

Abe Kôbô und der Nouveau Roman

Von Irmela Hijiya-Kirschnereit (Bochum)

Schon mit seinem 1948 erschienenen Erstlingswerk¹ *Owarishi michi no shirube ni* („Als Zeichen für den zurückgelegten Weg“)² machte der damals vierundzwanzigjährige Autor Abe Kôbô seinem Publikum deutlich, daß er neue Wege einzuschlagen sich vorgenommen hatte. Dieses Buch, die Geschichte einer Odyssee, enthält bereits wesentliche Merkmale und eines der zentralen Themen seiner Literatur. Die Thematik läßt sich mit den folgenden, in der Sekundärliteratur zu Abe immer wieder behandelten Begriffen umreißen: Einsamkeit, Entfremdung, Absurdität, Verlust von Identität und Heimat.³ Diese Themen kleidet Abe in Allegorien und Metaphern, die er über Jahrzehnte hinweg kaum variiert. Hierzu gehört etwa die Gruppe der Werke, die die Verwandlung eines Menschen in einen Gegenstand beschreibt,⁴ das Umherirren, die oft vergebliche oder aufgegebene

1 Zwar hatte Abe schon 1947 auf eigene Kosten *Mumei shishû*, eine „Sammlung von Gedichten ohne Namen“ veröffentlicht, doch spricht man durchweg dem oben genannten Roman die Bedeutung des Erstlingswerks zu.

2 Die Übersetzung der Werkstitel und der Zitate wurde bewußt nicht geglättet und „literarisiert“, um die in diesem Zusammenhang sinnvoll erscheinende größtmögliche Nähe zu den Formulierungen des Originals zu erhalten. Im Falle vorliegender Übersetzungen wird jedoch deren Titel übernommen.

3 Vgl. etwa SEKII Mitsuo: „Abe Kôbô: Kokyô. Namae. Sabaku“. in: *Kaishaku to kanshô* 9/1969, S. 89–93, Kurosawa Seiko: „Hyûmanizumu wo chûshin ni: Abe Kôbô ron“, in: *Abe Kôbô, Ôe Kenzaburô*. Hrsg. v. Nihon bungaku kenkyû shiryô kankô kai. Tôkyô 1974, S. 60–69, OSADA Hiroshi: „Abe Kôbô wo yomu“, ebda, S. 76–82, YAMANOUCHI Hisaaki: „Abe Kôbô and Ôe Kenzaburô: The Search for Identity in Contemporary Japanese Literature“, in: *Modern Japan*. Hrsg. v. W.G. BEASLEY, London 1975, S. 166–184, William J. CURRIE: *Metaphors of Alienation: The Fiction of Abe, Beckett and Kafka*. The Univ. of Michigan (Diss.) 1973, Philip WILLIAMS: „Abe Kôbô and Symbols of Absurdity“, in: *Studies of Japanese Culture*. Hrsg. v. The Japan P.E.N. Club, Tôkyô 1973, Band I, S. 477–483, SASAKI Kiichi: „Kaisetsu“, in: *Abe Kôbô shû* (Shinchô Nihon bungaku, Band 46), 7. Aufl. Tôkyô 1973, S. 567–577.

4 Vgl. etwa *Dendorokakariya* („Dendrocacia“, 1949), *Akai mayu* („Der rote Kokon“, 1950), *Bô* („Der Stock“, 1955), *Bô ni natta otoko* („Der Mann, der zum Stock wurde“, 1969), *Hako otoko* („Der Kistenmann“, 1973).

