestation. Sie ist der Punkt in der Welt, an dem die Götter herabsteigen“ (MPK 145). Matsushima wird zu einem sakralen Ort, in welchem Epiphanien und Offenbarungen möglich sind. Während Bashō die Schönheit des Ortes auf sich wirken lässt, geht Gilbert noch einen Schritt weiter, indem er als dem Kapitalismus und seinen Auswirkungen verhaftetes Kind seiner Zeit vorhandene japanische Vorstellungen von der erhabenen Aura der Schwarzkiefer nutzt, damit sich diese Wirkung auch bei ihm einstellt. Hinsichtlich Gilberts Wahrnehmung, als dieser die Schönheit Matsushimas auf sich wirken lässt, hat sich die Autorin deutlich an den Naturbeschreibungen Bashōs in *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* orientiert. Beflügelt von seiner Phantasie sah Bashō in den Kiefern von Menschenhand gearbeitete Kunstwerke, die in diversen Formen der Naturkunst auf den 260 (nach traditioneller Zählung 888) Inseln²⁷⁹ wachsen: „Ihr Geäst, ständig vom salzigen Seewind durchrüttelt, ist durchweg verkümmert: dies von der Natur aus Knorrige und Gewundene sieht aus als wäre es noch zusätzlich von Menschenhand geformt.“²⁸⁰

Wie stark sich Gilberts ästhetischer Blick an den für ihn neuen Facetten der japanischen Kultur schult und sich zum Ende des Romans verändert, lässt sich in seinem Blick für die feinen Nuancen aufzeigen, der der ästhetischen Spur des *Lob des Schattens* folgt. Während seine Herberge in Matsushima architektonisch traditionsarm westlich eingerichtet und hell ausgeleuchtet ist, „als falle ständig Sonne herein“ (MPK 149), liegt sein angemietetes Zimmer von Schatten

²⁷⁸ Vgl. G. S. Dombrady (Hg.): Matsuo Bashō: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland, 1985, S. 146.

²⁷⁹ Vgl. ebd.

²⁸⁰ Ebd., S. 149/151.

durchzogen vor ihm: „Schatten [...] quollen unter dem Bett und dem Schreibtisch hervor und tauchten die untere Hälfte des Zimmers in düstere Ungewissheit [...]. Der alte Fernseher schien ebenfalls aus dem Reich der Schatten zu stammen, klobig und schwarz“ (MPK 152). Die Schatten in Gilberts Zimmer setzt Marion Poschmann als literarische Markierungen der Schwelle ein. Die Autorin greift auf dieses literarische Mittel im letzten Kapitel des Romans häufiger zurück, um das sukzessive Aufbrechen von Gilberts alten Wahrnehmungsmustern darzustellen: „Er sah sich für einen Moment in der Nacht durch die Gänge wandeln, er hatte geschwärzte Zähne und trug ein steifes, schweres Gewand aus japanischem Lack“ (MPK 153). Diese optischen Eindrücke zwischen Helligkeit und Dunkelheit rufen in Gilbert rekursiv bestimmte prominente Bilder und Vorstellungen hervor, die dem Leitgedanken einer Poetik der Schwelle entsprechen und inhaltlich auch Jun'ichirō Tanizakis Gedanken in *Lob des Schattens* folgen.

Figurationen der Schwelle begegnen Gilbert auch an der Küste von Matsushima: „Dünne schwarze Algen wiegten sich im Wasser, schlangen sich um niedrige Ufersteine, und er dachte an Mathildas Haar, wie es sich ausbreitete, wenn sie in der Wanne lag“ (MPK 157). Der am Beginn des Romans eingeführte Vergleich zwischen der Medusenhaftigkeit und Mathildas Haar überkommt Gilbert an dieser Stelle abermals. In seiner Gesamtheit gibt sich der Text – eingefasst durch diese rezeptiv wichtigen Sequenzen – als ein durchkomponiertes sprachliches Bild für die Frage zu erkennen, wie und unter welchen Voraussetzungen sich ein Wechsel von Wahrnehmungsparadigmen vollzieht.

In einer weiteren Traumsequenz, in der Gilbert unter dem Geäst der Kiefern in einen Halbschlaf fällt, tauchen wiederholt solche Indikatoren für den Zustand der Bewusstseinschwelle auf: „Aus dem unnahbaren Wasser des Dunkels [...] tauchten erneut die bewachsenen Felsen, rundlich wie schwarze Quallen, spröde wie trockene Algenbüschel“ (MPK 160). In diesem tranceartigen Moment gelingt es Gilbert

endlich, sich in die gewünschte traumartige Bewusstseinsweiterung zu versenken, die durch das atmosphärische, unheimliche Zusammenspiel seines Umfeldes hervorgerufen wird. Die Erzählinstanz vermittelt an dieser Stelle jene bildhaften Eindrücke, die bei Gilbert im Zwischenraum zwischen Wach-Sein und Schlaf entstehen:

Blasen der Finsternis, die Kontur gewannen, Körper erhielten, während hinter ihnen das Dunkel verblich, harte Scherenschnitte über dem grundlosen Schrecken, dem anlaßlosen, rasanten Schäumen. Dies. Dies ist. Es. Endlich. Schwarze Blasen, die auftreiben. Platzen. (MPK 160)

Die Telegrammstilähnliche Wortsetzung „Dies. Dies ist. Es. Endlich.“ entspringt Gilberts Verstand und markiert eine Exklamation, in der eine elementare Erkenntnis zum Ausdruck kommt und festgehalten wird. Die durch die entsprechende Punktsetzung herbeigeführte Separation des unpersönlichen Subjekts „Es“ steuert den rezeptiven Blick in die Richtung der Psychoanalyse Sigmund Freuds. Jenes „Endlich“ zeigt die Erfüllung der Sehnsucht an, deren Ziel Gilbert an diesem Punkt des Handlungsverlaufes erreicht hat. Diese Erfüllung seines herbeigesehnten Wunsches erwächst aus seinem Bedürfnis, durch sein „Projekt der Abwendung“ zu „jenem gestrengen Über-Ich auf Distanz zu gehen, das jeden von ihnen im Alltag unter Kontrolle zu halten versuchte“ (MPK 48). Ganz im Sinne Zen-buddhistischer Auffassung erscheint dieser offenbarende Eindruck mit einer wellenhaften Plötzlichkeit über Gilbert hereinzubrechen. Die Direktheit und Unmittelbarkeit eines Natur-Eindrucks gewährt eine Einsicht in die elementaren Konstanten des Seins.²⁸¹ Die verfolgte Loslösung bringt mit dem psychoanalytischen Modell Freuds gedacht eine Befreiung vom eigenen Über-Ich mit sich, was zu einer Verstärkung jener dem „Es“ zugeschriebenen Triebe und Wünsche führt. Im Umkehrschluss tritt dieses „Es“ somit deutlicher an die Bewusstseinsoberfläche und folglich kann das Ich im Dialog mit seinem sonst verdeckten Unbewussten, seinen Trieben sowie verdrängten Wünschen treten.²⁸² In

²⁸¹ Pörtner/ Heise: Philosophie Japans, 1995, S. 163.

²⁸² Vgl. Peter-André Alt: Einführung. In: Ders./ Thomas Anz (Hg.): Sigmund Freud und das Wissen der Literatur. Berlin, New York: de Gruyter 2008, S. 1-13, hier: S. 3.

dieser Textstelle setzt die Autorin zudem jene spirituellen Versenkungsmaßnahmen literarisch um, die Gilbert zuvor in einem weiteren Brief an Mathilda sachlich darlegt. Er beruft sich dort auf den Zustand der „Wachträume, Bilder, die kurz vor dem Einschlafen auftauchen, wenn die Denkfunktion allmählich zur Ruhe kommt“ (MPK 154). Nur in dieser Zwischenwelt von Unterbewusstsein und Bewusstsein, oder besser im ausschnitthaften Erkennen, das die Konzentration auf Einzelphänomene ermöglicht, scheint sich die Schwarzkiefer in ihrer wirklichen Wesenhaftigkeit zu offenbaren:

Ein Itinerarium müßte die Schwarzkiefer aus der Leere, die allem zugrunde liegt, so hervortreten lassen, daß man die Kiefern vor Augen sieht und auch ihre unendliche Verzweigung, die wieder in der Leere mündet, es müßte den abstrakten Begriff der Leere so mit Bildern anreichern, daß ein sinnlicher Zugang zu ihm möglich wäre. (MPK 153-154)

