

Narratologische Untersuchungskriterien in Relation zu wirkungs- und rezeptionsästhetischen Konzeptionen : eine literaturtheoretische Gegenüberstellung anhand von Kanki Takurs Kurzgeschichte "Der Schlüssel" (Kagi, 1986)

Autor(en): **Meyer, Harald**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **63 (2009)**

Heft 3: **Narratologische Untersuchungen zu japanischen Texten**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-147830>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

NARRATOLOGISCHE UNTERSUCHUNGS- KRITERIEN IN RELATION ZU WIRKUNGS- UND REZEPTIONSÄSTHETISCHEN KONZEPTIONEN: EINE LITERATURTHEORETISCHE GEGENÜBER- STELLUNG ANHAND VON KANKI TAKURŌS KURZGESCHICHTE “DER SCHLÜSSEL” (*KAGI*, 1986)

Harald Meyer, Universität Bonn

Abstract

Narrativity constitutes an important common feature of historiography and literature. According to Hayden White's theory of emplotment, historiography must therefore be considered as a substantially fiction-making operation. Investigation criteria of mainly German narrative theories (Käte Hamburger, Franz K. Stanzel, Ansgar Nünning and others) show, however, that fictional narrativity uses specific techniques which do not appear within historiography but prove to be extremely important to distinguish history from fiction. These criteria can easily be used as a means to analyze literary texts, especially if compared to Wolfgang Iser's more abstract theory of aesthetic response (“Wirkungsgeschichte”) and Hans Robert Jauss' reception-aesthetics (“Rezeptionsästhetik”). What distinguishes these different directions of literary theories and which areas does narratology not cover? What are the difficulties when reception theories are applied compared to narratological criteria? Kanki Takurō's short story “The Key” (*Kagi*, 1986) may serve as an example for narratological investigations together with an examination of the ways in which literary works are received by readers.

1. Narratologische Ansätze in den Bereichen Historik und Literaturwissenschaft

Sobald verschiedene Medien und ihre Erzählkonventionen interdisziplinär miteinander verglichen werden, gewinnen narratologische Fragestellungen eine besondere Brisanz. Dies ist etwa der Fall, wenn das literarisch-fiktionale Erzählen mit der historiographischen, d. h. geschichtswissenschaftlichen Form der Erzählung in Relation gesetzt wird. Narrativität ist für die Bereiche der literarischen Fiktion und faktischen Historiographie gleichermaßen von fundamentaler

Bedeutung, denn das Erzählen stellt als strukturelles Hauptmerkmal eine Gemeinsamkeit dar. Dennoch sind die Vermittlungstechniken, Darstellungskonventionen, Erzählinhalte, Funktions- und Wirkungspotentiale anderer Natur. Auf die differierende Ausrichtung von Historiographie und Literatur machte bereits Aristoteles aufmerksam: Aufgabe des Geschichtsschreibers sei das Erzählen dessen, „was geschehen ist“, der Poet aber berichte, „was geschehen könnte“.¹ Aristoteles' Beobachtung läuft auf die heute noch gültige Differenzierung zwischen Faktizität und Fiktionalität resp. faktischem und fiktionalem Erzählen hinaus.²

Die ontologisch ausgerichtete Differenzierung zwischen dem literarisch-fiktionalen und historisch-faktischen Erzählen rückte indessen in den geschichtstheoretischen Diskussionen spätestens seit den siebziger Jahren mehr und mehr zugunsten einer Akzentuierung von narrativen Gemeinsamkeiten in den Hintergrund. Angesichts der strukturellen Ähnlichkeit zwischen der literarischen und historiographischen Narrativität geriet das Erzählen als Darstellungsform im Bereich der Geschichtswissenschaft in eine Art „Dauerkrise“.³ Arthur C. Danto, Louis O. Mink und insbesondere Hayden White legten in ihren geschichtstheoretischen Arbeiten ganz besonderes Gewicht auf die strukturbedingte Nähe literarischer und historischer Narrativität, was zu einer zunehmenden Skepsis gegenüber der Form des Erzählens im Bereich des Wissenschaftssystems führte.⁴

White machte geltend, dass keine chronologische Sequenz von historischen Ereignis- und Handlungszusammenhängen automatisch zu einem spiegelbildlichen historischen Diskurs führe: “[...] a historical discourse should not be regarded as a mirror image of the set of events that it claims simply to describe”.⁵ „Geschichte“ schreibe sich nicht von selbst, sondern sei das Resultat narrativer Konstruktionsarbeit des Textproduzenten (Historikers), welcher bei der Verarbeitung von Quellenmaterial zu „Geschichten“ auf literarische bzw. fiktive Erzählmuster zurückgreife. Whites Schlussfolgerung könnte einschneidender kaum ausfallen: Historiographische Texte dürften nicht als mimetische Repräsentationen der historischen Wirklichkeit Geltung beanspruchen, sondern seien infolge der „fiktiven Natur des historischen Erzählens“ („the fictive nature of historical

1 ARISTOTELES, 1987:403.

2 „Historisches Erzählen behandelt *res factae*; nicht-historisches Erzählen bezieht sich auf *res fictae*.“ RÜSEN, 1982:526.

3 LÜTZELER, 1986:3.

4 DANTO, 1974, Erstpublikation 1965. MINK, 1978:129–149. WHITE, 1973/1978/1986/1987/1990.

5 WHITE, 1978:106.

narrative”)⁶ als allegorische, metaphorische und im Grunde fiktionale Konstrukte zu entlarven.

Whites Theorie von der “Fiktionalität des Faktischen” wurde umgehend von anderen Geschichtstheoretikern aus dem angelsächsischen Raum (William H. Dray, Dominick LaCapra und Maurice Mandelbaum) kritisch hinterfragt und seine Nivellierung der fundamentalen Unterschiede zwischen Literatur und Geschichtsschreibung als Neigung zu einem radikalen Relativismus in Zweifel gezogen.⁷ Auch die deutsche Historikerzunft meldete Kritik an: Jörn Rüsen etwa gab zu bedenken, dass infolge von Whites Beobachtung textlinguistischer Gemeinsamkeiten zwischen dem literarischen und historiographischen Erzählen die “Frage nach der Wissenschaftsspezifität von Geschichtsschreibung” vollkommen ausgeblendet werde.⁸

Literaturwissenschaftler sahen sich ihrerseits genötigt, Whites Deutung der Historiographie als Überführung von Fakten in Fiktionen nicht ohne weiteres gelten zu lassen. Paul Michael Lützeler gestand zwar ein, dass historiographisches Erzählen “ein Stück Kreativität” bedeute, der “qualitative Unterschied zum fiktionalen Erzählen” indessen sei auch “bei der Anwendung literarischer Deutungsmuster und blumenreicher Metaphorik” nicht zu übersehen.⁹ Der Literaturwissenschaftler und Anglist Ansgar Nünning holte zur bislang überzeugendsten Kritik gegenüber Whites Einebnung der Unterschiede zwischen literarischer und historiographischer Narrativität aus:

Gegenüber Hayden Whites Argumentation ist erstens einzuwenden, dass sie die Frage nach den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Geschichtsschreibung und Literatur unzulässig verkürzt, weil sie mit dem Kriterium des *emplotment* nur einen Aspekt einbezieht, den der narrativen Konfiguration des Erzählten. [...]

Wenn White aus der Tatsache, dass Historiker Darstellungsschemata verwendeten, die (ihm zufolge) als spezifisch ‘literarisch’ gelten, die Schlussfolgerung zieht, Historiographie und

6 Ebd., 89.

7 DRAY, 1973:35–75. LACAPRA, 1983. MANDELBAUM, 1980:39–54.

8 RÜSEN, 1982:515.

9 LÜTZELER, 1986:10. Lützeler bemerkt treffend: “Die Hinweise Whites auf gewisse strukturelle Ähnlichkeiten zwischen Tragödien- bzw. Komödienverläufen und historischen Darstellungen sind sicher interessant, aber von einer wirklichen ‘Fiktionalisierung’ [...] kann hier nicht die Rede sein. [...] Für den Geschichtsschreiber wie für den Literaturhistoriker dürfte es schwierig sein, nachzuweisen, wie sehr im einzelnen literarische Erzählweisen auf historiographische und umgekehrt abgefärbt haben. [...] Wer wagt schon zu entscheiden, ob die narrativen Plot-Schemata der Historiker ursprünglich in einer fiktionalen Gattung beheimatet waren, oder ob die Dichtung Anleihen bei den Erzählweisen der Historiker machte.” Ebd., 9.

Literatur seien beide fiktional und daher nicht unterscheidbar, so liegt dem zweitens eine Verwechslung von literarischen Verfahren und fiktionalem Aussagemodus zugrunde. [...]

Drittens beruht Whites Nivellierung der Unterschiede zwischen Historiographie und Dichtung auf einer unbegründeten und nicht haltbaren Gleichsetzung von *emplotment* mit Literarizität und Fiktionalität. [...]