Suche oder die Flucht,⁵ der Verlust des Gesichts oder des Namens⁶ oder die Bedrohung durch Eindringlinge.⁷ Diese Themen und ihre literarische Verarbeitung heben sich deutlich von der herkömmlichen japanischen Literatur ab. Die Werke werden als fremdartig, aber gerade deshalb auch als wahrhaft modern und universal empfunden. So schreibt Okuno Takeo über Abe:

His works are unlike anything Japanese writers had produced before him. His avant-garde works do not seem to be tied to any nationality or generation, but are cosmopolitan.⁸

Natürlich ist dieser „unjapanische“ Charakter seiner Werke – so problematisch diese Klassifizierung auch sein mag – von Abe intendiert. Indem er in seinen Selbstaussagen immer wieder die Bedeutung europäischer Literatur für sein Schaffen hervorhebt,⁹ verlegt er seinen Bezugspunkt bewußt außerhalb der japanischen Literaturtradition, und im Anschluß an ihn zählen Arbeiten, die sich mit seinem Werdegang als Schriftsteller befassen, fast ausschließlich nicht-japanische Autoren auf, die Abe beeinflußt haben sollen. Genannt werden etwa Poe, Nietzsche, Dostojewski, Heidegger, Jaspers, Kafka, Sartre, Rilke, Supervielle.¹⁰ Morikawa Tatsuya geht sogar so weit, nicht nur von einer bewußten Traditionsverleugnung bei Abe zu sprechen, die das Merkmal der Avantgarde-Literatur sei, sondern er behauptet, Abe Kôbôs Selbstinterpretation paraphrasierend, daß es überhaupt keine literarische Tradition („*furui shosetsu*“) gäbe, von der Abe ausginge und auf die er sich beziehen könnte.¹¹ Diese angeblich so frei im Raum schwebende Literatur Abes erklärt sich nach Isoda Kôichi aus der „geistigen Staatenlosigkeit“ des Autors, die wiederum aus der Biographie abzulesen sei.¹² Mit

5 Vgl. z.B. *Owarishi michi no shirube ni, Kemonotachi wa kokyô wo mezasu* („Die wilden Tiere streben der Heimat zu“, 1957), *Suna no onna* („Die Frau in den Dünen“, 1962), *Moetsukita chizu* („Die verbrannte Karte“, 1967).

6 Vgl. z.B. *Kabe – S Karuma shi no hanzai* („Die Wand – Das Verbrechen des Herrn S. Karma“, 1951), *Tanin no kao* („Das Gesicht des anderen“, 1964), *Moetsukita chizu*.

7 Vgl. z.B. *Chinnyûsha* („Die Eindringlinge“, 1951), *Mukankeina shi* („Der Tod, der einen nichts angeht“, 1964), *Tomodachi* („Freunde“, 1967).

8 Vgl. die von ihm verfaßte Einführung in: *Introduction to Contemporary Japanese Literature: Synopses of Major Works 1956–1970*, hrsg. v. Kokusai Bunka Shinkokai, Tôkyô 1972, S. xxxiv.

9 Man vergleiche etwa sein Nachwort zu *Owarishi michi no shirube ni*, zitiert bei MORIKAWA Tatsuya: „Abe Kôbô to abangyarudo“, in: *Abe Kôbô, Ôe Kenzaburô*, hrsg. v. Nihon bungaku kenkyû shiryô kankô kai, Tôkyô 1974, S. 72f.

10 Vgl. etwa Armando Martins JANEIRA: *Japanese and Western Literature: A Comparative Study*. Rutland, Tôkyô 1970, S. 208, TAKANO Toshimi: „Hyôden Abe Kôbô“, in: *Kokubungaku* 9/1972, S. 187–213, IKEDA Kôsaku: „Shururearizumu to Abe Kôbô“, in: *Kokubungaku* 9/1972, S. 181–186. Daneben wird zuweilen auch noch auf den Einfluß von Haniya Yutaka und Shiina Rinzô verwiesen, z.B. in HANIYA Yutaka: „Abe Kôbô ‚Kabe‘“, in: *Abe Kôbô, Ôe Kenzaburô*, hrsg. v. Nihon bungaku kenkyû shiryô kankô kai, Tôkyô 1974, S. 1–3.