Gilberts Ausrichtung auf die Kiefern, auf die Inseln von Matsushima und das japanische Meer sowie sein direktes Berühren der Kiefern (vgl. MPK 159, 160) lösen die Anspannungen und Konflikte, die er von Deutschland aus auf seine Reise mitgenommen hatte. Seine versteckten Ängste und Zweifel steigen als „Schwarze Blasen“ (MPK 158) aus der Versenkung aus seinem Unterbewusstsein auf und zerplatzen im Licht eines neuen, sich rasch ausbildenden Bewusstseins. Der sich vor Gilbert in der Ferne neu abzeichnende Pfad, der den Weg zu sich selbst über buddhistische Grundsätze und die Naturbetrachtung geht, bietet ihm in seiner Situation eine Art der Verweigerungshaltung gegenüber den bisherigen Kräften an, die seine Existenz durchdrungen haben. Gilbert stellt eine Figur dar, die sich stark über Äußerlichkeiten definiert und sich in der Welt des westlichen akademischen Betriebs mehr durchschlägt, als dass er dort wirklich eine Bestimmung findet. Letztlich ist er ein Flüchtender, der aus seiner unbefriedigenden Existenz ausbricht, auch wenn er dies am Anfang seiner Reise noch nicht zu wissen scheint. Marion Poschmann plädiert in *Mondbetrachtung in mondloser Nacht* unter dem Schlagwort „Melancholie“ für solche Abzweigungen, die aus dem Dickicht postmoderner Überkomplexität führen: „Ich würde entgegen, ein gelegentliches Innehalten, sich Abwenden vom Schlachtfeld,

ein Rückzug vom Bescheid wissen wirft das Individuum auf sich selbst zurück“ (MPMIMN 23). Sich alternativ der Natur zuzuwenden, die konstant ihren eigenen zeitlichen Gesetzen, aber keinem Profit- und Maximierungsstreben folgt, verdeutlicht sich auch im Roman als eine mögliche Reise der Einkehr bei sich selbst. *Die Kieferninseln* wird poetologisch deutlich von einem Konglomerat literarischer Verfremdungstechniken sowie von dem Vexierspiel zwischen Gewohntem und Fremdem zusammengehalten:

Mit literarischen Mitteln wie der Paradoxie, der Umgehung logischer Schlüsse, mit Fuzzy-Logik oder einer Bildsprache, die Räume erweitert, mit eindringlichen Klangfolgen und Rhythmen kann eine Unvernünftigkeit erzeugt werden, die den Leser vom Glauben an Ursache und Wirkung befreit. Die ein Gefühl für die Grundlosigkeit der Dinge vermittelt, für die Zweckfreiheit der Existenz, ihr Wundersames. (MPMIMN 25)

Gilbert richtet sich auf seiner Erkundungstour durch Matsushima fest nach den Beschreibungen Bashōs. Besonders zum Ausgang des Romans gleicht Gilberts Bewegung exakt den Reiseeinträgen, die sich in *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* befinden. Im 27. Kapitel wird der japanische Haiku-Dichter Bashō vom Spiegelbild des Mondes im Meer überrascht.²⁸³ Er beschreibt die Wahrnehmungsveränderung, die durch das einfallende Licht des Mondes entsteht: „Er verwandelte die Nachtlandschaft, tauchte sie in ein völlig anderes Licht.“²⁸⁴ Gilbert wird Zeuge eines identischen Naturschauspiels: „Über der Bucht stand der Mond, beinah voll, und tauchte die Inseln in ein geisterhaftes Licht“ (MPK 161). Anschließend kehrt Bashō in einer Herberge ein, „deren Fenster sich zur See hin öffneten“,²⁸⁵ woraufhin von ihm „ein wundersames Gefühl, als hätte man [ihn] verzaubert“,²⁸⁶ Besitz ergreift. Auch Gilbert tritt mit einer Tasse Tee – die anzeigt, dass er endlich in den Sphären der japanischen Kultur angekommen ist – an das Fenster seines Hotelzimmers und blickt auf die mondlichtdurchflutete, geheimnisvolle Landschaft. Wiederum

²⁸³ Vgl. G. S. Dombrady (Hg.): Matsuo Bashō: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland, 1985, S. 153.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Vgl. ebd., S. 155.

analog zur Reisebeschreibung Bashōs, der sich des Nachts in seinem Herbergszimmer an „den Abschied von [s]einem alten Zuhause (in Edo)“²⁸⁷ erinnert, besinnt sich auch Gilbert auf diejenige Person, die er im weit entfernten Europa zurückgelassen hat: auf seine Frau Mathilda (vgl. MPK 165).

Die Bucht der Kieferninseln zeigt sich durch die Dichtungen des Saigyō sowie die Verse und Beschreibungen Bashōs als ein Gedichtkopfkissen-Ort (*Utamakura*), der motivisch stark aufgeladen und in seiner Ikonographie fest umrissen ist. In der japanischen Gemälderkunst gibt es einige Holzschnitt-Kunstwerke, die den Topos von den mondbeschienenen Kieferninseln an der Bucht von Matsushima malerisch aufgreifen: Hier wären zwei Holzschnitte von Kawase Hasui und Koitsu Tsuchiya zu nennen.²⁸⁸ Dass Bashō jenen Ort mit „Traumziel Matsushima“²⁸⁹ betitelt, ist auch für den Roman von Marion Poschmann entscheidend. So pilgert Gilbert zum einen zu einer Naturlandschaft von herausragender Schönheit, die deswegen als traumhaft erhaben bezeichnet wird. Andererseits ließe sich der gesamte Roman als eine Aneinanderreihung von Traumsequenzen oder gar als großes Traumbild lesen, dessen Ziel analog zum Motiv der „Blauen Blume“ in Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen* die Idylle von Matsushima symbolisiert. Dass Yosa im Verlauf der Handlung einfach verschwindet, dann wieder schemenhaft wie ein Tagtraum erscheint und seine Tasche ab Sendai – wo Gilbert und Yosa einander verlieren – als Symbol gespenstisch regelmäßig auftaucht (vgl. MPK 135), ist eindeutig als literarische Setzung des Traumhaften zu deuten, denn im nächsten Augenblick ist Yosas Reisetasche immer sogleich wieder verschwunden. In einem abermals tranceartigen Zustand, als Gilbert sich in Matsushima den Bäumen nähert, erblickt er Yosa hinter den Stämmen der Schwarzkiefer: „größer als gewöhnlich, so schien es ihm jedenfalls, Kiefernadeln im Bart, schwarzes Nadel-

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Siehe **Abbildung 4** und **Abbildung 5** im Anhang.

²⁸⁹ Vgl. G. S. Dombrady (Hg.): Matsuo Bashō: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland, 1985, S. 136-149.

bärtchen“ (MPK 160). Abermals überlagern sich hier im literarisch Traumhaften zwei in der Roman-Realität voneinander getrennte Bereiche: Yosas Gesichtsbehaarung besteht aus Kiefernadeln und in seinem Habitus erscheint er größer und somit baumähnlicher. So schnell wie dieser in Gilberts Traum tritt, verlässt er ihn auch wieder: „[So] verschwand Yosa hinter einem Vorhang aus Rauschen, aus Wind. Gilbert wollte ihm folgen, aber dort war nichts. Dort war einfach nichts“ (MPK 161). Ausschnitthafte Blicke in einen Raum der Leere gewährt letztlich nur der Traum, der in einem Zwischenreich aus jenem dunklen Grund Erscheinungen hervortreten lässt und aus dem sich auch Yosas Traumsilhouette immer wieder zurückzieht.

Wie bereits oben beschrieben, weisen die im Roman konstruierten, aus der Wirklichkeit übertragenen Naturräume sowie jene spezifischen *Utamakura* eine zivilisatorische Beschriftung auf. Durch sie verläuft der Firniss des postmodernen, menschlichen Beherrschungstrebens. Gleichermäßen gilt für diese, was auch der Blick auf Marion Poschmanns Lyrik offenbart: „Es sind nie unversehrte Naturrefugien, die in diesen Gedichten ausgerufen werden, sondern durchweg Zivilisationslandschaften.“²⁹⁰ Gilbert ist von seiner Ausgangsbewegung her gedacht unmissverständlich eine der Natur entfremdete Figur. Er lässt sich als westlicher Erbe eines sich in den letzten zweihundert Jahren entwickelten Auseinanderdriftens von Mensch und Natur charakterisieren, den die Auswirkungen des menschlichen Beherrschungstrebens in einer gestörten Unmittelbarkeit zur Erd-Natur (mit-)sozialisiert haben.²⁹¹ Aus dieser konsolidierten Distanz erfolgt dann auch die von STEFFI HOBUS beschriebene, periodisch auftretende Wiederentdeckung empfindsamer Annäherungsversuche,²⁹² wie man sie auf literarischem Terrain im Roman

²⁹⁰ Michael Braun: Das kleine Rasenstück und die Natur in der Kunst. Kleine Lobrede auf Marion Poschmann. *Die Horen* 51 (4/2006), S. 181-184, hier: S. 182.

²⁹¹ Vgl. Steffi Hobuß: Bemächtigung, Entnaturalisierung oder Renaturierung? Naturbegriffe in der Philosophie und den Kulturwissenschaften. In: Sven Kramer/ Martin Schierbaum (Hg.): *Neue Naturverhältnisse in der Gegenwartsliteratur?* Berlin: Erich Schmidt Verlag 2015 (= *Philologische Studien und Quellen* 250), S. 43-71, hier: S. 45.