Durch die Bedeutungserweiterung des Fiktionsbegriffs, die aus Whites Gleichsetzung von Konfiguration und Fiktion resultiert, wird viertens Fiktionalität als literaturwissenschaftliche Kategorie weitgehend unbrauchbar, weil der Begriff damit seine Differenzqualität und Trennschärfe einbüsst.¹⁰

Nünning weist Whites Gleichsetzung der narrativen Konfiguration historischer Ereignisse in der Geschichtsschreibung mit literarischen Erzählverfahren zu Recht als problematische Verkürzung zurück, denn schliesslich fänden sich “die als *emplotment* bezeichneten Verfahren auch in pragmatischen Genres wie Alltagserzählungen und Zeitungsberichten” wieder; die Einbettung von aussertextuellen Fakten in narrative Strukturen könne nicht a priori als fiktionalisierend eingestuft werden, sondern sei vielmehr als “ein grundlegendes Merkmal sprachlicher Gegenstandskonstitution und Sinnstiftung” zu verstehen.¹¹

Hayden White sah in der Tat über die andersartigen institutionellen Rahmenbedingungen von Historiographie und Literatur hinweg und liess den Aspekt der Wissenschaftlichkeit und Methodik von Historiographie als Bestandteil des Wissenschaftssystems ebenso beiseite wie die Existenz von spezifischen Erzähltechniken im Literatursystem. Die Differenzen zwischen dem literarischen und historiographischen Erzählen rühren hauptsächlich von den unterschiedlichen Konventionen der ihnen entsprechenden Systeme “Wissenschaft” und “Kultur” her. Im Wissenschaftssystem dominieren die “Tatsachen-Konvention” und die “Monovalenz-Konvention”.¹² Gegenstand von historiographischen Studien sind ausschliesslich überprüfbare Tatsachen, die intersubjektiv nachvollziehbar präsentiert werden müssen. “Wissenschaftlichkeit” bedeutet hier nicht zuletzt Verifizierbarkeit; der Rezipient soll stets in der Lage sein, die dargebotenen Forschungsergebnisse überprüfen zu können. Entscheidend hierfür ist die zum Einsatz gebrachte Methodik beginnend mit einem “Anmerkungsapparat”

10 NÜNNING, 1995:141f.

Mit *emplotment* ist gemäss White die narrative Konfiguration von Geschichte zu “Geschichten” gemeint, welche zu einer Überführung von Fakten in Fiktionen führe. Wörtlich bedeutet *emplotment* in etwa “Einbettung der historischen Fakten in einen Handlungs- und Sinnzusammenhang”. VOLKMANN, 1998:119.

11 NÜNNING, 1995:142.

12 Ebd., 146.

(exakte Quellenangaben). Darüber hinaus müssen wissenschaftlich orientierte Sprachhandlungen bedeutungsmässig monovalent, d. h. eindeutig festlegbar sein. Um empirisch abgesicherte Aussagen zu erzielen, stehen in den Geschichtswissenschaften eine Fülle von systematischen Untersuchungstechniken zur Verfügung, zu denen etwa die “historisch-kritische Methode” mit ihren Verfahren der “philologisch-hermeneutischen Textkritik”, der “historischen Kritik”, der “Ideologiekritik” sowie der “Quellenkritik” und “Quelleninterpretation” zählt.¹³ Historiographische Narrativität wird durch diese Faktoren, die allesamt auf eine stringente, argumentativ schlüssige, eindeutige und kohärente Darstellung hinauslaufen, geprägt.

Im Kontrast hierzu wird das Literatursystem vom Kunstpostulat und damit von der “Ästhetik-Konvention” (mehr von “ästhetisch-literarischen Richtlinien” als von Kriterien wie “wahr/falsch und nützlich/nutzlos”) sowie von der “Polyvalenz-Konvention” (der “Mehrdeutigkeit” literarischer Aussagen) bestimmt.¹⁴ Literarische Erzählmuster brauchen im Unterschied zur historiographischen Narrativität nicht über einen realen Referenzrahmen zu verfügen, die ausser-textuelle Wirklichkeit wird zugunsten der belletristischen Texten zugeschriebenen Fiktionalität graduell in unterschiedlichem Ausmass zurückgesetzt; Referenzen auf die Realität ausserhalb des Textes können daher in höchst ungleicher Quantität und Qualität vorkommen, dasselbe gilt für intertextuelle Referenzen (Bezüge auf andere Texte, fiktionale ebenso wie nicht-fiktionale). Die grundsätzlichen Differenzen zwischen historiographischer und literarischer Narrativität brachte der Literaturwissenschaftler Warner Berthoff wie folgt auf den Punkt: Die verifizierbare Geschichtsschreibung stehe für “the story of happenings that are, or might be, otherwise knowable”. “Fiction, by contrast, gives us stories [...] which are otherwise unknowable and which cannot otherwise exist.”¹⁵

Der renommierte Historiker Reinhart Koselleck wies im Zuge der kontroversen Diskussion um die Charakteristika des historischen Erzählens darauf hin, dass historiographisch-narrative Texte “Wirklichkeitssignale” aufweisen, die ihre Faktizität unterstreichen.¹⁶ Hierauf Bezug nehmend spezialisierte sich Nünning auf den hierzu komplementären Nachweis von “Fiktionalitätsindikatoren” in literarischen Erzählungen, genauer in der literarischen Geschichtsdar-

13 BOROWSKY/VOGEL/WUNDER (Hg.), 1989:157–176.

14 BARSCH, 1998:284.

15 BERTHOFF, 1970:271.

16 KOSELLECK, 1979:285.

stellung.¹⁷ Zur Feststellung der taxonomischen Zugehörigkeit von Texten benannte er eine Reihe von kontextuellen Signalen (Gestaltung des Covers oder des Klappentexts) und paratextuellen Elementen (Informationen zur Gattungsbezeichnung im Titel oder Untertitel, Inhaltsverzeichnisse, Vorworte, Nachworte, Kommentare des Autors, Herausgebers usw.).¹⁸

Am deutlichsten markieren textuelle Signale die Fiktionalität einer belletristischen Erzählung. Bereits Käte Hamburger wies auf die andersgeartete Ausprägung der historiographisch-faktischen und literarisch-fiktionalen Narrativität hinsichtlich der Bewusstseinsdarstellung auftretender Figuren hin:

Im historischen, im Wirklichkeitsbericht aber kann Napoleon nicht als ein dies ›jetzt und hier‹ Glaubender dargestellt werden, das heisst: in der Subjektivität, der Ich-Originalität seiner inneren Vorgänge, seiner ›Existenz‹. Geschieht das, befinden wir uns in einem Napoleonroman, in einer Fiktion. *Die epische Fiktion ist der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originalität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann.*¹⁹

Es sind keineswegs nur die unterschiedlichen Erzählinhalte (reale Ereignisse versus fiktive Welten als deren literarisiertes Abbild), welche das historische vom literarischen Erzählen abgrenzen. Darüber hinaus bescheren die Möglichkeiten der Innenweltdarstellung der literarisch-fiktionalen Narrativität einen beträchtlichen "poetischen Terrainzugewinn".²⁰ Schon Dorrit Cohn unterzog die narrativen Techniken zur Darstellung von Innerlichkeit einer systematisierenden Analyse und unterteilte die narrativen Modi des *stream of consciousness* ("Bewusstseinsstroms") in den "Gedankenbericht" (*psycho-narration*), nach dem über das Bewusstsein einer Figur berichtet wird, die "erlebte Rede" (*narrated monologue/free indirect discourse*), nach der die Gefühle und Gedanken einer Figur übergangslos in den Erzählvorgang integriert werden, sowie den "inneren Monolog" (*interior monologue/quoted monologue*), nach dem die Bewusstseinsinhalte einer Figur mit hoher Intensität und Dichte wiedergegeben werden.²¹ Der Gedankenbericht wird mit Wendungen wie "sie dachte an ..." oder "er glaubte, er habe ..." eingeleitet,²² es finden dort folglich die von Käte Hamburger als so

17 NÜNNING, 1995:153.

18 Ebd., 153–158.

19 HAMBURGER, 1977, Erstpublikation 1957:73.

20 MÜLLER, 1988: 14.

21 COHN, 1978, zit. nach NÜNNING, 1995:187.

22 LÖSCHNIGG, 1998:181.

genannte “Verben der inneren Vorgänge”²³ erfassten Zeitwörter des Fühlens, Denkens und Wahrnehmens (*verba credendi*) Verwendung. Die weitere Abstufung zwischen erlebter Rede und innerem Monolog ist als graduell zu verstehen: Während erstere “die Äusserungen und Gedanken eines Charakters in Anlehnung an dessen Syntax und Diktion, jedoch im jeweils aktuellen Erzähltempus zum Ausdruck” bringt,²⁴ stellt letzterer “die Komplexität mentaler Abläufe im Denken fiktionaler Charaktere möglichst realistisch” und ohne direkte Vermittlung durch einen Erzähler dar.²⁵

Als weitere deutliche Fiktionalitätsindikatoren kommen fiktive Sprechsituationen wie Dialoge und andere Figurenreden hinzu. Gespräche zwischen auftretenden Personen dienen ihrerseits zur Wiedergabe von Bewusstseinsvorgängen und gehören zu den Privilegien fiktionalen Erzählens, entsprechen jedoch keineswegs den arbeitstechnischen Konventionen der wissenschaftlichen Historiographie.²⁶

Nicht zu vergessen ist die Disposition der Erzählinstanz. Bereits Hamburger betonte das Phänomen der Nicht-Identität von realem Autor und Erzähler in der epischen Fiktion, welches im Gegensatz zur Autor-Erzähler-Identität der geschichtswissenschaftlichen Narrativität steht.²⁷ Franz K. Stanzels Identifizierung der auktorialen, personalen sowie der Ich-Erzählsituation ist nach wie vor hilfreich, um verschiedene Ausprägungen von Erzählinstanzen voneinander abzugrenzen.²⁸ Seine Typologisierung ermöglicht die Erfassung weiterer Signale, die den Status der Fiktionalität literarisch-narrativer Texte belegen. Bei der auktorialen Erzählsituation tritt ein expliziter Erzähler “mit Neigung zu ›Allwissenheit‹ und Einmischungen”²⁹ auf, welcher als “eigenständige fiktive Gestalt” wie die Figuren auf der Handlungsebene als heterodiegetische Instanz “vom Autor geschaffen” ist.³⁰ Die personale Erzählsituation erzeugt mittels intradiegetischen Reflektor-Figuren eine “Innenperspektive mit ausgeprägtem Perspektivismus”.³¹ Im Falle der homodiegetischen Erzählinstanz der Ich-Erzählsituation gilt es zu beachten, dass in literarisch-fiktionalen Erzählungen das