11 Vgl. MORIKAWA Tatsuya (s. Anm. 9), S. 73.

12 ISODA Kôichi: „Mukokusekisha no shiten: Abe Kôbô ron“, in: *Abe Kôbô, Ôe Kenzaburô*, hrsg. v. Nihon bungaku kenkyû shiryô kankô kai, Tôkyô 1974, S. 30–39.

dieser These stoßen wir erneut auf ein Erklärungsmuster, das Abe selbst den Kritikern bereitgestellt hat, besonders konzis formuliert in dem vielzitierten Abschnitt, der hier seiner Bedeutung für die Abe-Interpretationen wegen noch einmal vorgeführt werden soll:

Ich bin in Tokyo geboren und in der ehemaligen japanischen Mandschurei aufgewachsen. Meine Familie stammt jedoch aus Hokkaidô, und ich habe dort ebenfalls einige Jahre gelebt. Das heißt, daß mein Geburtsort, der Ort, an dem ich aufwuchs und der Ort, an dem ich registriert bin, verschieden sind. Daher ist für mich selbst ein tabellarischer Lebenslauf schwierig zu schreiben. Nur das kann ich wohl sagen, daß ich im Grunde genommen ein Mensch bin, der keine Heimat hat. Wahrscheinlich hängt auch diese Art Heimathaß, die am Grunde meines Gefühls fließt, mit diesem Hintergrund zusammen. Alles, was seinen Wert nur aus der Fixierung bezieht, verletzt mich.¹³

Die bisher vorgetragene Argumentation, die sich durchweg alle Abe-Interpreten zu eigen gemacht haben, wirft natürlich eine Menge Fragen und Probleme auf. So erklärt z. B. die Formel von der „geistigen Staatenlosigkeit“ wenig, solange man nicht bereit ist, Abes Position innerhalb der japanischen Literatur sowie intendierte und tatsächliche Bezüge zur außerjapanischen Literatur zu bestimmen. Leider bewegt man sich auch in diesem Falle vorwiegend auf der Ebene vager Pauschalaussagen, denen keine konkreten Einzelanalysen zugrunde liegen. Auf eine Einordnung der Literatur Abes in den japanischen Kontext verzichtet man aufgrund des von Abe selbst konstatierten „Heimatlosigkeitscharakters“ ganz, und die Analyse der Beziehungen zu außer japanischer Literatur beschränkt sich auf die Aufzählung von Autorennamen, von Abe gleichfalls „mitgeliefert“. Diesen Mangel beklagt auch Philip Williams:

These references satisfy a penchant for defining authors by pigeon-holing classifications, but they also obscure distinctive elements of Abe's achievement and may lead to over-simplifications and misunderstanding. Usually the comparison is made by Suggestion only; ...¹⁴

Was Williams nun am Beispiel des oft beschworenen Absurditätscharakters Abe'-scher Romane versuchte, nämlich japanische und nichtjapanische Elemente dieses durchweg als genuin westlich verstandenen Begriffs zu differenzieren, möchte ich an einem weniger bekannten Thema darstellen – der Bezugnahme Abe Kôbôs auf den *Nouveau Roman*. Grenzen wir die Problemstellung weiter ein: Es soll gezeigt werden, daß und auf welche Weise Abe sich in seinem Roman *Moetsukita chizu* auf Michel Butors Werk *L'Emploi du Temps*¹⁵ bezieht. Zweck

13 Zitiert nach: ABE Kôbô (*Warera no bungaku*, Band 7), Tôkyô 1966, S.487.

14 Philip WILLIAMS (s. Anm.3), S.477.

15 Es war mir nicht möglich, das Ersterscheinungsjahr der japanischen Übersetzung von *L'Emploi du Temps* in Erfahrung zu bringen. Da 1965 bereits eine Ausgabe des Romans zusammen mit Sartres *La Nausee* als Band 49 der Reihe *Sekaino bungaku* erschien, der eine selbständige Veröffentlichung vorausgegangen sein müßte, kann man jedoch davon ausgehen, daß Abe den Roman zur Zeit der Abfassung von *Moetsukita chizu* kannte.

dieser Untersuchung ist es, die bewußte Anknüpfung Abes an westliche Romankonzepte herauszustellen, um so einen Beitrag zur Diskussion um die Standortbestimmung Abes innerhalb der Literatur der Gegenwart, der japanischen wie der übernationalen, zu leisten.