²⁹² Vgl. Hobuß: *Bemächtigung, Entnaturalisierung oder Renaturierung?*, 2015, S. 46.

von Marion Poschmann findet. Der von MARTIN SCHIERBAUM aufgegriffene und wahrgenommene Paradigmenwechsel weg von einer traditionellen Ästhetisierung der Natur hin zu einer an den tatsächlichen gegenwärtigen Verhältnissen ausgerichteten Naturwahrnehmung der Aisthesis²⁹³ zeigt sich in der Lyrik und Prosa der Autorin reflektierend umgesetzt. Unter dem gleichnamigen Lemma „Aisthesis“ (vgl. MPMIMN 26-27) summiert sie Zugänge zu einem modernen literarischen Aufmerksamkeitsbewusstsein hinsichtlich alltäglicher Entwicklungen und Erscheinungen. Diese literarische „Sensibilisierung“ für das „Subjekt“ und seine „Bewußtseinszustände“ schlägt sich in Gilberts vermittelten Gedanken und Überlegungen nieder. Er agiert wahrnehmungstechnisch höchst fokussiert auf die klassisch japanischen Naturidyllen und reflektiert deren Rolle in der japanischen Gegenwart. Das schließt eine genau wahrnehmende Beschreibung dieser zivilisatorisch-menschlichen Eingriffe mit Hinblick auf Marion Poschmanns poetischen Impetus mit ein.

Die von Bashō bereisten historischen Naturmonumente *Oki no Ishi* („Der Stein im Meer“) und *Sue no Matsuyama* („Berg der letzten Kiefer“) findet Gilbert dreihundert Jahre nach dem japanischen Haikudichter auf zurückgedrängtem Raum vor: „Überhaupt standen die Baumheiligtümer an vielbefahrenen Straßen oder rundum zubetonierten Plätzen [...], Schatten ihrer Selbst, von der Ödnis moderner Zeiten übergossen“ (MPK 132). Die *Utamakura*, die „nationalen Kulturdenkmäler“ (MPK 132), weisen Anzeichen einer Versehrtheit auf, die davon zeugt, dass die traditionell-kulturellen Zuschreibungen zunehmend in Vergessenheit geraten und verblassen. Diese zwei klassischen Orte der Poesie werden nicht mehr von DichterInnen oder deren SchülerInnen sowie AnhängerInnen aufgesucht. Ihnen wird nur noch spärlicher Respekt aus dem Geiste der Überlieferungen gezollt. Sie wirken wie supprimierte, kulturelle Altbestände, die in der postmodernen Urbanität dennoch unscheinbar ihren Platz

²⁹³ Vgl. Martin Schierbaum: Neue Naturverhältnisse in der Gegenwartsliteratur? Vorüberlegungen zu einer Bestandsaufnahme. In: Kramer/ Ders. (Hg.): Neue Naturverhältnisse in der Gegenwartsliteratur?, 2015, S. 17-42, hier: S. 27.

behaupten: „[...] während um den Tümpel [*Okinoishi*] plötzlich ein Kleinlaster kreiste im Versuch, seine Ladung in eine Seitenstraße zu manövrieren“ (MPK 133). Die Aura der von Gilbert besuchten *Utamakura* offenbart sich im Zuge von Urbanisierung und Zersiedelung als abgeschwächt. Ihre Wirkung erscheint gehemmt, wodurch sie umso mehr die Kunst der Betrachtung sowie Imagination herausfordern. Dass Gilbert zu jenen vom städtischen Raum umgebenen Landschaftsartefakten jeweils ein Haiku ganz in einer mentalen Rückbesinnungsbewegung auf Bashōs Dichtung verfasst, kommt einem Akt des Widerstandes gegen die fortschreitende Entfremdung von der Natur gleich, zu deren Wiederentdeckung die Dichtung einen Beitrag zu leisten vermag. Gleichwohl sind diese Orte des Romans keine anthropologisch verstandenen Überlieferungsträger einer archaischen Ursprünglichkeit, in der die Natur als oppositionelle Größe zur Kultur oder zur Geschichte gedacht wird und all jenes einschließt, das nicht artifiziell produziert oder bearbeitet worden ist.²⁹⁴ Der „Stein im Meer“ und „Der Berg der letzten Kiefer“ sind bereits über ihre Namen als immaterielle, kulturelle Artefakte in der Vorstellungswelt der japanischen Gesellschaft markiert. Da diese Naturorte in der japanischen Dichtung tradiert sind, resultiert ihre Exotik nicht aus einer völligen, der Zivilisation entgegengesetzten Unberührtheit. Diese Orte üben eine solche Faszination auf ein Individuum eines anderen Kulturkreises aus, da es scheint, als durchdringe die japanische Kultur diese Orte und schaffe so ein Amalgam aus Zivilisation und Natürlichkeit. So ließen sich die *Utamakura* als wahrnehmbare Manifestationen des japanischen Denkens und Fühlens verstehen, wodurch der Besuch eines solchen Ortes ein besseres Verständnis der unbekanntenen japanischen Kultur verspricht.

Auch in der von Gilbert gewählten, japanischen Ferne, die zuerst ihr urbanes und später ihr idyllisch-erhabenes Gesicht zeigt, gibt es keine

²⁹⁴ Vgl. Elke Sturm-Trigonakis: Texturen von Umwelt und Globalisierung. In: Claudia Schmitt/ Christiane Solte-Gresser (Hg.): Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2017, S. 65-77, hier: S. 68.

Reinheit bzw. Ursprünglichkeit der Landschaft mehr. Er muss erkennen, dass der erste Kontakt mit den ästhetischen Besonderheiten der jeweiligen Orte durch seine eigenen Vorprägungen beeinträchtigt ist, weil diese den Moment der bewusst gesuchten Unvoreingenommenheit zu einem gewissen Grad hemmen: „Etwas Vergilbtes lag über *Matsushima*, etwas Unglaubwürdiges, als hätte sich sämtliches Fernweh hier versammelt und fände nun keine neue Richtung mehr“ (MPK 145). Gilberts Blick zeugt an dieser Stelle von einer großen Offenheit, denn er reflektiert die Kehrseite einer verträumten Aufladung, die potenziell auch zu einer Verschleierung der tatsächlichen Physiognomie führen kann. Die Herausforderung bestehe dann darin, jene zuschreibungsfreie Ursprünglichkeit aus dem „Palimpsest aus Verehrung und Tradition“ (MPK 125) zu lösen. Marion Poschmann öffnet ihr erzählerisches „Genauigkeitsverlangen“²⁹⁵ für die gesamte Bandbreite des sich Darbietenden und schreckt nicht vor der Dekonstruktion des schönen Scheins zurück, der im Abgleich von Imagination und den wirklichen Gegebenheiten entsteht: „Die berühmte Bucht von *Matsushima* fand Gilbert mit Schwimmkränen und Baugerät zugestellt. [...] Leergefegte Busparkplätze, verschlossene Häuser, eine Geisterstadt“ (MPK 156/157). Dieses Bewusstsein, das an dieser Stelle literarisch über die Diskrepanz vermittelter und direkt wahrgenommener Landschaftsbilder verdeutlicht wird, lässt sich genauso auf die Begegnung mit Menschen anderer Kulturen beziehen und offenbart die Fragilität eines Denkens in Stereotypen.

Bashōs Dichtung erfüllt im Roman für Gilbert die Funktion eines Wegweisers, der nicht in die Tiefen von Bashōs Dichtung, sondern vielmehr in die eigenen Tiefen des Subjekts führt, das diesen Weg nachvollzieht:

²⁹⁵ Vgl. Löffler: *Laudatio*, Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe, 2014, S. 21.

Alle Lehren sind wie auf den Mond zeigende Finger: Wenn sie ihre richtungsweisende Aufgabe erfüllt haben, erübrigen sie sich. Entscheidend ist der Weg individueller Suche und je eigenen Erlebens, der auf eine alles verwandelnde Tiefenerfahrung zielt, die sich allem vertrauten sprachlichen Handhaben Gottes, allen überkommenen Worten und Benennungen letztlich entzieht.²⁹⁶

²⁹⁶ Gellner: Adolf Muschgs westöstlicher Brückenschlag, 2013, S. 187.

4. Fazit

„Jede Versprachlichung konstruiert die Welt anhand der Welt neu. [...] Aber. Immer wird eine solche Konstruktion ein Versuch bleiben. Und immer wird ein solcher Versuch dann an der Welt zu messen sein und nicht an sich selbst.“

– Marlene Streeruwitz: *Was Literatur kann.*²⁹⁷

Marion Poschmanns Text *Die Kieferninseln* gibt sich nicht nur als deutlich verdichtete Anwendung der von ihr entwickelten, poetischen Prinzipien zu erkennen, sondern zudem als literarisch-transkulturelle Aktualisierung von Matsuo Bashōs Reisebeschreibungen *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*. In ihrem Roman manifestieren sich unterschiedliche poetologische und ästhetische Vorüberlegungen zum Wesen der Dichtung und zur Wahrnehmung von (Natur-)Landschaften. Die Form des Textes offenbart parallel zum Inhalt auch auf rezeptiver Ebene einen Schwellencharakter: Die inneren Monologe Gilberts sowie die Traumsequenzen, deren erzählerische Wiedergabe an die Technik des Bewusstseinsstroms angelehnt ist, seine Briefe an Mathilda, die außerhalb der Figur liegende Vermittlung japanischer Tradition sowie das Aufbrechen der Textoberfläche in ein Mosaik aus Stimmungsbildern rufen bei der Lektüre einen „wunder[samen] Zustand der Schwerelosigkeit“²⁹⁸ hervor. Der Text ist in seiner Struktur nicht fest und es entsteht der Eindruck, dass er kontinuierlich an einer Sphäre mäandert, in der die Sprache als Medium der Erkenntnis versagt, denn „Sprache operiert über dem Abgrund“ (MPMIMN 130). Bis auf die Direktheit der Hauptfigur, die für die aufkommende Dynamik der Handlung unverzichtbar ist, bleibt der Text eine feine Annäherung an den Zwischenbereich von menschlichem Innen und außermenschlichem Draußen. Zudem ist

²⁹⁷ Marlene Streeruwitz: Was Literatur kann. *Neue Rundschau* 1/2019, S. 299.