23 HAMBURGER, 1977, 1957:72.

24 ANTOR, 1998a:127.

25 ANTOR, 1998b:235.

26 NÜNNING, 1995:181.

27 HAMBURGER, 1977, 1957:73.

28 STANZEL, 1979:68ff.

29 WOLF, 1998:130.

30 LÜTZELER, 1986:7.

31 WOLF, 1998:130.

“Ich” nicht mit dem Textproduzenten (dem Autor) gleichzusetzen ist. Laut Lützeler könnte die Differenz zum faktischen Erzählen grösser nicht sein: “Bei einem historischen Ich-Bericht – etwa im Fall einer Autobiographie – sind Autor und Ich-Erzähler identisch. Der Ich-Erzähler in einem Roman [...] ist jedoch eine fiktionale Gestalt, die als solche leicht zu erkennen ist.”³² Auch bei der Ich-Erzählung entsteht ein deutlicher Perspektivismus, der zu einer “Innenperspektive” führt, wenn das “erlebende Ich” als Reflektor dominant ist; überwiegt hingegen das “erzählende Ich” als Reflektor, so resultiert eine “Aussenperspektive”.³³

Diese Abgrenzung der literarisch-fiktionalen von der historiographisch-faktischen Narrativität stützt sich grösstenteils auf den Entwurf einer Genretheorie und -typologie zur historischen Erzählung in Japan (*rekishi shōsetsu*), den der Verfasser dieses Beitrags anhand eines Rasters von einheitlichen Ordnungs- und Untersuchungskriterien zur Bestimmung von drei Typen (faktischer, dokumentarischer und realistischer Typus) in Buchform vorgelegt hat.³⁴ Im Folgenden soll jedoch nicht die Differenzierung zwischen literarischem und historischem Erzählen weiterverfolgt werden, dies ist bereits anlässlich anderer Gelegenheiten erfolgt.³⁵ Vielmehr mögen die hier skizzierten Analyse Kriterien der Erzähltheorie erstmals in Relation zu wirkungs- und rezeptionstheoretischen Ansätzen gesetzt werden, denn die Besprechung literarischer Texte beschränkt sich mit Vorteil nicht ausschliesslich auf erzählerische Aspekte. Die Rezeptionsseite sollte ebenso berücksichtigt werden, was sich jedoch – und dies gilt es aufzuzeigen – im Vergleich zu narratologischen bzw. erzähltheoretischen Untersuchungen schnell als ungleich schwierigeres Unterfangen erweist.

2. Wirkungs- und rezeptionsästhetische Konstrukte in Relation zur Erzähltheorie

In seinem Entwurf einer wirkungsästhetischen Theorie beschreibt Wolfgang Iser den literarischen Text als Wirkungspotential, das erst durch den Lesevorgang

32 LÜTZELER, 1986:7.

33 Ebd., 130.

34 MEYER, 2000. S. v.a. die Kapitel 5 “Die westliche Diskussion zur Problematik des historischen Erzählens” (83–103) und 6 “Abgrenzung der literarischen Geschichtsdarstellung von der Historiographie” (105–146).

35 MEYER, 2005/2006/2008a/2008b.

eine Aktualisierung erfährt und im Sinne einer “Rezeptionsvorgabe” eine gewisse Lenkung der Verarbeitung durch den Leser auslöst. Hierbei geht es nicht um die Sinndeutung des betreffenden Textes, denn die wirkungsästhetische Erschliessung setzt noch vor der Textinterpretation an und fragt hauptsächlich nach den die Leserreaktionen steuernden Strukturen, nach der Aufnahme sowie den kontextuellen Funktionen literarischer Kunstwerke.³⁶

Der literarische Text präsentiert sich laut Iser als eine Art “perspektivisches Gebilde”, mit einer “perspektivischen Anlage, die aus mehreren deutlich voneinander abhebbaren Perspektivträgern besteht, die durch den Erzähler, die Figuren, die Handlung (*plot*) sowie die Leserfiktion gesetzt sind”. Die “Textperspektiven” fungieren als “unterschiedliche Orientierungszentren im Text” und summieren sich in einer signifikanten “Textstruktur”. Als Gegenpart identifiziert Iser die “Aktstruktur” der Leserrollen: Die “in der Textstruktur angelegte Leserrolle” erzielt einen “affektiven Charakter. Sie löst Vorstellungsakte aus, durch die die Beziehungsmannigfaltigkeit der Darstellungsperspektiven gleichsam erweckt und zum Sinnhorizont gesammelt wird. Der Sinn literarischer Werke ist nur vorstellbar, da er nicht explizit gegeben ist und folglich nur im Vorstellungsbewusstsein des Empfängers vergegenwärtigt werden kann.” Die ästhetische Wirkung entfaltet demnach eine kommunikative Interaktion zwischen “Textstruktur” und “Aktstruktur”.³⁷ Iser zufolge gilt die Wirkung als “ästhetisch”, weil sie den Leser zu einer “Einstellungsdifferenzierung” veranlasst.³⁸

Dieses phänomenologische Modell basiert auf einer Unterscheidung zwischen der “paradigmatischen Ebene des Textrepertoires” (der Gesamtheit der in den Text eingebundenen Normen, Konventionen und Referenzen, die Beziehungen zum “sozio-kulturellen Kontext” herstellen) und der “syntagmatischen Ebene der Textstrategien” (narrative Darstellungsverfahren, die das Material organisieren und dem Text eine perspektivische Anordnung verleihen). Das Zusammenwirken von Repertoire und Strategien leitet den Bezug nicht auf “Wirklichkeit schlechthin, sondern nur auf ‘Wirklichkeitsmodelle’” bzw. vorhandene Sinnsysteme. Der Begriff des “Textrepertoires” dient dabei zur Beschreibung der Beziehung eines Textes zur “ausserästhetischen Realität”; er bezeichnet den Rückgriff auf etwas bereits Bekanntes (“Konventionen vorangegangener Literatur” ebenso wie “gesellschaftliche Normen und Traditionen”), wobei keine bloße Reproduktion von Realitäten erfolgt, sondern eine Umorga-

36 Iser, 1976, 4. Aufl. 1994:I/IV.

37 Ebd., 61–63.

38 Ebd., 7f.

nisierung der extratextuellen Wirklichkeit. Der fiktionale Text wird nach Iser somit “nicht mehr vom Standpunkt einer wie immer dogmatisch fixierten Wirklichkeit als deren Spiegel bzw. als deren Abweichung gesehen”, sondern stellt “eine Reaktion auf die von ihm gewählten und in seinem Repertoire präsentierten Sinnsysteme dar”.³⁹

Anders als Iser's Wirkungstheorie fragen rezeptionsästhetische Überlegungen nach Veränderungen in der Aufnahme literarischer Texte angesichts des fortschreitenden Wandels von Denkweisen und Sinnsystemen. Hans Robert Jauss' rezeptionsästhetische Hauptkategorie besteht aus dem Konzept des historisch und soziokulturell bedingten “Erwartungshorizonts”, einem die Geschichtlichkeit literarischer Kunstwerke bestimmenden “Bezugssystem der Erwartungen”, “die das Verständnis der einstigen wie der jetzigen Leser im aktiven Prozess des Verstehens orientieren”.⁴⁰ Nach Jauss gilt es, sich von traditionellen Literaturgeschichten zu verabschieden und fortan den “Erwartungshorizont” als diejenige Instanz anzuerkennen, “vor der sich die Artikulation von Fragen der Lebenspraxis an die Kunst wie auch der Umschlag ästhetischer Erfahrungen in ein präformierendes Weltverständnis” vollziehe.⁴¹

Jauss zufolge lässt sich der “Erwartungshorizont”, auch wenn keine expliziten Signale vorhanden sind, aus “drei allgemein voraussetzbaren Faktoren” rekonstruieren: “erstens aus bekannten Normen oder der immanenten Poetik der Gattung, zweitens aus den impliziten Beziehungen zu bekannten Werken der literarhistorischen Umgebung und drittens aus dem Gegensatz zwischen Fiktion und Wirklichkeit, poetischer und praktischer Funktion der Sprache, der für den reflektierenden Leser während der Lektüre als Möglichkeit des Vergleichs immer gegeben ist. Der dritte Faktor schliesst ein, dass der Leser ein neues Werk sowohl im engeren Horizont seiner literarischen Erwartung als auch im weiteren Horizont seiner Lebenserfahrung wahrnehmen kann.”⁴²

Dies setzt allerdings voraus, dass die Gattungsgeschichte, der ein literarischer Text angehört, zunächst herausgearbeitet wird, wobei wir bereits wieder nahe an die Form der klassischen Literaturgeschichtsschreibung heranrücken. Bezüglich des zweiten Punktes muss zudem der Faktor “Intertextualität” genauer untersucht werden. Dem Leser wird bereits in diesen beiden Punkten viel zugemutet, noch komplexer jedoch erscheint die Reflektierung des Verhältnisses

39 Ebd., 115f., 118, 120. Vgl. auch WINKGENS, 1998:572.

40 JAUSS, 1970:9.

41 Vgl. ebd., 9f.

42 Ebd., 177.

zwischen Literatur und Lebenspraxis. Jauss lässt letztlich offen, wie die ausser-literarischen Erfahrungen der Rezipienten auf ihre Erwartungshorizonte einwirken; hier können wohl bestenfalls nur schemenhafte Tendenzen aufgezeigt werden.