Es erstaunt, in der Sekundärliteratur zu Abe Kôbô kaum einen Hinweis auf den Nouveau Roman oder Namen einiger seiner Autoren zu finden. Zumindest im Zusammenhang mit dem wiederholt behandelten Thema Avantgarde hätte man eine solche Assoziation erwarten können. Doch enthalten wir uns hier jeglicher Spekulation über den Grund für dieses „blanc“ in der Kritik. Geht man einmal vom Werk aus, so werden die Zusammenhänge umso deutlicher, und diese sollen uns im folgenden beschäftigen.

In seinem 1956 erschienenen Roman *L'Emploi du Temps* („Der Zeitplan“)¹⁶ beschreibt Michel Butor (geb. 1926) in der Form eines Tagebuchs seines Protagonisten Jacques Revel dessen Auseinandersetzung mit einer englischen Industriestadt, in der er ein Jahr lang als Auslandskorrespondent lebt. Mit dem sieben Monate nach seiner Ankunft begonnenen Tagebuch versucht Revel, seine Erlebnisse in der Stadt namens Bleston aufzuarbeiten und Klarheit über seine eigene Verstrickung in eine Reihe mysteriöser Vorfälle in der ihm immer bedrohlicher erscheinenden Stadt zu gewinnen. Ein Kriminalroman mit dem Titel *Le Meurtre de Bleston* („Der Mord von Bleston“) fasziniert ihn auf seltsame Weise und läßt ihn vermeintliche Übereinstimmungen mit der ihn umgebenden Wirklichkeit sehen, denen er nachzugehen versucht. Diese Bemühungen verstricken ihn jedoch immer tiefer in Vermutungen und Verdächtigungen und zwingen ihn, die Erlebnisse der vergangenen Monate immer neu zu beleuchten, ohne daß jedoch eine Aufklärung erfolgt. Er erhält noch nicht einmal Aufschluß über den Grund seines vagen Schuldgefühls im Zusammenhang mit einem Unfall des Autors des „Mordes von Bleston“, den Revel als Mordversuch interpretiert, und so verläßt er die Stadt nach einem Jahr, ohne etwas erreicht zu haben.

Auch Abe Kôbôs Buch *Moetsukita chizu* („Die verbrannte Karte“, erschienen 1967)¹⁷ trägt Züge des Kriminalromans.¹⁸ Wie in *L'Emploi du Temps* berichtet der Protagonist, ein Detektiv, von seinem Kampf mit einer großen Stadt, die anonym und labyrinthisch erscheint. Seinen Auftrag, einen seit einem halben Jahr vermißten Angestellten ausfindig zu machen, kann er nicht ausführen. Jede Spur, die er aufgreift, führt in eine Sackgasse, für keine der zahllosen Kombinationen, die er durchspielt, um die Vorgänge aufzuschlüsseln, findet er konkrete Anhaltspunkte in der Wirklichkeit. Im Gegenteil, statt Aufklärung zu erreichen, wird er selbst in einen Mord verwickelt und wird Zeuge eines Selbstmordes, ohne jedoch die Hintergründe hierfür zu kennen. So kündigt ihm der Chef seiner Agentur, und

16 Die von mir benutzte Romanausgabe: Paris 1957.

17 Die von mir benutzte Romanausgabe in: *Abe Kôbôshû* (Shinchô Nihon bungaku, Band 46), Tôkyô 1970, S.287–466.

18 Dies gilt auch für Nouveaux Romans wie *Portrait d'un inconnu* von Nathalie SARRAUTE, *Les gommes* von Alain ROBBE-GRILLET oder *L'inquisiteur* von Robert PINGET.

auch die Ehefrau des Vermißten zieht ihren Auftrag zurück. Ein Gedächtnisverlust raubt dem Protagonisten schließlich jede Orientierung, und er kündigt von sich aus die letzte der noch bestehenden menschlichen Bindungen auf.