²⁹⁸ Patrick Bahners: Wir sollen ein Volk von Parkbesuchern werden. Lyrik von Marion Poschmann. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 15.03.2016, URL: www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/poschmanns-lyrikband-geliebene-landschaften-14111165.html, aufgerufen am 06.09.2019.

deutlich die lyrische Formung der Sprache in *Die Kieferninseln* erkennbar und begünstigt eine Wahrnehmungsverfeinerung. Das Charakteristikum, das der Schriftsteller Hanns-Josef Ortheil der Gattung des Reiseromans attestiert, findet sich auch über die Romananalyse in Marion Poschmann Prosa: „Der stärkste Impuls [...] zielt genau dahin: die Reise zu entkonkretisieren und aus ihr ein eher lyrisch, episch oder dramatisch getöntes Stimmungsbild zu machen.“²⁹⁹

Durch den Traum, der in seiner Symbolik den Beginn der Romanhandlung bestimmt, verschiebt sich in Anlehnung an Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* die nachfolgende Reise Gilberts in die Sphäre des Surrealen. Sein Traum versinnbildlicht somit einen Einbruch des Fremden in die Welt des Gewohnten. Das führt dazu, dass er sich auf eine andere, außerhalb von ihm liegende Fremde einlässt, die ihm in der geographisch-kulturellen Ferne der japanischen Kultur entgegentritt. Literarisiert zeigt sich hier, dass die Wahrnehmung, die durch einen schlechten Traum beeinträchtigt ist, das Verhalten eines Menschen prägen kann. Dies ist auch der Grund, warum sich die Autorin so intensiv mit dem Bereich der menschlichen Wahrnehmung auseinandersetzt. Sie hat erkannt, dass am Anfang allen Handels eine bestimmte Art der Weltwahrnehmung steht.

In seiner gestörten Wahrnehmung, die auf Vorgängen in seinem Inneren basiert, wählt Gilbert in einer Ausbruchsbewegung das radikal Unbekannte, was seiner Gesinnung zu widersprechen scheint. Der Figurencharakter Gilberts bedingt aber ein auf der Textebene aufscheinendes Denken in Stereotypen, die er fortwährend vergleichend an Japan heranträgt. Marion Poschmann kann in ihrem Text auf diese Weise mit kulturell-nationalen Vorurteilen literarisch verfahren und auf diese zurückgreifen. Zudem bietet Gilbert als Figur des akademischen Milieus die Möglichkeit, referierende Einschübe über japanische Dichtung und Kunst durch die Form des inneren Monologs im Text plausibel zu montieren. Auf einer theoretisch-ästhetischen Ebene zeigt er sich den sich neu bietenden Eindrücken

²⁹⁹ Hanns-Josef Ortheil: Schreiben und Reisen, 2013, S. 17.

gegenüber offen, während Gilbert aber in der Kommunikation mit dem selbstmordgefährdeten Yosa versagt. Gerade aber diese Haltung der Hauptfigur macht aus westlicher Perspektive eine auf diese Weise gestaltete fiktionale Annäherung an die japanische Kultur glaubhaft und literarisch interessant.

Die Hauptfigur Gilbert tritt – und somit gleichfalls auch die Leserschaft – in einen kulturellen Schwellenraum ein, in dem die Mechanismen seiner Sozialisation und seine Überzeugungen besonders augenscheinlich werden, in dem sich aber auch schon ein Interesse und eine Öffnungsbewegung für das neue kulturelle System abzeichnet. Nicht in der verwestlichten Großstadt Tokio hofft Gilbert darauf, wieder zu sich selbst zu kommen, sondern im „Hinterland“ Japans, wo er die fremden Traditionen und die Naturdenkmäler der Dichtung (*Utamakura*) in ihrer Ursprünglichkeit anzuschauen beabsichtigt. Dabei steht seine Bewegung in der Fremde ganz in der Tradition der Romantik, in der die Reise als Bewegung im Raum den Weg zu einem harmonischen Gleichgewicht zwischen Seele und Geist begründet.

Marion Poschmann greift auf unterschiedliche sprachliche Bilder zurück, die den kulturellen Schwellenraum sowie eine daraus entstehende Wahrnehmungsverschiebung veranschaulichen. Wie sehr der Roman zudem ein Produkt ihrer eigenen Japanreise und der in Anlehnung an Jun'ichirō Tanizaki konzipierten Poetik „Lob des Nebels“ ist, zeigen die in den Text eingearbeiteten Exkurse zu Bashō, Saigyō, über die Nähe von deutscher Romantik und japanischer Naturdichtung sowie zu jenen für den Roman wichtigen Grundannahmen der japanischen Ästhetik. Die Schriftstellerin macht die Schwarzkiefer von Matsushima, denen Gilbert sehnsuchtsvoll entgegen reist, zum Träger einer sinnlichen Wahrheit, die sie selbst im Rahmen einer Teezeremonie wahrgenommen hat. „Die vage grau-beige, seltsam

farblose [Teeschale], fast schon unsichtbar“,³⁰⁰ verliert sich durch ihre unscheinbare Glasur im Hintergrund, doch wird sie gerade auf diese Weise für den Geist zu einem Betrachtungsgegenstand, der den Raum zu öffnen vermag.³⁰¹ Die erschaute Subtilität des Gefäßes begünstigt demnach die Gesamtwahrnehmung, in welcher der Gegenstand, von dem dieser Impuls ausging, auf seine eigene besondere Weise erscheint und schließlich zurücktritt. Die kontemplative Betrachtung der Kiefernbestandenen Inseln folgt auf der Figurenebene des Romans dem gleichen Prinzip. Gilbert strebt nach dem an Bashōs Werk ausgerichteten Zustand eines reinen Schauens. Die dichterische Vorvermittlung durch die intratextuelle Lektüre von *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* schärft im Voraus den Blick für die Schwarzkiefer. Am Zielort angekommen, will Gilbert das Wesen der Bäume in ihrem Habitus durchdringen, um über diese Betrachtungsschärfe in den Zustand einer erkenntnisfördernden Gesamtwahrnehmung zu gelangen. Diese Wahrnehmungserweiterung ließe sich auf andere Bereiche übertragen und verändert den Menschen in seinem Gang durch die Welt. Äquivalent dazu sei abermals auf Marion Poschmanns eigene Wahrnehmung nach der Teezeremonie verwiesen: „Auch als wir uns verabschiedet haben, bleibt die Stille dieser Teeschalen um uns herum. [...] sie hat unsere Bewegungen verfeinert.“³⁰² Es geht um eine Sinnesverfeinerung, die durch das wertfreie Anschauen ungewohnter Objekte und fremder Landschaften sowie auch durch die Literatur, die solches thematisiert, herbeigeführt werden kann. Die symbolische Ambivalenz des Mondes, dessen Licht schon Bashōs Blick auf Matsushima prägte, zeigt sich im Text als weitere Strategie der Verfremdung, die auch das von Gilbert zuvor am Tag Gesehene wiederum in Frage stellt. Die Gesamtheit dieser literarischen Schwellenkonfigurationen dient dazu, sich selbst in

³⁰⁰ Marion Poschmann: Schönheit trinken. Warum ich mich neuerdings für Teeschalen begeistere – ein Besuch im Keramikmuseum Berlin. *ZEIT online* v. 04.12.2017. URL: www.zeit.de/2017/50/keramikmuseum-berlin-teeschalen-begeisterung, aufgerufen am 06.09.2019.

³⁰¹ Vgl. Marion Poschmann: Schönheit trinken, *ZEIT online* v. 04.12.2019, aufgerufen am 06.09.2019.

³⁰² Ebd.

Frage zu stellen – sowohl auf figurativer als auch auf rezeptionsästhetischer Ebene. Gilbert gelangt über seine Reise durch die anfangs gänzlich unbekannte japanische Kultur zu einem neuen Blick auf sich selbst und somit auch auf seine Beziehung zu Mathilda.