Für Jauss stellt zudem der "Erwartungshorizont" eine Art Gradmesser für literarische Qualität dar: "Die Distanz zwischen Erwartungshorizont und Werk, zwischen dem schon Vertrauten der bisherigen ästhetischen Erfahrung und dem mit der Aufnahme des neuen Werkes geforderten 'Horizontwandel' [...], bestimmt rezeptionsästhetisch den Kunstcharakter eines literarischen Werks: in dem Masse wie sich diese Distanz verringert, dem rezipierenden Bewusstsein keine Umwendung auf den Horizont noch unbekannter Erfahrung abverlangt wird, nähert sich das Werk dem Bereich der 'kulinarischen' oder Unterhaltungskunst." Der "Kunstcharakter eines Werkes" sei also "an der ästhetischen Distanz zu bemessen".⁴³

Der Begriff der "ästhetischen Distanz" indessen ist ebenso problematisch wie Jauss' These, dass diese Distanz für das entsprechend hohe Ausmass literarischer Qualität stehe. Das Verständnis und die Anschliessbarkeit von Literatur müssten eigentlich doch jederzeit gegeben sein, damit überhaupt ein "Horizontwandel" stattfinden kann. Es drängt sich hier fast schon der Eindruck auf, dass die "ästhetische Distanz" sowie deren Genuss und Auflösung durch einige Eingeweihte die Berufsgattung des Literaturwissenschaftlers legitimiert. Umgekehrt ist zu bezweifeln, dass die Deckungsgleichheit von Wirkungspotential und Erwartungshorizont notgedrungen den Unterhaltungscharakter und damit die vermeintlich niedere Qualität von Unterhaltungsliteratur belegt.

Jauss' Verdienst ist insgesamt aber nicht zu schmälern. Er zeigte auf, dass der Sinn eines literarischen Textes nicht zeitlos unveränderbar und den Rezipienten in gleicher Weise unmittelbar zugänglich ist; die Annahme, dass dem so sei, stellte er als ein "platonisierendes Dogma der philologischen Metaphysik" in Frage.⁴⁴ Jauss wie auch Iser dynamisierten zu Recht die Beziehung zwischen Textproduzent, Text und Textrezipient. Wie aber muss man sich die Präformierung des Weltverständnisses der Leser durch Literatur konkret vorstellen? Inwiefern vollzieht sich durch Rezeptionsmechanismen eine Rückwirkung auf soziales Verhalten? Und welche Faktoren bringen den Blitz beim Lesepublikum tatsächlich zum Einschlagen? Die Untersuchung des komplexen Verhältnisses

43 Ebd., 178.

44 Vgl. ebd., 183.

zwischen der textimmanenten Wirkung und der Leserrezption bleibt auch angesichts von Jauss' Rezeptionsästhetik ein höchst schwieriges Unterfangen.

Festzuhalten ist, dass die Einlösbarkeit literaturtheoretischer Ansätze nicht immer vollends gegeben ist. Gerade wirkungs- und rezeptionsästhetische Kategorien sind nicht nur als äusserst elaboriert, sondern auch als hypothetisch einzuschätzen, was ihre Umsetzung in die Praxis erschwert. Nünning spricht aufgrund der hochgradigen Theoretisierung lediglich von "Wirkungsmöglichkeiten" und einem "Funktionspotential", was seine Vorsicht und sein bewusstes Zögern hinsichtlich einer praktischen Anwendung verdeutlicht.⁴⁵ Iser selbst war sich der Einlösungsproblematik bewusst, was seinem Hinweis darauf zu entnehmen ist, dass Theoriemodelle stets den "Charakter einer Konstruktion" trügen und die von ihm "entwickelte Theorie empirisch nicht überprüft" worden sei.⁴⁶ Jauss' Konzept des "Erwartungshorizonts" erweist sich als besonders diffiziles Konstrukt, denn es bleibt insgesamt zu vage und spekulativ für eine praxisorientierte Anwendung.

Anders steht es mit der Anwendbarkeit erzähltheoretischer Analyse Kriterien. Die hier genannten Typen zur näheren Beschreibung der Disposition der Erzählinstanz sowie die verschiedenen Erscheinungsformen der Bewusstseinsdarstellung vom einfachen Gedankenbericht über die erlebte Rede bis hin zum inneren Monolog lassen sich allesamt problemlos in der Textanalyse verwenden. Die einfachste der dargelegten erzähltheoretischen Kategorien besteht in der Registrierung fiktionaler Sprechweisen (Dialoge und andere Figurenreden). Der Vorteil narratologischer Untersuchungskriterien im Vergleich zu wirkungs- und rezeptionsästhetischen Ansätzen besteht darin, dass erstere auf der Ebene des Textes verbleiben. Die komplexe Interaktion zwischen Text und Leser wird ausgeklammert, was die Theoriebildung entscheidend erleichtert. Allerdings ist einzuräumen, dass ohne die Behandlung von Rezeptionsfragen die Besprechung eines literarischen Textes nicht als wirklich abgeschlossen gelten kann, weshalb die Triade Autor, Werk und Leser nach Möglichkeit zu berücksichtigen ist.

Im Grunde eignet sich jeder literarisch-fiktive Text für die Anwendung der hier präsentierten Analyse Kriterien, diese müssten sogar, falls sie wirklich allgemeine Geltung beanspruchen sollen, auf jedes beliebige narrative Beispiel aus der Praxis anwendbar sein. Die Auswahl geschah daher eher zufällig, und auch die literarische Qualität steht hier nicht zur Debatte, obwohl man gerade im Falle der nun folgenden Textprobe geteilter Meinung sein kann. Immerhin handelt es

45 NÜNNING, 1995:248f.

46 ISER, 1976, 4. Aufl. 1994:8f.

sich um eine repräsentative Kurzgeschichte eines zwar nicht überaus denkwürdigen, dennoch aber soliden (weil preisgekrönten) Angehörigen des japanischen Literatursystems.

Kanki Takurō 神吉拓郎 (1928–1994) erlangte als Autor erst in den 80er Jahren einen gewissen Bekanntheitsgrad. Von 1949 bis 1968 arbeitete er in Tōkyō beim staatlichen Radio- und Fernsehsender NHK als Verfasser von Sendemanuskripten und war nebenbei auch als freier Schriftsteller tätig. Im Jahre 1984 gewann er den zum neunzigsten Mal verliehenen Naoki-Preis mit *Shiseikatsu* 私生活 (“Privatleben”),⁴⁷ einer Sammlung von Kurzgeschichten, in der er die Leiden des Grossstadtmenschen an der Schnelllebigkeit und Anonymität der Postmoderne thematisierte.⁴⁸ Kanki spezialisierte sich auf Kurzerzählungen (短編小説 *tanpen shōsetsu*) sowie essayistische Texte. Zu seinen Hauptwerken gehören *Shiba no ue no raiontachi* 芝の上のライオンたち (“Löwen auf dem Rasen”),⁴⁹ die Essay-Sammlung *Tōkyō kimama chizu* 東京気候地図 (“Eine ganz persönliche Stadtkarte von Tōkyō”)⁵⁰ sowie die Erzählensammlungen *Burakku basu* ブラックバス (“Black Bus”)⁵¹ und *Asu to iu hi* 明日という日 (“Der morgige Tag”). In letzterer Anthologie dominieren die Motive “Tod” und “Krankheit”, und aus ihr stammt die Kurzgeschichte *Kagi* 鍵 (“Der Schlüssel”), welche hier in voller Länge als Übersetzung vorgelegt wird und uns als Textbasis für eine erzähltheoretische Analyse im Kontrast zu wirkungs- und rezeptionsästhetischen Herangehensweisen dienen soll.⁵²

47 KANKI, 1983.

48 <<http://homepage1.nifty.com/naokiaward/jugun/jugun90KT.htm>> (Stand: 10.1.2009).

49 KANKI, 1983, Erstpublikation 1976.

50 KANKI, 1981b.

51 KANKI, 1981a.

52 KANKI, 1986:7-21. Ursprünglich verwendete Textvorlage: KANKI Takurō (1999, Erstpublikation 1986), *Kagi* (“Der Schlüssel”), in: Izu bungaku fesutibaru jikkō iinkai jimukyoku (Das Sekretariat des Planungsausschusses des Izu-Literatur-Festivals) (Hg.), *Dai sankai Shizuoka sekai hon'yaku konkūru, Hon'yaku kadai tosho* (“Der 3. Internationale Übersetzungswettbewerb in Shizuoka 1999/2000”, “Aufgaben zur Auswahl”), 12–22. Dieser bislang unveröffentlichte Übersetzungstext wurde im September 2001 mit dem Förderungspreis des besagten Übersetzungswettbewerbs ausgezeichnet. S. auch die ebenfalls im Rahmen des Übersetzungswettbewerbs parallel und unabhängig entstandene Übertragung: EGGENBERG, Thomas (2001), “Der Schlüssel von Kanki Takurō” [Übers. *Kagi*], in: Der Exekutivsausschuss des Izu-Literatur-Festivals, Kulturabteilung, Kultusbehörde der Präfektur Shizuoka (Hg.), *Shintokumarū. 3. Internationaler Übersetzungswettbewerb in Shizuoka. Ausgewählte Übersetzungen*, 76–95.