Schon diese oberflächliche Beschreibung der Romane läßt erkennen, daß sie auf einem weitgehend übereinstimmenden Grundmuster basieren. Die Handlung bilden die Versuche beider Protagonisten, die Geheimnisse zu durchdringen, die untrennbar mit dem bedrohlichen und dämonischen Wesen der Städte verbunden sind, von Städten, „deren Einheit schon zuvor gegeben ist und in die das Ich zu versinken droht“.¹⁹ In beiden Fllen endet die Suche ergebnislos mit der Flucht aus dem Labyrinth. Dem bei Butor über fünf Monate hinweg vom Protagonisten beschriebenen Prozeß der Suche und der Selbsterforschung entspricht in Abes Roman die Schilderung der fünf Tage dauernden Nachforschungen des Detektivs. Betrachtet man nun beide Romane eingehender, so stößt man auf eine Fülle weiterer Übereinstimmungen, die sich sowohl an „inhaltlichen“ und „formalen“ Details²⁰ als auch an der Figur des Protagonisten, seinen Beziehungen zu anderen Personen im Roman sowie an der aus dem Werk ablesbaren Intention des Autors nachweisen lassen. Aus Raumgründen muß hier auf eine ausführliche Gegenüberstellung verzichtet werden, doch auch die folgenden Hinweise lassen das Ausmaß von Abes Orientierung an Butors Roman deutlich werden. In meinen Anmerkungen zu *L'Emploi du Temps* stütze ich mich vor allem auf Gisela Thieles Analyse,²¹ wohingegen für Abes Roman bisher keine in diesem Zusammenhang brauchbare Untersuchung vorliegt.²² So liegt es nahe, den Ausführungen über Abes Roman in dieser Gegenüberstellung einen breiten Raum zuzubilligen.

19 Gerda ZELTNER-NEUKOMM: *Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans*. München 1960, S. 118.

20 Die Apostrophierung von „inhaltlich“ und „formal“ ist als Hinweis darauf zu verstehen, daß es eine solche Trennung im Kunstwerk streng genommen nicht gibt, denn „das literarische Werk hat nicht eine Form und einen Inhalt, sondern eine Bedeutungsstruktur, deren interne Beziehungen zu erkennen sind“ (Tzvetan TODOROV: *Poetik der Prosa*. Frankfurt/M. 1972, S.52).

21 Gisela Thiele: *Die Romane Michel Butors*. Heidelberg 1975.

22 Es gibt zu *Moetsukita chizu* auffallend wenige Werkanalysen und kaum Hinweise in Arbeiten allgemeinen Charakters, z. B. den zahlreichen Abe Kb *ron*. Vorwiegend bzw. ausschließlich mit diesem Roman befassen sich die folgenden drei der mir bekannten Arbeiten: OSADA Hiroshi (s. Anm. 3), erstmals veröffentlicht unter dem Titel „Ushinawareta chizu“ in: *Kaishaku to kansh* 9/1969, S.44–50, ISHIZAKI Hitoshi: „Moetsukita chizu“, in: *Kokubungaku* 9/1972 (erweiterte Sondernummer), S.62–69, und TSURUTA Kinya: „An Interpretation of „The Ruined Map“ by Kb Abe“, in: *Post war Trends in Japan: Studies in Commemoration of Rev. Aloysius Miller, S. J.*, hrsg. v. TAKAYANAGI Shunichi u. MIWA Kimitada, Tôkyô 1975, S.169–194.