Die Feinsinnigkeit und ästhetische Qualität von Marion Poschmanns Prosa leistet im Roman *Die Kieferninseln* nie einem ästhetischen Prinzip einer *L'art pour l'art* Vorschub. Ihr Schreiben steht immer im Dialog mit dem menschlichen Blick auf die alltäglichen Erscheinungen und somit auch mit der wirklichen Welt. Ihrem literarischen Text kann man bestätigen, dass dieser der von Marlene Streeruwitz angeführten Forderung nach Wirklichkeitsrelevanz nachkommt, denn die im Menschen entstehende, individuelle Realität ist hochkomplex zusammengesetzt. In der Figur Gilbert Silvester erkennen sich die LeserInnen der westlichen Hemisphäre und auf diese Weise leistet der Text über den Weg einer imaginierten Ferne einen elementaren Beitrag zum Themenkomplex kultureller Vorurteile und Stereotype. *Die Kieferninseln* schärft den eigenen Blick für die individuellen, sich ständig reproduzierenden Wahrnehmungsmuster hinsichtlich der japanischen Kultur und zeigt zudem, wie eine Neuausrichtung des Blickes im Umfeld unbekannter erhabener Naturräume und eine Sensibilisierung für das uns anfänglich entgegengesetzt Erscheinende literarisch gelingen kann. Dennoch handelt es sich bei diesen Schlussbetrachtungen lediglich um potenzielle Interpretationsansätze. Der Versuch, jene Hauptaspekte fest definieren zu wollen, würde an der Schreibstrategie von Marion Poschmann vorbeiarargumentieren. Denn ihre Art der literarischen Welterschließung ist „ziellos, nicht berechnend und womöglich unberechenbar, ohne Taktik; ich suche Bilder, die sich wieder auflösen, bevor sie endgültig Gestalt gewonnen haben“ (MPMIMN 25).

5. Anhang



Abbildung 1: „Frühlingslandschaft“ von Hashimoto Gahō, 1901. Aus: Doris Croissant/ Lothar Ledderose u. a. (Hg.): Japan und Europa 1543-1929. Berlin: Argon 1993, S. 190.

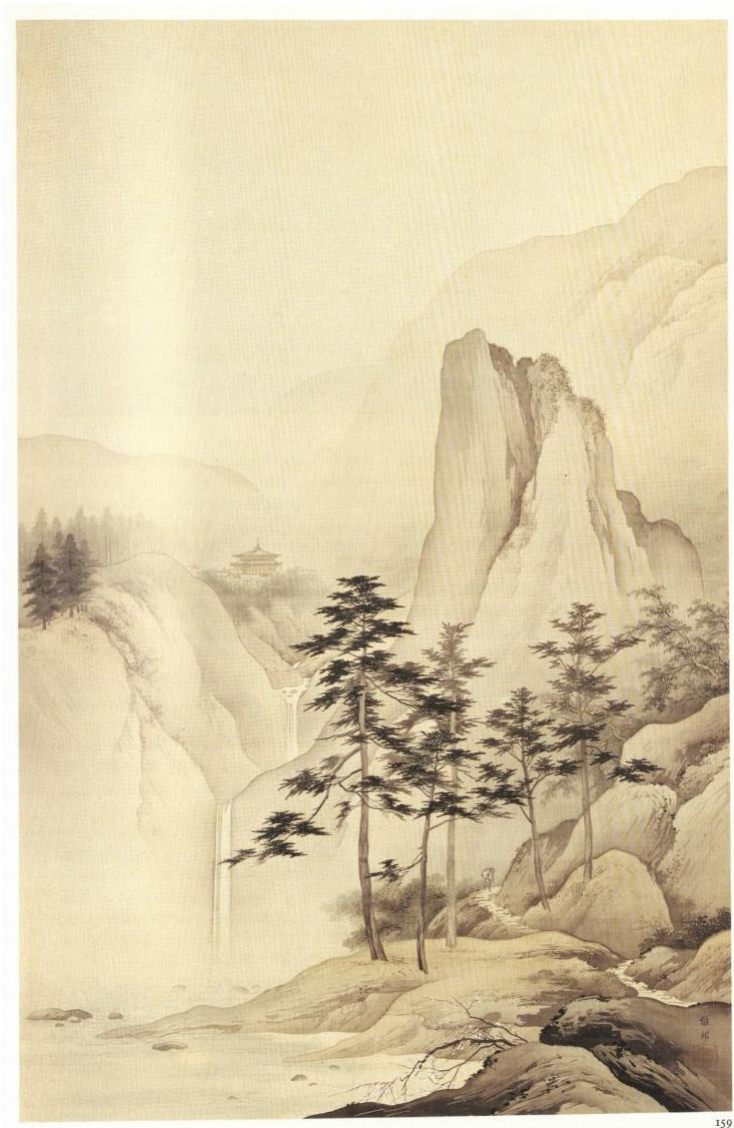


Abbildung 2: „Herbstlandschaft“ von Hashimoto Gahō, 1901. Aus: Doris Croissant/ Lothar Ledderose u. a. (Hg.): Japan und Europa 1543-1929. Berlin: Argon 1993, S. 191.



Abbildung 3: „Tanzender Fuchs“ von Ohara Koson, ca. 1910, URL: www.univie.ac.at/reL_jap/an/Mythen/Verwandlungskuenstler/Kitsune#/media/File:Kitsune_koson.jpg, aufgerufen am 18.08.2019.

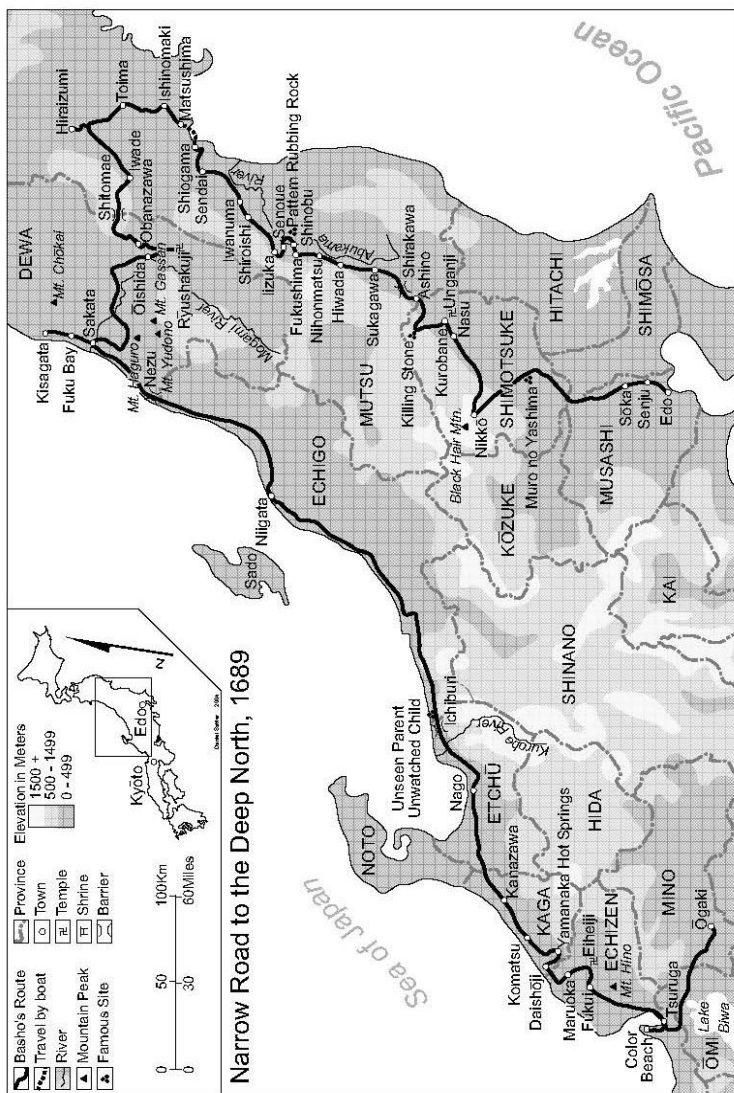


Abbildung 4: Reiseroute Matsumo Bashōs, entsprechend den in *Aufschmalen Pfaden durchs Hinterland* genannten Stationen. In: David Landis Barnhill (Hg.): *Bashos Journey. The Literary Prose of Matsuo Basho*. New York: State University of New York Press 2005, S. 17.



Abbildung 4: Kawase Hasui: Futago Island – Moonlight At Matsushima (1933). URL: https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Kawase_Hasui-No_Series-Futago_Island_Moonlight_At_Matsushima-00030794-060607-F12, aufgerufen am 12.08.2019.



Abbildung 5: Tsuchiya Koitsu: Matsushima (1930er Jahre). URL: <https://www.erawoodblockprints.com/items/1378579/Tsuchiya-Koitsu-Japanese-Woodblock-Print-Matsushima-Rare>, aufgerufen am 12.08.2019.

6. Literaturverzeichnis

Siglen:

CKLDS + Seitenzahl: Christian Kracht: Lob des Schattens. Japan, 1999. In: Christian Kracht: Der gelbe Bleistift. Mit einem Vorwort von Joachim Bessing. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2000³, S. 163-186.

KRRT + Seitenzahl: Kathrin Röggla, Oliver Grajewski: tokio. rückwärtstagebuch. Nürnberg: starfruit publications 2009.

MPGL + Seitenzahl: Marion Poschmann: Geliehene Landschaften. Lehrgedichte und Elegien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2016.

MPK + Seitenzahl: Marion Poschmann: Die Kieferninseln. Berlin: Suhrkamp 2018.

MPMIMN + Seitenzahl: Marion Poschmann: Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung. Berlin: Suhrkamp 2016.

Primärliteratur:

ADOLF MUSCHG: Etwas, das noch keiner gesehen hat. Rede über das literarische Schreiben als eine Poetik des ungesuchten Findens. Merzig: Gollenstein Verlag 2008.

ADOLF MUSCHG: Hansi, Ume und ich. In: Ders.: Die Insel, die Kolumbus nicht gefunden hat. Sieben Gesichter Japans. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 17-25.