3. Kanki Takurō: “Der Schlüssel” (*Kagi*, 1986)

Übersetzung: Harald Meyer

Furuya, Vorsteher der Maschinenabteilung, war ein Mann von grosser Gestalt. Stets pflegte er einen Buckel zu machen, und wann immer er mit Leuten sprach, zog er die Schultern noch enger zusammen. Seine Stimme indes war erstaunlich sanft, als flüsterte er nur.

Dieser Furuya suchte kurz vor Mittag das Büro von Satō auf. Satō stand der Abteilung für allgemeine Angelegenheiten vor. Als Furuya seitwärts an Satōs Arbeitstisch herantrat, sagte er in seinem gewohnt sanften Ton: »Übrigens ...«

»Was gibt's?«

»Essen wir heute zusammen zu Mittag? Ich muss mit dir 'was besprechen.«

»In Ordnung. Wohin gehen wir?«

»Ich wüsste schon 'was, ein Lokal, auf das ich kürzlich gestossen bin.«

»Ganz wie du meinst.«

»Also dann, bis nachher.«

Die beiden waren gut befreundet, und mit diesen knappen Worten ging Furuya aus dem Zimmer. Satō begrüsst diese Verabredung, denn er ahnte bereits, dass es sich wahrscheinlich um Takashima handeln würde. Er wollte sich sowieso, da er aufgrund seiner Arbeit bis jetzt nicht dazu gekommen war, bei Furuya erkundigen, wie es um Takashima stehe. Niemand wusste besser über den Stand der Dinge Bescheid als Furuya, da er es war, der nach Takashimas Erkrankung regelmässig im Spital und bei dessen Familie vorbeischaute.

Seit Takashima plötzlich schwer krank geworden war, war beinahe schon ein halbes Jahr vergangen. Er war als stellvertretender Leiter der Maschinenabteilung direkt Furuya unterstellt, und Furuya, Takashima wie auch Satō waren gute Kollegen, da alle drei im selben Jahr in die Firma eingetreten waren.

Takashima befand sich damals gerade auf dem Golfplatz, als ihm übel wurde. Er wurde umgehend ins nächstgelegene Krankenhaus gebracht, dort konnten jedoch nicht sofort die erforderlichen Massnahmen getroffen werden. Aufgrund der Symptome handelte es sich offensichtlich um eine Subarachnoidalblutung, da aber Sonntag war, konnte man dort kaum etwas für ihn tun. Erst einen Tag später, am darauffolgenden Montag, wurde er in ein Krankenhaus überführt, das über die notwendigen medizinischen Einrichtungen verfügte. Takashima war seither die ganze Zeit über ohne Bewusstsein.

»Er hat wirklich Pech gehabt! Wenn es wenigstens am Montag in der Firma passiert wäre«, meinte Furuya und bedauerte sehr, dass man mit der erforderlichen ärztlichen Behandlung so spät begonnen hatte. Satō empfand ähnlich. Natürlich waren solche Gedanken jetzt zwecklos, beide glaubten jedoch, dass sie irgendwie hätten helfen können, wären sie nur dabei gewesen.

Furuya besuchte den Kollegen oft im Krankenhaus und ebenso oft Takashimas Familie, mit der er alle anfallenden Probleme besprach, um tatkräftig nach Lösungen zu suchen. Für Takashimas Familie war er nicht nur ein vertrauenswürdiger Ansprechpartner, weil er der direkte Vorgesetzte des Kranken war; ebenso ausschlaggebend war, dass Furuya auch rein äusserlich, da von grosser Statur, allen als höchst zuverlässige Person erschien.

Satō bewunderte die Art und Weise, wie sich Furuya um alles kümmerte. Schon damals, beim gemeinsamen Eintritt in die Firma, fand er, dass dieser ein liebenswürdiger Mensch war. Nun aber konnte er erkennen, dass Furuya sich nachgerade zu einer beeindruckenden Persönlichkeit entwickelt hatte. Er hatte es lange Zeit einfach nicht wahrgenommen, doch jetzt fiel ihm umso mehr auf, dass sein Kollege wirklich mit beiden Füßen auf dem Boden stand. Auch was die Arbeit anging, musste es für Furuya nicht leicht sein, da Takashima ja ausfiel; dennoch hatte er, ohne sich selbst zu bemitleiden, alles fest im Griff, und obwohl er nebst seiner eigenen Familie gewissermassen noch für eine andere Familie sorgen musste, schien er kaum überfordert.

»Wenn ich in irgendeiner Weise helfen kann, lassen Sie es mich bitte wissen. Ich glaube allerdings, dass Herr Furuya bereits bestens nach dem Rechten sieht.« Satō besuchte das Krankenhaus zwar nicht so häufig wie Furuya, aber doch auch hin und wieder. Bei einer jener Gelegenheiten hatte er das zu Takashimas Frau, die ihren Mann im Spital pflegte, gesagt; diese meinte ebenfalls, dass Herr Furuya wirklich für alles Sorge, doch während des Sprechens stockte ihr die Stimme und sie richtete ihren Blick auf den im Bett liegenden Patienten. Takashima war noch immer ohne Bewusstsein gewesen. Sein Äusseres hatte sich völlig verändert, der alte Takashima war kaum wiederzuerkennen. Satō blickte damals eine Weile auf sein Gesicht und versuchte sich ohne Erfolg zu erinnern, worüber er mit ihm zuletzt wohl gesprochen hatte.

»Es mag zwar aus meinem Munde seltsam klingen, aber ich danke dir für alles!« Satō wartete einen Moment, bis die Kellnerin die Bestellung aufgenommen hatte und verneigte sich mit diesen Worten vor Furuya. Als dieser ihn nur verdutzt anschaute, fügte er hinzu: »Ich spreche von Takashima.«

»Ach so«, entgegnete Furuya, mit dem Kopf nickend. Dann sagte er zögernd: »Es könnte ja gut sein, dass es morgen schon mich trifft«, wobei er Satō scharf anblickte.

Auch Satō nickte jetzt bejahend und meinte: »Allerdings, der arme Kerl war von uns allen halt einfach als erster an der Reihe.«

»Ja, das war wahrscheinlich der Grund.« Furuya liess die Schultern hängen und sagte: »Wenn so etwas geschieht, dann sind einem wirklich die Hände gebunden.«

»Ja, leider –«

»Ein Jammer, dass man nicht schon bevor es passiert ist, irgendetwas dagegen hat tun können!« Furuyas Wehmut war allzu verständlich.

»Gibt es denn noch Hoffnung?«

»Der Arzt sagt, er werde operieren. Doch auch wenn die Operation gelingt, wird er ans Bett gefesselt bleiben.«

Satō fragte seufzend: »Dann besteht also gar keine Aussicht auf Besserung?«

»Wohl kaum. Sein Zustand erinnert ein wenig an eine Neonröhre mit Kontaktstörungen: Wenn man sie wiederholt einschaltet, dann brennt sie zwar manchmal für einen Moment, geht aber unweigerlich wieder aus. Etwa so muss es sich der medizinische Laie zumindest vorstellen. Eine Operation bewirkt da nicht viel mehr als der Lichtschalter, den man schnell hintereinander betätigt, um die Neonlampe wenigstens für einen kurzen Augenblick zum Brennen zu bringen.«

»Also so sieht's aus. Wird er denn am Leben bleiben?«

»Man kann ihn offenbar schon reanimieren, aber niemand weiss, wie lange er noch zu leben hat, ob ein halbes Jahr, ein ganzes oder etwas mehr.«

»Schrecklich! Wie geht es denn seiner Frau?«

»Sie trotz den schwierigen Umständen. Im Moment scheint sie zwar noch sehr gefasst, wenn sie aber über längere Zeit dieser Belastung ausgesetzt bleibt, dann wird es wohl auch ihr irgendwann einmal zuviel.«

»Für deine Abteilung ist es bestimmt auch nicht leicht.«

»Mit der Arbeit geht's schon irgendwie. Das Problem liegt im Moment woanders.«

»Geld?«

»Für die Spital- und Operationskosten sowie den Lebensunterhalt reicht's irgendwie einfach nie ganz. Ich führe deshalb jetzt Verhandlungen zur Erhöhung der Unterstützungsgelder mit der Firma. Ehrlich gesagt, ich habe es langsam satt.«

»Sind sie knauserig?«

»Kann man nicht sagen, aber ich versuche halt, so viel als möglich aus ihnen herauszuholen. Dazu muss ich mir ständig neue Tricks einfallen lassen.«

Furuya schien sich nach dieser Bemerkung an irgendetwas erinnert zu haben. »Ach ja«, murmelte er und fasste in seine Jackentasche, um einen kleinen Gegenstand herauszuziehen.

»Was ist das wohl? Hast du 'ne Ahnung, was für ein Schlüssel das ist?«

Satō nahm den Schlüssel und sah ihn sich genauer an. Er war ziemlich klein und mit kennzeichenartigen Buchstaben und Zahlen versehen.