Osadas Artikel ist mit allen Mängeln der in Japan so verbreiteten Praxis der Literaturwissenschaft behaftet, die sich vorwiegend mit Roman- und Autorausssagen-Paraphrase befaßt und sich nicht zu klaren Aussagen oder Analyseergebnissen durchringen kann, vgl. hierzu meine Ausführungen in: „Kritische Bemerkungen zur japanischen Literaturkritik“, in: *Ostasienwissenschaftliche Beiträge zur Sprache, Literatur, Geschichte, Geistesgeschichte, Wirtschaft, Po-*

Die Romanfiguren

Nur beiläufig taucht in Butors Roman der Name des tagebuchschreibenden Ich auf. Von seiner Lebensgeschichte erfährt der Leser so gut wie nichts, so wie er auch seine Physiognomie nicht kennenlernt. Abe treibt diese anonymisierende Darstellung sogar noch weiter: sein Protagonist bleibt namenlos. Jegliche individualisierende Beschreibung unterbleibt. Lediglich sein Aktenkoffer mit eingebautem Tonbandgerät wird dem Leser in allen Einzelheiten vorgeführt. Indem er dem Leser einen solchen beliebig austauschbaren Gegenstand als einziges Identifikationsobjekt für die Hauptfigur anbietet, ironisiert er die traditionelle Charakterisierung und verstärkt zugleich den Eindruck der Anonymität, die Abe als Merkmal des Lebens in der modernen Gesellschaft auch in anderen Romanen herausstellt.²³ Diese beiden Protagonisten bewegen sich in einer Welt, die ihnen zunehmend fremd wird.

Für Jacques Revel wie für den Detektiv in Abes Roman ist die Ausgangssituation äußerst unbefriedigend. Der Franzose leidet in der englischen Stadt vor allem an seiner durch sprachliche Schwierigkeiten verstärkten Isolation, der schlechten Unterbringung, dem trüben Wetter, der schlechtbezahlten und langweiligen Arbeit. Dies führt zu zunehmender „Fremdheit der Umgebung, die langsam als feindlich empfunden wird“.²⁴ Das Tagebuch offenbart einen Prozeß der Entfremdung und des Persönlichkeitsverlusts.

Abe Kôbôs Protagonist hat mit denkbar ungünstigen Ausgangsbedingungen für die Suche nach dem Vermißten, einem Mann namens Nemuro Hiroshi, zu kämpfen. Außer einer Streichholzschachtel und einem Foto des Mannes bekommt er nichts in die Hand, und weder die Frau noch der Schwager des Verschwundenen zeigen Bereitschaft zur Zusammenarbeit. Im Gegenteil, der Detektiv gewinnt immer mehr den Eindruck, daß sie seine Suche behindern wollen. Nur zwei Personen äußern sich zunächst bereitwillig, aber auch hier wird der Protagonist enttäuscht. Herr Toyama, dem der Vermißte kurz vor seinem Verschwinden seinen Wagen verkauft hatte, gibt nur Informationen allgemeiner Art. Als die Sprache auf den Verbleib von Nemuro Hiroshi kommt, bricht er abrupt und verärgert ab und wirft dem Frager vor, er habe kein Recht, jemanden zu verfolgen, der freiwillig verschwunden sei.²⁵ Auch Tashiro, der Untergebene des

litik und Geographie, Wiesbaden 1974, S.50–64. Bei Ishizaki finden wir zwar Interpretationsansätze, in denen jedoch der Kontext kaum berücksichtigt wurde, so daß auch diese Aussagen nicht überzeugen können. Tsurutas Aufsatz ist hingegen um ein vielfaches länger und sorgfältiger erarbeitet. So kommt er auch zu einigen recht originellen Ergebnissen, die er in ausführlichem Eingehen auf den Text belegt. Er erliegt jedoch der Tendenz, alle Textfakten, die seiner Interpretation widersprechen, zu ignorieren, so daß eine genauere Analyse seine Ergebnisse zu korrigieren oder zumindest zu modifizieren hätte. Da sein Zugriff zudem bis zum Ende ausschließlich intratextuell bleibt, entgehen ihm wesentliche Züge des Werks, die zumindest einer Erwähnung bedürft hätten.