ADOLF MUSCHG: Japan – Versuch eines fraktalen Porträts. In: Ders.: Die Insel, die Kolumbus nicht gefunden hat, 1995, S. 32-49.

ADOLF MUSCHG: Japan ohne Blumen. Skizzen zur Lage eines immer noch fernen Landes. In: Ders.: Papierwände. Bern: Kandelaber 1970, S. 77-93.

ADOLF MUSCHG: Subjekt und Objekt in Kamakura. In: Ders.: Papierwände. Bern: Kandelaber 1970, S. 45-57.

ADOLF MUSCHG: Theaterprospekte. In: Ders.: Papierwände. Bern: Kandelaber 1970, S. 59-67.

ADOLF MUSCHG: Zeichenverschiebung: Schnitte eines japanischen Films in einem westlichen Kopf. *Du: die Zeitschrift für Kultur* 50/8 (1990), S. 14-21.

CHRISTOPH PETERS: Teppiche. Verkehrsmittel für den inneren Orient. In: Kimmich, Dorothee/ Ostrowicz, Philipp (Hg.): Kiran Nagarkar. Christoph Peters. Die Traumbilder des Schreibens. Tübinger Poetik-Dozentur 2008. Unter Mitarbeit von Anja Michalski. Künzelsau: Swiridoff Verlag 2009, S. 111-138.

DOMBRADY, G. S. (Hg.): Matsuo Bashō: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland. Aus dem Japanischen übertragen sowie mit einer Einführung und Annotation versehen. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 1985.

LAFCADIO HEARN: Mein erster Tag in Japan. In: Ders.: Lotos. Blicke in das unbekanntes Japan. Frankfurt a. M.: Rütten & Loening 1919, S. 6-23.

MARLENE STREERUWITZ: Was Literatur kann. *Neue Rundschau* 1/2019, hrsg. von Hans Jürgen Balmes, Jörg Bong, Alexander Roesler und Oliver Vogel. Frankfurt a. M.: S.Fischer Verlag 2019, S. 299-302.

NOVALIS: Heinrich von Ofterdingen. In: Novalis Werke. Hrsg. und kommentiert von Gerhard Schulz. München: C.H. Beck 2013⁵.

NOVALIS: Vermischte Bemerkungen 1797-1798. [Urfassung von ‚Blütenstaub‘]. In: Novalis Werke. Hrsg. und kommentiert von Gerhard Schulz. München: C.H. Beck 2013⁵, S. 324-352.

ROLAND BARTHES: Das Reich der Zeichen. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.

SIMON STRAUSS: Römische Tage. Stuttgart: Tropen 2019.

TANIZAKI JUN'ICHIRO: Lob der Meisterschaft. Mit Illustrationen von Suishu Klopfenstein-Arii. Übersetzt von Eduard Klopfenstein. Zürich: Manesse-Verlag 2010.

TANIZAKI JUN'ICHIRO: Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik. Übersetzt von Eduard Klopfenstein. Zürich: Manesse-Verlag 2010.

WOLFGANG KOEPPEN: Gesammelte Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Dagmar von Briel und Hans-Ulrich Treichel. Bd. 5 „Berichte und Skizzen II“. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1986.

Sekundärliteratur:

ALT, PETER-ANDRÉ: Einführung. In: Ders./ Anz, Thomas (Hg.): Sigmund Freud und das Wissen der Literatur. Berlin, New York: de Gruyter 2008, S. 1-13.

ALT, PETER-ANDRÉ: Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit. München: C.H. Beck 2002.

BARNHILL, DAVID LANDIS: Bashos Journey: The Literary Prose of Matsuo Basho. New York: State University of New York Press 2005.

BAUERKÄMPER, ARND: Einführung. In: Bödeker, Hans Erich/ Bauerkämper, Arnd/ Struck, Bernhard (Hg.): Die Welt erfahren. Reisen als kulturelle Begegnung von 1780 bis heute. Frankfurt, New York: Campus Verlag 2004, S. 33-41.

BERGER, WILHELM RICHARD: Der träumende Held. Untersuchungen zum Traum in der Literatur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.

BESSING, JOACHIM: Vorwort. In: Christian Kracht: Der gelbe Bleistift, 2000³, S. 13-19.

BLEICHER, THOMAS: Elemente einer komparatistischen Imagologie. In: Komparatistische Hefte 2 (1980): Literarische Imagologie – Formen und Funktionen nationaler Stereotype in der Literatur, S. 12-24.

BÖDEKER, HANS ERICH/ BAUERKÄMPER, ARND/ STRUCK, BERNHARD: Einleitung: Reisen als kulturelle Praxis. In: Dies. (Hg.): Die Welt erfahren. Reisen als kulturelle Begegnung von 1780 bis heute. Frankfurt, New York: Campus Verlag 2004, S. 9-30.

BRAUN, MICHAEL: Das kleine Rasenstück und die Natur in der Kunst. Kleine Lobrede auf Marion Poschmann. Die Horen 51 (4/2006), S. 181-184.

BRODERS, SIMONE/ GRUß, SUSANNE/ WALDOW, STEPHANIE: Phänomene der Fremdheit – Fremdheit als Phänomen: Einleitung. In: Dies. (Hg.): : Phänomene der Fremdheit – Fremdheit als Phänomen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012 (= FOCUS: GEGENWART 1), S. 9-24.

BRÜGMANN, MARGRET: Jeder Text hat weiße Ränder. Interkulturalität als literarische Herausforderung. In: Harbers, Henk (Hg.): Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands? Amsterdam, Atlanta: Rodopi 2000 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 49), S. 335-351.

BUSWELL, ROBERT E. JR./ LOPEZ, DONALD S. JR. (Hg.): The Princeton dictionary of Buddhism. Princeton: Princeton University Press 2014.

COULMAS, FLORIAN: Die Kultur Japans. Tradition und Moderne. München: C.H. Beck 2003.

CROISSANT, DORIS/ LEDDEROSE, LOTHAR u. a. (Hg.): Japan und Europa 1543-1929. Berlin: Argon 1993.

CRONIN, MICHAEL: Andere Stimmen. Reiseliteratur und das Problem der Sprachbarrieren. In: Fuchs, Anne/ Harden, Theo (Hg.): Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne. Tagungsakten des internationalen Symposiums zur Reiseliteratur. University College Dublin vom 10.-12. März 1994. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1995, S. 19-34.

DIERKS, MANFRED: Adolf Muschg. Lebensrettende Phantasien. Ein biographisches Porträt. München: C.H. Beck Verlag 2014.

ECKER, GISELA/ RÖHL, SUSANNE: In Spuren reisen. Intertextualität und Performanz. In: Dies. (Hg.): In Spuren reisen. Vor-Bilder und Vor-Schriften in der Reiseliteratur. Berlin: LIT 2006 (= Reiseliteratur und Kulturanthropologie 6), S. 7-9.

ELBERFELD, ROLF: „Sich selbst erlernen heißt, sich selbst vergessen“. Japanisch-buddhistische Perspektiven der Selbstzurücknahme. In: Gronau, Barbara/ Lagaay, Alice (Hg.): Ökonomien der Zurückhaltung. Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion. Bielefeld: transcript Verlag 2010, S. 53-72.

ELBERFELD, ROLF: Wenn die Reise zum Wohnort wird – Matsuo Bashō 松尾 芭蕉. Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland (奥の細道). In: Moennighoff, Burkhard/ von Bernstorff, Wiebke/ Tholen, Toni (Hg.): Literatur und Reise. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim 2013, S. 228-239.

ERB, ANDREAS: Special Section / Schwerpunkt: Marion Poschmann und Klaus Modick. Poets in Residence. *andererseits. Yearbook of Transatlantic German Studies*, Vol 5/6 (2016/17), S. 227-234.

FELSCH, PHILIPP: Athen – Tokio. Das Japan der Philosophen. *Zeitschrift für Ideengeschichte* 13 (2019), Heft 2, S. 73-86.

FRANK, THERESA: Begegnungen. Eine kritische Hommage an das Reisen. Wien, Berlin: LIT Verlag 2011 (= Ethnologie 43).

GELLNER, CHRISTOPH: „Erleuchteter Gegenwartssinn“. Adolf Muschgs westöstlicher Brückenschlag. In: Ders. (Hg.): „... nach oben offen“. Literatur und Spiritualität – zeitgenössische Profile. Ostfildern: Matthias-Grünwald-Verlag 2013, S. 172-200.

GERHARD, MICHAEL: Jesu Eintritt ins nirvāṇa und Buddhas Kreuzestod. Irrungen und Wirrungen komparativer Philosophie am Beispiel asiatischer Kulturen. In: Bartmann, Sylke/ Immel, Oliver (Hg.): Das Vertraute und das Fremde. Differenzerfahrung und Fremdverstehen im Interkulturalitätsdiskurs. Bielefeld: transcript 2012, S. 237-252.

HAGA KŌSHIRŌ: The Wabi Aesthetic through the ages. In: H. Paul Varley, Isao Kumakura (Hg.): Tea in Japan: essays on the history of chanoyu, Honolulu 1989.