»Woher hast du den?«

»Der kam zum Vorschein, als ich Takashimas Schreibtisch räumte.«

»Ach, wann hast du das denn erledigt?«

»Eben erst vor einer Woche, in Absprache mit seiner Frau. Gerne habe ich es weiss Gott nicht getan.«

»Verstehe.« Satō konnte sich gut vorstellen, was in ihm vorgegangen war. »Bist du auf irgendetwas gestossen?«

Furuya schüttelte den Kopf. »Auf nichts Besonderes. Da waren zwei, drei Dinge, die ich lieber nicht seiner Frau mitteilte. Das hat sich jetzt aber alles erledigt. Hat noch ziemlich Zeit in Anspruch genommen, bis ich seinen Schreibtisch und das Schliessfach geräumt hatte. Am Tag darauf habe ich alle seine persönlichen Sachen seiner Frau übergeben.«

»Dann ist ja alles bestens.«

»Allerdings weiss ich noch immer nicht, wohin dieser Schlüssel gehört.«

»Hatte denn seine Frau auch keine Ahnung?«

»Eben nicht.«

»Dann steckt am Ende irgendetwas dahinter —«

»Hab' ich damals im ersten Moment auch gedacht. Dann habe ich so getan, als wäre mir plötzlich in den Sinn gekommen, woher der Schlüssel stammt und ihn gleich wieder eingesteckt. Weisst du vielleicht etwas über die Herkunft dieses Schlüssels?«

»Nein, leider auch nicht. Von einem Schliessfach stammt er kaum, auch nicht von einem Büroschrank.«

»Der Meinung bin ich auch ...«

»Warum fragst du nicht bei der Verwaltung nach oder beim Portier?«

»Hab' ich schon getan.« Furuya tippte sich mit dem Fingerknöchel gegen die Stirn. »Man teilte mir mit, dass diese Art von Schlüssel firmenintern gar nicht benutzt werde.«

»Und was ist mit dem Golfplatz?«

»Auf dem Golfplatz benutzt man ja höchstens für die Schliessfächer einen Schlüssel, oder? Soll ich mich dort auch erkundigen?«

»Wie ein Schliessfachschlüssel sieht er zwar nicht aus. Es könnte sich höchstens noch um einen Schlüssel einer Vereinsorganisation handeln, den man anstelle eines Mitgliedsausweises benutzt.«

»Möglich wär's ...«

»Merkwürdig ist es aber schon.« Satō schien plötzlich auf einen ganz anderen Gedanken gekommen zu sein, und Furuya mit Blicken messend, fragte er: »Warum liegt dir eigentlich so viel an diesem doch eher nebensächlichen Schlüssel? Gibt es dafür einen besonderen Grund?«

Furuya nickte: »Der Schlüssel war ganz hinten in seiner Schublade mit Klebstreifen befestigt. Einen völlig unwichtigen Schlüssel würde man doch nicht auf diese Art in einem Versteck aufbewahren.«

»Ach so.«

Satō sah sich den Schlüssel nochmals an – diesen ganz unauffälligen, kleinen Schlüssel. Noch gar nicht abgenutzt war er, denn wenn man ihn in der Hand etwas drehte, glänzte er wie neu.

Takashimas Erkrankung hatte Satō schwer betroffen gemacht. Die beiden waren genau gleich alt, und Satō war sich durchaus bewusst, dass ihm ohne weiteres dasselbe widerfahren konnte wie Takashima. »Es könnte gut sein, dass es morgen schon mich trifft«, hatte Furuya gesagt. Diese Bemerkung wäre bis vor kurzem noch von allen als Scherz aufgefasst worden. Dass solche Worte nun an Ernsthaftigkeit kaum zu überbieten waren, ging alles andere als spurlos an Satō vorüber.

»Was ist denn mit Ihnen los, Herr Satō? Sie wirken in letzter Zeit ja so nachdenklich.« Es kam vor, dass Satō im Stammlokal von solchen Worten wie aus dem Schlaf gerissen wurde. Er war des öfters dermassen in Gedanken versunken und mit sich selbst beschäftigt, dass er seine Umgebung kaum mehr wahrnahm.

»Also wirklich, Sie sind sehr nachdenklich geworden.«

»Im Ernst? Dann sind bei mir wohl die Batterien langsam leer –«

»Allerdings. Die müssen neu aufgeladen werden, hier, trinken Sie noch ein wenig!«

Satō kam auf den Gedanken, die Barmädchen einmal ganz unverbindlich zur Sache zu befragen: »Stellt euch folgendes vor: Da findet man in der Schublade des Schreibtisches eines Angestellten irgendeiner Firma einen Schlüssel, dessen Herkunft unbekannt ist. So ein Schlüssel, der versteckt gehalten wird, wozu wurde der wohl verwendet?«

Satō bekam ganz unterschiedliche Antworten zu hören. Ein Fräulein mit emporgestrecktem kleinem Finger etwa meinte: »Gar keine Frage, das ist mit absoluter Sicherheit der Schlüssel zur Wohnung einer Geliebten.« Eine andere bemerkte: »Wenn ich den Schlüssel sehen könnte, wüsst' ich sofort, zu was für einer Art Wohnung er gehört. Schliesslich bin ich schon dutzende Male umgezogen und kenne die verschiedensten Wohnungstypen. Auf den ersten Blick könnt' ich sagen, um was für einen Schlüssel es sich handelt.«

»Wie ein Wohnungsschlüssel sieht er zwar nicht aus. Er ist mehr von dieser Machart ...« Auf Satōs Richtigstellung hin sagte die Dame mit dutzender Wohnungswechselerfahrung nicht ohne Bestimmtheit: »Auch solche Wohnungsschlüssel gibt es!«

Eine andere meinte voller Einfallsreichtum: »Das ist doch bestimmt der Schlüssel zu einem Postfach. Das ist ja jetzt gross in Mode.«

»Gibt es zu jedem Postfach denn einen Zweitschlüssel?«

- »Tja, so genau wüsst' ich das auch nicht. Dann halt der Schlüssel zu einem Wertsachenschliessfach in einer Bank, oder aber zu einem Hotelsafe ...«
- »Am wahrscheinlichsten ist immer noch die Wohnung der Geliebten.«
- »Und zwar mit Abstand!«
- »Meint ihr?«
- »Ach übrigens, mein lieber Herr Satō, handelt es sich am Ende um einen guten Bekannten von Ihnen?«
- »Wo denkt ihr hin«, verneinte Satō.
- »Mal angenommen, das ist wirklich der Schlüssel zur Wohnung einer Frau, was macht diese wohl jetzt, da die regelmässigen Besuche ihres Liebhabers plötzlich ausbleiben?«
- »Wahrscheinlich sucht sie sich bereits den nächsten –«
- »Oder sie ruft ganz diskret die Firma an und erkundigt sich nach ihm.«
- »Herr XY kommt heute leider nicht ins Büro.«
- »Zuerst denkt sie vielleicht, er lässt sich verleugnen.«
- »Dann ruft sie nach zwei, drei Tagen nochmals an.«
- »Herr XY kommt heute leider nicht ins Büro.«
- »So langsam glaubt sie, dass er wahrscheinlich krank geworden ist.«
- »Ich würde ihm nicht nachlaufen.«
- »Dir würde ja auch keiner nachlaufen, gell Yumi.«
- »Was hast du eben gesagt?«

Während die Mädchen ausgelassen plauderten, spürte Satō förmlich, wie sich seine Stimmung immer mehr verdüsterte.

Der ans Bett gefesselte Takashima erlangte von Zeit zu Zeit teilweise das Bewusstsein wieder. Eines Abends flüsterte ihm seine ihn pflegende Frau wie immer, bevor sie sich auf den Heimweg machte, die Worte ins Ohr: »Also dann, ich gehe jetzt.« Sie hatte sich das, obwohl sie annehmen musste, dass er sie nicht hören konnte, seit seiner Einlieferung ins Spital zur eisernen Gewohnheit gemacht. An jenem Abend war auf die Worte seiner Frau hin eine ganz schwache Reaktion in Takashimas Gesicht auszumachen. Seine geschlossenen Augenlider bewegten sich ein wenig, eine Träne trat hervor und rann ihm über die Wange. Als seine Frau das bemerkte, soll sie fürchterlich geweint haben.

Nach der ersten Operation traten zwar deutliche Anzeichen von Besserung auf, nach der darauffolgenden zweiten Operation erlitt er jedoch einen Rückfall. Es ging auf und ab mit ihm, insgesamt bestätigte sich leider aber die Prognose des Arztes, dass sich sein Zustand wohl zusehends verschlechtern würde.

Satō überkamen, wenn er bei seinen Krankenbesuchen das Gesicht des reglos daliegenden Takashima betrachtete, zuweilen seltsame Gefühle. War das wirklich der alte Kollege, mit dem er einst gemeinsam in die Firma eingetreten war, mit dem er zusammengearbeitet hatte, mit dem er Seite an Seite zechen gegangen war? Er wollte ihn wachrütteln, ihm sagen, dass sein Freund doch hier war.

Takashimas Frau gab sich noch immer alle Mühe, möglichst frohen Mutes zu sein, ihre allmähliche Übermüdung konnte sie aber nicht länger verbergen. Sie sprach auch mehr und mehr unsicher und geriet häufig ins Stocken.

Furuya stand in ständigem Kontakt mit den verschiedenen Anlaufstellen innerhalb der Firma und tat sein Möglichstes, um für Takashimas Familie gewisse Vorteile zu erzielen. Auch Satō leistete ihm hin und wieder Beistand.

Eines Tages läutete in Satōs Büro das Telefon; Furuya war am Apparat. »Hallo! Freu' dich! Es gibt einen Ausweg!« frohlockte er. Satō verstand auf Anhieb, wovon Furuya sprach. An jenem Abend trafen sich die beiden, um auf ihren kleinen Sieg anzustossen. Furuya berichtete, dass die Versicherung umgehend eine ganz ansehnliche Summe zu zahlen bereit war und auch von seiten der Firma alle erdenklichen Massnahmen getroffen werden sollten.

»Damit ist erst 'mal für den schlimmsten Fall vorgesorgt. Endlich kann ich wieder ruhig schlafen«, sagte er voller Zufriedenheit. Obwohl eigentlich von grosser Statur, schien er jetzt doch eher klein und unscheinbar, wahrscheinlich aufgrund der ständigen Sorgen, die auf ihm lasteten. »Ich fühle mich, als wär' ich auf einen Schlag um zwei, drei Jahre älter geworden«, klagte er, machte dazu aber dennoch ein heiteres Gesicht.