23 Besonders gilt dies für diejenigen Werke, die den Namensverlust thematisieren, vgl. Anm. 6.

24 Gisela THIELE (s. Anm. 21), S. 73.

25 *Moetsukita chizu* (künftig MC), S. 381.

Vermißten, scheint wertvolle Hinweise geben zu können, aber nach zwei Gesprächen mit ihm stellt sich heraus, daß er alles erlügen hat.

Wie der Protagonist bleiben auch die anderen Personen im Werk anonym. Dies ist zugleich ein Hinweis auf den nur oberflächlichen Zusammenhang, der sie mit dem Detektiv verbindet. Selbst ein Zusammentreffen des Protagonisten mit seiner von ihm getrennt lebenden Ehefrau bestätigt diesen Eindruck. Nicht sie wird dem Leser vorgestellt, sondern die von ihr geführte modische Damenschneiderei und die Kleidung ihrer Assistentin.²⁶ Ungleich größeren Raum nehmen im Roman die Begegnungen mit der Frau des Vermißten ein, doch auch das von ihr gezeichnete Bild ist so undeutlich, daß es dem Leser wie dem Protagonisten ergeht, der Schwierigkeiten hat, sich ihr Aussehen vorzustellen, sobald sie das Zimmer verlassen hat.²⁷ Nur Details, auf die immer wieder verwiesen wird, wie ihre Sommersprossen oder ihre Angewohnheit, am Daumennagel zu kauen, prägen sich ein.

Vage wie das Bild der Personen ist auch ihr Verhältnis zueinander. Der Protagonist fühlt sich ganz offensichtlich zu beiden Frauen hingezogen, aber er vermag dies nicht auszudrücken, und so bleibt auch das Verhalten der Frauen mehrdeutig-unbestimmt.²⁸ Ähnlich ergeht es Revel, der sich den Schwestern Ann und Rose nicht erklären kann, bis er schließlich abreist. Für die Protagonisten in beiden Werken bedeuten die Frauen „Versuchung und Gegensatz zu dem Streben nach Erkenntnis“.²⁹

Dem Prozeß der Persönlichkeitsentfremdung, wie Gisela Thiele ihn für *L'Emploi du Temps* analysiert,³⁰ entspricht in Abes Roman eine Reihe von Tagträumen, die auf latente Manien deuten wie die Vorstellung, eine vorbeigehende Frau zu vergewaltigen und zu ermorden³¹ oder, im Café sitzend, der Wunsch, die Serviererin vor den Augen ihres Geliebten zu verführen.³² Solche Vorstellungen zeugen nicht nur für das gestörte Verhältnis des Protagonisten zu Frauen, sondern sie werden, zusammen mit anderen Hinweisen, etwa auf Sehstörungen,³³ zu Indizien für eine Entwicklung, die im Gedächtnisverlust gegen Ende des Buches

26 MC, S.383ff.

27 MC, S.291. Das vage Bild ergibt sich auch aus der z.T. widersprüchlichen Beschreibung, die sie als sehr reif und weiblich für ihr Alter darstellt, während sie zugleich immer als Kindfrau in Erscheinung tritt.

28 Eine Ausnahme bildet das Verhalten Frau Nemuros und des Protagonisten in der letzten in ihrer Wohnung spielenden Szene, in der sie sich ihm hingibt. Dies scheint jedoch wegen der starken Verschlüsselung dieser Stelle kaum erkannt worden zu sein. Die Interpretation dieser m.E. zentralen Szene des Buches wird eine weitere Parallele zu Butors Roman zutage fördern, der hier aus Raumgründen nicht nachgegangen werden kann.

29 Friedrich WOLFZETTEL: *Michel Butor und der Kollektivroman: von „Passage de Milan“ zu „Degres“*. Heidelberg 1969, S.189.