HAMMITZSCH, HORST/ KÖNIGSBERG, MATTHEW: Bashō. In: Erb, Andreas/ Hamann, Christof/ Osthues, Julian (Hg.): Kindler Kompakt: Reiseliteratur. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 74-75.

HARUO SHIRANE: Japan and the Culture of the Four Seasons. Nature, Literature, and the Arts. New York: Columbia University Press 2012.

HARUO SHIRANE: Traces of Dreams. Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō. Stanford: Stanford University Press 1998.

HLAVIN-SCHULZE, KARIN: „Man reist ja nicht, um anzukommen.“ Reisen als kulturelle Praxis. Frankfurt, New York: Campus Verlag 1998 (= Campus Forschung 771).

HOBUS, STEFFI: Bemächtigung, Entnaturalisierung oder Renaturierung? Naturbegriffe in der Philosophie und den Kulturwissenschaften. In: Kramer, Sven/ Schierbaum, Martin (Hg.): Neue Naturverhältnisse in der Gegenwartsliteratur? Berlin: Erich Schmidt Verlag 2015 (= Philologische Studien und Quellen 250), S. 43-71.

HOLDENRIED, MICHAELA/ HONOLD, ALEXANDER/ HERMES, STEFAN: Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Eine Einführung. In:

Dies. (Hg.): Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2017, S. 9-13.

HONOLD, ALEXANDER: Das Weite suchen. Abenteuerliche Reisen im postmodernen Roman. In: Harbers, Henk (Hg.): Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands? Amsterdam, Atlanta: Rodopi 2000 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 49), S. 372-396.

KATO, SHUICHI: Geschichte der japanischen Literatur. Die Entwicklung der poetischen, epischen, dramatischen und essayistisch-philosophischen Literatur Japans von den Anfängen bis zur Gegenwart. Aus dem Japanischen übersetzt v. Horst Arnold-Kanamori, Gesine Foljanty-Jost, Hiroomi Fukuzawa und Makoto Ozaki. Bern, München u. a.: Scherz 1990.

KAYSER, WOLFGANG: Die Wahrheit der Dichter. Wandlung eines Begriffes in der deutschen Literatur. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1959.

KLAWITTER, ARNE: Schriftblindheit in der Fremde. Die Grenzen des Lesbaren in der ‚exotischen‘ Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Yuichi, Kimura/ Pekar, Thomas (Hg.): Kulturkontakte. Szenen und Modelle in deutsch-japanischen Kontexten. Bielefeld: transcript Verlag 2015 (= Edition Kulturwissenschaft 43), S. 135-147.

KEMP, WOLFGANG: Die Figur als Grund. Zu Hokusais *Hundert Ansichten des Fuji*. In: Onuki, Atsuko/ Pekar, Thomas (Hg.): Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung. München: Iudicum Verlag 2006 (= GAKUSHUIN UNIVERSITY. The Humanities Series 2), S. 311-326.

KLOEPFER, ALBRECHT: Reich der Sinne? – Reich der Zeichen? Japan in der deutschen Literatur nach 1945. In: Harth, Dietrich (Hg.): Fiktion des Fremden. Erkundung kultureller Grenzen in Literatur und Publizistik. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1994, S. 242-260.

KLOPFENSTEIN, EDUARD: Biografische Notiz. In: Tanizaki Jun'ichirō: Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik. Übersetzt von Eduard Klopfenstein. Zürich: Manesse-Verlag 2010, S. 91-92.

KRISTEVA, JULIA: Fremde sind wir uns selbst. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990 (= Neue Folge 604).

KRUSCHE, DIETRICH (Hg.): Haiku. Japanische Gedichte. Ausgewählt und übersetzt und mit einem Essay herausgegeben. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1995³.

LEUTNER, PETRA: Faltenwelten. Figuren des Textilen bei Marion Poschmann. In: Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe, 2014, S. 56-81.

LIENAU, DETLEF: Sich fremd gehen. Warum Menschen pilgern. Ostfildern: Matthias-Grünwald-Verlag 2009.

LÖFFLER, SIGRID: Laudatio. In: Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm-Raabe-Literaturpreis 2013. Hrsg. von Hubert Winkels. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 21-39.

LÖSCH, KLAUS: Das Fremde und seine Beschreibung. In: Broders, Simone/ Gruß, Susanne/ Waldow, Stephanie (Hg.): Phänomene der Fremdheit – Fremdheit als Phänomen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012 (= FOCUS: GEGENWART 1), S. 25-49.

MAKI, ISAKA: Onnagata: A Labyrinth of Gendering in Kabuki Theater. Seattle, Washington: University of Washington Press 2016.

MISHIMA, KENICHI: Kreidestriche der Kulturkritik. *Zeitschrift für Ideengeschichte* 13 (2019), Heft 2, S. 21-30.

MITTERER, NICOLA: „Nothing is ever homogeneous“. Das Fremde als hermeneutischer Bezugspunkt in Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik. In: Babka, Anna/ Malle, Julian/ Schmidt, Matthias (Hg.):

Dritte Räume. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Kritik. Anwendung. Reflexion. Wien, Berlin: Verlag Turia + Kant 2012, S. 223-235.

MURATH, CLEMENS: Intertextualität und Selbstbezug – Literarische Fremderfahrungen im Lichte der konstruktivistischen Systemtheorie. In: Fuchs, Anne/ Harden, Theo (Hg.): Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne. Tagungsakten des internationalen Symposiums zur Reiseliteratur. University College Dublin vom 10.-12. März 1994. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1995, S. 111-138.

MUSCHG, ADOLF: Des Lebens und Todes froh werden. Über Christentum, Buddhismus und die Funktion der Literatur. In: Kuschel, Karl-Josef (Hg.): Weil wir uns auf dieser Erde nicht ganz zuhause fühlen. 12 Schriftsteller über Religion und Literatur. München, Zürich: Piper 1986³, S. 127-139.

OKADA, SUMIE: Western Writers in Japan. New York: St. Martin's Press 1999.

ORTHEIL, HANNS-JOSEF: Schreiben und Reisen. Wie Schriftsteller vom Unterwegs-Sein erzählen. In: Moennighoff, Burkhard/ von Bernstorff, Wiebke/ Tholen, Toni (Hg.): Literatur und Reise. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim 2013, S. 7-31.

PEKAR, THOMAS: Über die Erzeugung kultureller Textualität. Am Beispiel Japan. In: Bair, Christian/ Benkert, Nina/ Schott, Hans-Joachim (Hg.): Die Textualität der Kultur. Gegenstände, Methoden, Probleme der kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschung. Bamberg: University of Bamberg Press 2014, S. 205-222.

PEKAR, THOMAS: Vom Imaginären zum Figurativen. Annäherungsversuche an eine Ästhetik der Kulturkontakte. In: Onuki, Atsuko/ Pekar, Thomas (Hg.): Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung. München: Iudicum Verlag 2006 (= GAKUSHUIN UNIVERSITY. The Humanities Series 2), S. 237-252.

PIKULIK, LOTHAR: Erkundungen des Unbekannten. Neuzeitliche Formen des Reisens in authentischen und fiktiven Darstellungen. Hildesheim, Zürich u. a.: Georg Olms Verlag 2015.

PLATTHAUS, ANDREAS: Seid umschlungen, Japaner. In: Ders. (Hg.): Das geht ins Auge. Geschichten der Karikatur. Berlin: AB – Die Andere Bibliothek 2016, (= Die Andere Bibliothek 381), S. 130-141.

PÖRTNER, PETER/ HEISE, JENS: Die Philosophie Japans. Von den Anfängen bis zu Gegenwart. Stuttgart: Kröner 1995 (= Kröners Taschenausgabe Bd. 431).

POSCHMANN, MARION: Energie der Störung. Bemerkungen zu Naturbildern und Poesie. In: Leutner, Petra/ Niebuhr, Hans-Peter (Hg.): Bild und Eigensinn. Über Modalität der Anverwandlung von Bildern. Bielefeld: transcript 2006, S. 103-110.

PRAGER, DEBRA N.: Orienting the Self. The German Literary Encounter with the Eastern Other. Rochester, New York: Camden House 2014.

SAID, EDWARD WILLIAM: Orientalism. New York: Vintage Book Edition (Random House) 1979.

SALZ, JONAH: A History of Japanese Theater. Cambridge: Cambridge University Press 2016.

SCHIERBAUM, MARTIN: Neue Naturverhältnisse in der Gegenwartsliteratur? Vorüberlegungen zu einer Bestandsaufnahme. In: Kramer / Ders. (Hg.): Neue Naturverhältnisse in der Gegenwartsliteratur? Berlin: Erich Schmidt Verlag 2015, S. 17-42.

SCHWEIKLE, GÜNTHER/ BURDORF, DIETER (Hg.): Metzler-Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen. Stuttgart u. a.: Metzler 2007.

SCHWENTKER, WOLFGANG: Barbaren und Lehrmeister. Formen fremdkultureller Wahrnehmung im Japan des 19. Jahrhunderts. In: Auch, Eva-Maria (Hg.): „Barbaren“ und „weiße Teufel“: Kulturkon-

flikte und Imperialismus in Asien vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Paderborn, München u. a.: Schönigh 1997, S. 101-121.