»Was ist eigentlich mit jenem Schlüssel geschehen?« wollte Satō wissen. Furuya griff in die Tasche und zog einen Schlüsselbund hervor, an dem nebst anderen Schlüsseln dieser spezielle Schlüssel befestigt war. »Hast du jetzt herausgefunden, woher er ursprünglich stammt?«

»Letztendlich habe ich keine Ahnung. Und dabei bleibt's wohl auch.« Furuya richtete für einen Moment seinen Blick auf den Schlüssel und sagte: »Ich möchte diesen Schlüssel behalten, wenn's recht ist.«

»Aber selbstverständlich. Das ist wohl das Beste. Wer weiss, vielleicht bringt er sogar Glück.«

»Schön wär's natürlich ...«

Furuya warf nochmals einen Blick auf den Schlüssel und liess ihn dann in seiner Tasche verschwinden. Dort fand jener Schlüssel seine ständige Bleibe.

Ein verwaister Schlüssel ist etwas Kurioses. Wahrscheinlich wartet er nur darauf, dass sich irgendwo durch ihn irgendeine Tür öffnen lässt. Der Schlüssel weiss zwar wo, bewahrt jedoch Stillschweigen. Auch Takashima, der es doch gewusst hätte, brach sein Schweigen nicht.

4. Textanalyse und Fazit

Die im ersten Abschnitt vorgestellten erzähltheoretischen Analysekriterien lassen sich dermassen mühelos auf Kanki Takurōs Kurzgeschichte "Der Schlüssel" anwenden, dass sich schematisch dargestellt ein eindeutiges narratives Profil ergibt:

- *Disposition der Erzählinstanz*: auktorialer ("allwissender") Erzähler mit gelegentlichen Kommentaren.
- *Zeitebene*: dominant chronologische Anordnung mit einigen retrospektiven Erläuterungen durch den Erzähler; keine Fluktuationen des Erzähltempos, Deckungsgleichheit von Geschehen und Erzählung.

- *Erzählmodi und Erzähltechniken*: ausgeprägt szenische Vermittlung mit zahlreichen Figurenreden (meist Dialogen); Rückgriff auf die Möglichkeiten der Innenweltdarstellung von einfachen Andeutungen auf die Gefühlswelt der auftretenden Figuren bis hin zur punktuellen Verwendung der Bewusstseinsstromtechniken des Gedankenberichts und der erlebten Rede.
- Textbeispiel für den Gedankenbericht: “Satō empfand ähnlich. Natürlich waren solche Gedanken jetzt zwecklos, beide glaubten jedoch, dass sie irgendwie hätten helfen können, wären sie nur dabei gewesen.”
- Textbeispiel für die erlebte Rede: “War das wirklich der alte Kollege, mit dem er einst gemeinsam in die Firma eingetreten war, mit dem er zusammengearbeitet hatte, mit dem er Seite an Seite zechen gegangen war? Er wollte ihn wachrütteln, ihm sagen, dass sein Freund doch hier war.”

Sämtliche Elemente dieses Profils können als Fiktionalitätsindikatoren gelten. Der auktoriale Erzähler ist als vom Textproduzenten konstruierte, fiktive Figur zu verstehen. Bereits die zu Beginn des Textes auftretende zeittraffende Retrospektive (der kurze Rückblick auf die Erkrankung Takashimas, seit der “beinahe schon ein halbes Jahr vergangen” war) bringt die Allwissenheit des Erzählers zum Ausdruck. Es ist diese Nicht-Identität von Autor und Erzähler, die auf der Ebene der Erzählinstanz den Status der Fiktionalität markiert. Was die Erzähltechniken betrifft, so werden die äusserst häufig auftretenden Figurenreden als besondere Privilegien fiktionalen Erzählens in hoher Frequenz zum Einsatz gebracht. Der stilistische Unterschied zwischen gesprochener und geschriebener Sprache im japanischen Original ist unübersehbar, was dem Übersetzer da und dort Kopfzerbrechen bereitete. Insbesondere die fiktiven Sprechsituationen erzeugen einen illusionsbildenden Modus, der aufrechterhalten wird und den Eindruck einer authentisch anmutenden Spiegelung dessen erzeugt, was wir gemeinhin als reale Welt empfinden. Die Dialoge führen zu einer szenischen Darstellung, die aufgrund ihrer zeitlich-narrativen Organisation beinahe an ein Drehbuch erinnert, wobei keine Fluktuationen des Erzähltempos auftreten und durch die Gespräche immer auch die Handlung vorangetrieben wird. Dies ist nicht zuletzt bei der Entdeckung des thematischen Kernstücks, des verwaisten Schlüssels, der Fall; auch hiervon erfährt der Leser im Zuge eines Dialogs. Die Handlung gewinnt darauf an Dynamik und Lebendigkeit, ohne dass die Erzählgeschwindigkeit merklich gesteigert würde. Die Abrundung erfolgt durch einen abschliessenden, markanten Kommentar des Erzählers. Der Einsatz der Möglichkeiten der Bewusstseinsdarstellung tut ein Übriges, um die Fiktionalität des Textes zu markieren. Die Darstellung von Innerlichkeit beschränkt sich nicht nur

auf den Entwurf von Stimmungsbildern, die Rückschlüsse auf die Innenwelt der Hauptfiguren (Satō und Furuya) zulassen, sondern umfasst auch den punktuellen Einsatz des Gedankenberichts und der erlebten Rede.

Schwierig wird es, sobald man sich auf das Gebiet der Wirkungs- und Rezeptionsästhetik vorwagt. Iser's Konzept des "Textrepertoires" ist hinsichtlich der "syntagmatischen Ebene der Textstrategien" (sämtliche Erzählverfahren) noch leicht umsetzbar – dies ist aufgrund des oben erstellten narrativen Profils als grösstenteils bereits geleistet zu erachten. Die "paradigmatische Ebene des Textrepertoires" (gesellschaftliche Konventionen und Bezüge auf die aussertextuelle Realität) scheint hingegen weniger genau erfassbar, denn konkret referenzialisierbare (z. B. historische oder zeitgeschichtliche) Ereignisse treten nicht auf. Die insgesamt bedrückte Stimmung, die einen Ausschnitt aus dem Alltag der japanischen Arbeitswelt einfängt, lässt zwar gewisse Rückschlüsse auf Gesellschaftsnormen und Realitäten ausserhalb des Texts zu, eine exakte Benennung derselben fällt indessen schwer.

Hinsichtlich des übergeordneten Modus der narrativen Vermittlung ist anzumerken, dass zumindest Hayden Whites Kategorie des *mode of emplotment*⁵³ – obwohl seine *emplotment*-Theorie in Anwendung auf die Geschichtsschreibung im ersten Abschnitt dieses Beitrags demontiert wurde – durchaus als Teil erzähltheoretischer Untersuchungen Verwendung finden kann. Die von White benannten archetypischen Erzählschemata der Romanze, Komödie, Tragödie und Satire charakterisieren den Grundton narrativer Strukturierungen und sind auf literarische Texte ohne weiteres anwendbar, da diese Schemata schliesslich aus dem Literatursystem stammen. Ob sich jedoch auch Historiker bei der narrativen Konfiguration von Ereignissequenzen dieser literarischen Erzählmuster bedienen, bleibe dahingestellt. Kanki Takurō's Kurzerzählung "Der Schlüssel" jedenfalls ist aufgrund der melancholischen Grundstimmung und der Tendenz zu einer ernsten Darstellung der Tragödie als *mode of emplotment* zuzuordnen.

Ausgesprochen hypothetisch wird es, versucht man sich an einer Rekonstruktion des "Erwartungshorizonts" der Leser. Bewirkt der Text bei den Adressaten nach Jauss' Konzeption einen "Horizontwandel" oder bestätigt er lediglich allgemein menschliche Erfahrungen des Alltags? Wird eine auf literarische Brillanz hindeutende "ästhetische Distanz" erzeugt oder handelt es sich um Unterhaltungsliteratur niederer Qualität? Letzteres ist jeweils eher zutreffend, was jedoch entgegen der Jauss'schen Beurteilung keineswegs als abwertend zu verstehen ist. Kanki Takurō erweist sich durchaus als ein Meister der Kurz-

53 WHITE, 1973:1–42.

geschichte, indem er die Reduzierung auf absolut Notwendiges beherrscht und dennoch Detailtreue beibehält. Scheinbar Nebensächliches gewinnt bei ihm an Bedeutung, lässt sich aber nicht vollumfänglich erschliessen und bleibt wie im Falle des “Schlüssels” verschwommen. Von “ästhetischer Distanz” jedoch keine Spur, im Gegenteil: Der Text wirkt leicht zugänglich und eng an die grossstädtische Atmosphäre sowie zwischenmenschlichen Beziehungen an den Arbeitsplätzen japanischer Unternehmen angelehnt. Angereichert wird die Milieubeschreibung durch eine Ausnahmesituation, die die alltägliche Routine bedrohlich durchbricht und den Hauptfiguren ihre eigene existenzielle Endlichkeit zu Bewusstsein bringt. Vorbildhaftes Verhalten wird durch die Protagonisten an den Tag gelegt (in gradueller Abstufung: Furuya erscheint als noch vorbildlicher als Satō, was letzterem durchaus bewusst ist). Moralische Werte wie Zusammengehörigkeits- und Verantwortungsgefühl, Hilfs- und Einsatzbereitschaft für einen Kollegen in Not werden gross geschrieben – so, wie man es von einem gut funktionierenden japanischen Arbeitsteam auch nicht anders erwartet. Von einer praktischen Anwendung des Jauss’schen Konzepts des “Erwartungshorizonts” allerdings sind wir mit diesem an der Oberfläche bleibenden Befund weit entfernt.

Die Lösung findet sich am ehesten in der empirischen Rezeptionsforschung. Um herauszufinden, wie Leser im Prozess der Illusionsbildung effektiv reagieren, müssten sie in Anlehnung an die Methoden der empirischen Sozialforschung, der Psychologie sowie der Psycholinguistik systematisch befragt und untersucht werden.⁵⁴ Der Weg führt demnach von narratologischen Untersuchungskriterien, die sich auf die Erfassung textueller Erzählverfahren beziehen, über wirkungs- und rezeptionsästhetische Thesen, welche das Bewusstsein für die Triade Autor-Text-Leser schärfen und von daher trotz ihrer mangelhaften Umsetzbarkeit belangreich erscheinen, hin zu literatursoziologischen Untersuchungen.⁵⁵ Die Auseinandersetzung mit literarischen Texten sollte sich nicht in der Analyse von Erzählverfahren erschöpfen, sondern möglichst auch Produktions- und Rezeptionsbedingungen sowie Leserreaktionen berücksichtigen. Im Hinblick auf die Beschäftigung mit japanischer Literatur kommt ein weiterer Aspekt hinzu: die Rezeption ausserhalb Japans, die Verbreitung und Aufnahme hauptsächlich in Europa, Nordamerika und vielleicht noch bedeutender in den angrenzenden Ländern Nordostasiens. Kanki Takurōs Kurzgeschichte fand indessen trotz ihrer ehrenvollen Verwendung als Textvorlage für

54 S. z. B. GROEBEN, 1980 sowie SCHMIDT, 1991.

55 S. z. B. DÖRNER/VOGT, 1994.

den “Dritten Internationalen Übersetzungswettbewerb in Shizuoka 1999/2000” keine echte Verbreitung über ein japanisches Lesepublikum hinaus. Immerhin: Sie veranlasste ihren Übersetzer, es nicht einfach bei einer narratologischen Fingerübung bewenden zu lassen, sondern verschiedene literaturtheoretische Ansätze gegeneinander abzuwägen.

Bibliographie

1. Primärliteratur

KANKI Takurō 神吉拓郎

- 1981a *Burakku basu* ブラックバス. Tōkyō: Bungei shunjū.
 1981b *Tōkyō kimama chizu* 東京気候地図. Tōkyō: Bungei shunjū.
 1983 (Erstpublikation 1976). *Shiba no ue no raiontachi* 芝の上のライオンたち. Tōkyō: Ōbunsha.
 1983 *Shiseikatsu* 私生活. Tōkyō: Bungei shunjū.
 1986 “Kagi” 鍵. In ders.: *Asu to iu hi* 明日という日 (“Der morgige Tag”). Tōkyō: Bungei shunjū:7–21.
 1999 (Erstpublikation 1986). “Kagi” 鍵. In: Izu bungaku fesutibaru jikkō iinkai jimukyoku 伊豆文学フェスティバル実行委員会事務局 (Das Sekretariat des Planungsausschusses des Izu-Literatur-Festivals) (Hg.), *Dai sankai Shizuoka sekai hon'yaku konkūru, Hon'yaku kadai tosho* 第三回静岡世界翻訳コンクール、翻訳課題図書 (“Der 3. Internationale Übersetzungswettbewerb in Shizuoka 1999/2000”, “Aufgaben zur Auswahl”), Selbstverlag:12–22.

EGGENBERG, Thomas

- 2001 “Der Schlüssel von Kanki Takurō” [Übers. *Kagi*]. In: Der Exekutiv-ausschuss des Izu-Literatur-Festivals, Kulturabteilung, Kultusbehörde der Präfektur Shizuoka (Hg.), *Shintokumarū. 3. Internationaler Übersetzungswettbewerb in Shizuoka. Ausgezeichnete Übersetzungen*, Selbstverlag:76–95.

2. Sekundärliteratur

ANTOR, Heinz

1998a "Erlebte Rede". In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart und Weimar: Metzler:127.

1998b "Innerer Monolog". In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart und Weimar: Metzler:235.

ARISTOTELES

1987 *Vom Himmel. Von der Seele. Von der Dichtkunst*. Übersetzt und für die vorliegende Ausgabe mit einer neuen Vorbemerkung versehen von Olof Gigon. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

BARSCH, Achim

1998 "Konvention/Ästhetik-Konvention/Polyvalenz-Konvention". In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart und Weimar: Metzler:284.

BERTHOFF, Warner

1970 "Fiction, History, Myth: Notes toward the Discrimination of Narrative Forms". In: *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*, hrsg. von M. W. Bloomfield. Cambridge, Mass.: Harvard University Press:263–287.

BOROWSKY, Peter/VOGEL, Barbara/WUNDER, Heide (Hg.)

1989 *Einführung in die Geschichtswissenschaft I. Grundprobleme, Arbeitsorganisation, Hilfsmittel*. 5. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag.

COHN, Dorrit

1978 *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press.

DANTO, Arthur C.

1974 *Analytische Philosophie der Geschichte*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp (1965).

DÖRNER, Andreas/VOGT, Ludgera

1994 *Literatursoziologie. Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

DRAY, William H.

1973 "The Politics of Contemporary Philosophy of History". In: *Clio* 3:35–75.

- GROEBEN, Norbert
 1980 *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft. Paradigma durch Methodendiskussion an Untersuchungsbeispielen.* Tübingen: Narr (2., überarb. Aufl.).
- HAMBURGER, Käte
 1977 *Die Logik der Dichtung.* Stuttgart: Klett-Cotta (1957).
- ISER, Wolfgang
 1994 *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung.* München: Fink. (1976)
- JAUSS, Hans Robert
 1970 *Literaturgeschichte als Provokation.* Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- KOSELLECK, Reinhart
 1979 *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten.* Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- LACAPRA, Dominick
 1983 *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language.* Ithaca, London: Cornell University Press.
- LÖSCHNIGG, Martin
 1998 "Gedankenbericht". In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart und Weimar: Metzler:181.
- LÜTZELER, Paul Michael
 1986 *Zeitgeschichte in Geschichten der Zeit: Deutschsprachige Romane im 20. Jahrhundert.* Bonn: Bouvier.
- MANDELBAUM, Maurice
 1980 "The Presuppositions of Metahistory". In: *History and Theory* 19:39–54.
- MEYER, Harald
 2000 *Fiktion versus Wirklichkeit: Die moderne historische Erzählung in Japan. Modell einer Genretheorie und -typologie zur rekishi shōsetsu.* Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt/M., New York, Oxford, Wien: Peter Lang.
 2005 "Kriegsliteratur in Japan: Unterschiedliche Vermittlungsformen der literarischen Geschichtsdarstellung am Beispiel von Ōoka Shōheis *Nobi* (Feuer im Grasland) und *Reite senki* (Bericht über die Schlacht von Leyte)". In: *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung* 29:183–206.

- 2006 “Historische Romane als Faktoren kultureller Identitätsstiftung: Shiba Ryōtarōs Darstellung der Geschehnisse am Vorabend der Meiji-Restauration in Abgrenzung zur wissenschaftlichen Historiographie”. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens/Hamburg* 179-180:93–118.
- 2008a “Komura Jutarō und der Russisch-Japanische Krieg: Zur Rezeption eines ‘grossen Mannes’ der Meiji-Zeit in der japanischen Geschichtsschreibung und Literatur”. In: *Wege der Japanologie*. Festschrift für Eduard Klopfenstein, hrsg. von Harald Meyer (Münster, Hamburg, Berlin, Wien, London, Zürich: LIT Verlag):217–246.
- 2008b “Literary Memories of the Pacific War – Fiction or Nonfiction? Some Criteria for Further Research on Japanese War Literature”. In: *The Power of Memory in Modern Japan*, hrsg. von Sven Saaler und Wolfgang Schwentker. Folkestone, Kent: Global Oriental:243–256.
- MINK, Louis O.
1978 “Narrative Form as a Cognitive Instrument”. In: *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, hg. v. Robert H. Canary und Henry Kozicki. Madison: University of Wisconsin Press:129–149.
- MÜLLER, Harro
1988 *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Athenäum.
- NÜNNING, Ansgar
1995 *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Band 1. Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- RÜSEN, Jörn
1982 “Die vier Typen des historischen Erzählens”. In: *Formen der Geschichtsschreibung*, hrsg. von Reinhart Koselleck, Heinrich Lutz, Jörn Rüsen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag:514–605.
- SCHMIDT, Siegfried J.
1991 *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft. Mit einem Nachwort zur Taschenbuchausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- STANZEL, Franz K.
1979 *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

VOLKMANN, Laurenz

- 1998 "Emplotment". In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart und Weimar: Metzler:119.

WHITE Hayden

- 1973 *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore, Md., London: Johns Hopkins Press.
- 1978 *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, Md., London: Johns Hopkins Press.
- 1986 *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen: Studien zur Topologie des historischen Diskurses*. Einführung von Reinhart Koselleck, übersetzt von Brigitte Brinkmann-Siepmann und Thomas Siepmann. Stuttgart: Klett-Cotta.
- 1987 *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore, Md., London: Johns Hopkins Press.
- 1990 *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Aus dem Amerikanischen von Margit Smuda. Frankfurt a. Main: Fischer.

WINKGENS, Meinhard

- 1998 "Wirkung, ästhetische/literarische". In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart und Weimar: Metzler:571–573.

WOLF, Werner

- 1998 "Erzählsituation". In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart und Weimar: Metzler:130.