SHIBUTANI, TETSUYA: Ist die Traumfrau männlich? Über filmische Konstruktionen der idealen Weiblichkeitsfigur bei Mishima, Fassbinder und Cronenberg. In: Onuki, Atsuko/ Pekar, Thomas (Hg.): Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung. München: Iudicum Verlag 2006 (= GAKUSHUIN UNIVERSITY. The Humanities Series 2), S. 361-371.

STÜSSEL, KERSTIN: „...Wie die Schatten vor der Sonne“. Laudatio auf Marion Poschmann. In: Von Sprache sprechen II. Die Thomas-Kling-Poetikdozentur. Hrsg. von der Kunststiftung NRW. Düsseldorf: Liliendorf Verlag 2017, S. 49-54.

STURM-TRIGONAKIS, ELKE: Texturen von Umwelt und Globalisierung. In: Schmitt, Claudia/ Solte-Gresser, Christiane (Hg.): Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2017, S. 65-77.

WALDENFELS, BERNHARD: Der Stachel des Fremden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 868).

WATANABE, MANABU: Religious Symbolism in Saigyō's Verses: A Contribution to Discussions of his Views on Nature and Religion. *History of Religions* 26/4 (1987), S. 382-400.

WOLFF, VERA: Die Postmoderne und das Ende des Japonismus. *Zeitschrift für Ideengeschichte* 13 (2019), Heft 2, S. 31-44.

YUICHI, KIMURA/ PEKAR, THOMAS (Hg.): Kulturkontakte. Szenen und Modelle in deutsch-japanischen Kontexten. Einleitung. Bielefeld: transcript Verlag 2015 (= Edition Kulturwissenschaft 43), S. 11-26.

ZÖLLNER, REINHARD: Geschichte Japans. Von 1800 bis zur Gegenwart. Paderborn, München u. a.: Ferdinand Schönigh Verlag 2009.

Internet-Quellen:

BAHNERS, PATRICK: Wir sollen ein Volk von Parkbesuchern werden. Lyrik von Marion Poschmann. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 15.03.2016, URL: www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/poschmanns-lyrikband-geliehene-landschaften-14111165.html.

CAMMANN, ALEXANDER: Träume einer Geisterseherin. *ZEIT online* v. 13.09.2017, URL: www.zeit.de/2017/38/die-kieferninseln-marion-poschmann-roman.

Das Kabuki Theater – Japanische Kultur auf der Bühne. *JapanweltBlog* v. 18.03.2017, URL: www.japanwelt.de/blog/kabuki-theater/.

Duden online, URL: www.duden.de/rechtschreibung/Daemon.

EGER, CHRISTIAN: „Geh zu den Kiefern“. *Mitteldeutsche Zeitung* v. 30.08.2018, URL: www.mz-web.de/kultur/-geh-zu-den-kiefern--klopstock-preistraegerin-marion-poschmann-im-interview-31187638.

GRANZIN, KATHARINA: Wer sich fehl fühlt, muss nach Japan. *Taz.die tageszeitung* v. 30.09.2017, URL: www.wiso-net.de/document/TAZ__T20173009.5448635, aufgerufen über die EZB der UB Bamberg.

JANDL, PAUL: Marion Poschmanns neuer Roman: Ein Bartforscher trifft einen Selbstmörder. *Neue Zürcher Zeitung* v. 06.10.2017, URL: www.nzz.ch/feuilleton/marion-poschmanns-neuer-roman-ein-bartforscher-trifft-einen-selbstmoerder-ld.132022.

Japanerin stirbt nach 159 Überstunden in einem Monat. *Die Welt* v. 06.10.2017. URL: www.welt.de/vermishtes/article169365541/Japanerin-stirbt-nach-159-Ueberstunden-in-einem-Monat.html.

KOLONKO, PETRA: Blaues Licht für bessere Stimmung. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 06.01.2010, URL: www.faz.net/aktuell/gesellschaft/selbstmordrate-in-japan-blaues-licht-fuer-bessere-stimmung-1908071.html.

KRAMATSCHEK, CLAUDIA: Dichtung als Schule des Sehens. Lyrik von Marion Poschmann. *Deutschlandfunk* v.02.05.2016, URL: www.deutschlandfunk.de/lyrik-von-marion-poschmann-dichtung-als-schule-des-sehens.700.de.html?dram:article_id=353066.

KREKELER, ELMAR: Tee, der auf Kiefern fällt. *Die Welt* v. 08.10.2017, URL: www.welt.de/print/die_welt/literatur/article169398815/Tee-der-auf-Kiefern-faellt.html.

KRÜGER, DANIEL: Die makabre Legende des Aokigahara-Waldes. *Welt online* v. 18.03.2017, URL: www.welt.de/reise/Fern/article162864227/Die-makabre-Legende-des-Aokigahara-Waldes.html.

MAAHS, SÖREN: Die präzise Unschärfe der Qualle. Schriftstellerin und Gastprofessorin Marion Poschmann hielt eine systematisch durchkomponierte Antrittsvorlesung über Meerestiere, Medusenhäupter und Wackelpudding. *campus.leben* (Freie Universität Berlin) v. 05.06.2018, URL: <https://www.fu-berlin.de/campusleben/lernen-und-lehren/2018/180606-Marion-Poschmann-Antrittsvorlesung/index.html>.

MAIER-BODE, SINE: Der chinesische Drache, *planet-wissen.de* v. 31.10.2016, URL: www.planet-wissen.de/kultur/fabelwesen/drachen/pwiederchinesischdrache100.html.

PLATTHAUS, ANDREAS: Jeder wird dieses Buch zweimal lesen. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 26.09.2017, URL: www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/der-roman-die-kieferninseln-von-marion-poschmann-15219260.html.

PLATTHAUS, ANDREAS: Laudatio auf Marion Poschmann zum Klopstock-Preis 2018, URL: <https://kultur.sachsen-anhalt.de/kultur/foerderung/preise/literaturpreis/klopstockpreis-2018/>.

PONS Wörterbuch: Latein-Deutsch. URL: <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/latein-deutsch/peregrinari>.

POSCHMANN, MARION: Schönheit trinken. Warum ich mich neuerdings für Teeschalen begeistere – ein Besuch im Keramikmuseum Berlin. *ZEIT online* v. 04.12.2017. URL: www.zeit.de/2017/50/keramikmuseum-berlin-teeschalen-begeisterung.

POSCHMANN, MARION: Ein Paradies aus Kies. *Die Zeit* v. 06.11.2014, Nr. 46, URL: www.wiso-net.de/document/ZEIT__4BAC40B797BBBCD68C1ED6BFB60ADED1%7CZEIA__4BAC40B797BBBCD68C1ED6BFB60ADED1, aufgerufen über die EZB der UB Bamberg.

SELF, JOHN: The Pine Islands by Marion Poschmann – in the footsteps of Bashō. *The Guardian* v. 21.03.2019, URL: www.theguardian.com/books/2019/mar/21/the-pine-islands-by-marion-poschmann-review.

STEFAN ZWEIG: Das Buch als Eingang zur Welt. Rezensionen 1902-1939. Begegnungen mit Büchern. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1983. URL: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/rezensionen-1902-1939-6868/2>.

„Tiergötter und Götterboten, Teil 2 Verwandlungskünstler.“ In: SCHEID, BERNHARD (Hg.): Religion-in-Japan: Ein Web-Handbuch. Universität Wien 2001, URL: www.univie.ac.at/rel_jap/an/Mythen/Verwandlungskuenstler?oldid=70867.



Momente einer existenziellen Veränderung oder Krise, die den Alltag aus seiner Vertrautheit herausheben und den Zustand des Gewohnten erschüttern, scheinen das menschliche Verlangen nach fernen Orten, fremden Kulturen und unbekanntem Landschaften zu begünstigen. Versierte literarische Strategien vermögen einen Zugang für die Komplexität unterschiedlicher Weltbilder zu vermitteln. Da die Dichtung für die vielfach ausgezeichnete Schriftstellerin Marion Poschmann »vor allem ein Medium der Wahrnehmung« ist, arbeitet sie in ihren Texten mit Erzähltechniken, die Wahrnehmungsmuster hinterfragen und aufbrechen. Dieses poetologische Moment bestimmt auch die Struktur von *Die Kieferninseln*. Japan, das sich aus der Wahrnehmungsperspektive des Westens immer wieder als ein Palimpsest exotischer, eskapistischer und stereotyper Zuschreibungen präsentiert, wird hier zum erzählerischen Ort der Abweichung. Der 2017 erschienene Roman schärft den Blick für die sich ständig reproduzierende, westlichen Wahrnehmungsmuster auf die japanische Kultur und lässt diese über Matsuo Bashōs *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* (1702) mit topologisch zentralen Orten der japanischen Dichtung (*Utamakura*) in einen literarischen, interkulturellen Dialog treten. Für den Reiseroman spielt die Idee der romantisch-wesenserweiternden Naturbetrachtung eine zentrale Rolle. Nicht zufällig bildet Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* einen literarischen Bezugspunkt des Textes. Marion Poschmanns poetologische Überlegungen in *Mondbetrachtung in mondloser Nacht* (2016) tragen weiterhin zu einer gewinnbringenden Untersuchung von *Die Kieferninseln* bei.

ISBN 978-3-86309-755-4



9 783863 097554

www.uni-bamberg.de/ubp/