30 Gisela THIELE, S.74f.

31 MC, S.303.

32 MC, S.460.

33 MC, S.304.

ihren Höhepunkt erreicht. Hierbei wird man sich erinnern, daß schon sehr früh im Roman von Amnesie die Rede war.³⁴ Es ergibt sich wiederum eine Parallele zu Butor, in dessen Romanen Schlaf, Vergessen (*amnesis*) und Blindheit zentrale Motive sind und den Verlust der Identität bedeuten.³⁵

Die labyrinthische Stadt

Die Städte, in denen sich beide Protagonisten bewegen, sind menschenfeindlich und häßlich. Schöne Seiten werden ihnen nicht abgewonnen, es sei denn, man entdeckte einen Reiz im gleichsam durchs Weitwinkelobjektiv betrachteten Anblick von weißgetünchten Wohnblocks in ihrer futuristisch anmutenden Geometrie³⁶ oder in Massen weißer durch die Luft flatternder Papierblätter auf der Straße, die den Protagonisten an Fischeschwärme erinnern.³⁷ Wir haben es hier mit einer in *Moetsukita chizu* sonst selten anzutreffenden Ästhetisierung zu tun, wobei der Reiz jedoch nicht eigentlich im Dargestellten, sondern in der durch die Beschreibung erweckten Vorstellung liegt.

Bei seinen Nachforschungen gerät der Detektiv in eine zwielichtige Welt, in der Erpressung, Bedrohung und Schlägereien, Prostitution und Homosexualität die Szene beherrschen. Dementsprechend bewegt er sich auch vorwiegend in schmutzigen Trinkhallen, billigen Bars, heruntergekommenen Cafés, oder er sucht seine Informanten an Verkaufsbuden und in baufälligen Baracken.³⁸ Auch sein eigenes Zimmer, das er nur als Schlafstätte benutzt, macht einen recht armseligen Eindruck: Der Protagonist, im kalten Bett sitzend, trinkt Whisky direkt aus der Flasche. Um die lärmenden Mahjong-Spieler über ihm zu übertönen, hat er das Radio lautgestellt. Da er Whisky verschüttet hat, stinkt sein Bett „mehr als selbst“.³⁹

Ähnlich trostlose und oft auch ekelerregende Szenen sind über das ganze Buch verteilt. Da ist z. B. der Mann in der Trinkhalle, der Schaben verzehrt,⁴⁰ oder der Koch, der sich während der Arbeit das Hinterteil kratzt.⁴¹ Der Eindruck solcher drastischer Bilder wird auch durch Besuche in kleinbürgerlichen Haushalten wie z. B. bei Frau Nemuro, der Ehefrau des Vermißten, oder bei Herrn Toyama, seinem Informanten, nicht aufgehoben. Diese wirken dagegen nur noch farbloser, anonym. Am Ende des Buches kennt der Leser die Stadt kaum besser als am

34 MC, S.310.

35 Gisela THIELE, S. 84.

36 MC, S.288.

37 MC, S.382.

38 Jacques Revel bewegt sich dagegen meist in kleinbürgerlichem Milieu. Allenfalls in seiner ersten Bekanntschaft, die er in Bleston mit dem Neger Horace Buck anknüpft, könnte man eine Entsprechung zu der Welt der outcasts bei Abe entdecken, vgl. *L'Emploi du Temps*, S.25.

39 MC, S.438. Auch in Butors Roman macht das Hotelzimmer von Revel, das noch nicht einmal mit einem Tisch ausgestattet ist, einen bedrückenden Eindruck.

40 MC, S.328.

41 MC, S.349.

Anfang. Dies hängt mit der Unanschaulichkeit der Beschreibung zusammen. Lediglich Details werden minutiös wiedergegeben, aber das Mosaik kann nicht zusammengesetzt werden, es fehlt die ordnende Zusammenschau. Straßenzüge oder Stadtviertel, charakterisiert durch so Uncharakteristisch-Alltägliches wie Tabakladen, Tankstelle oder Badehaus, können noch nicht einmal wiedererkannt werden, so vage bleibt ihr Bild. So vollzieht der Leser die Erfahrung des durch die Stadt irrenden Protagonisten nach.

Hinter dem zumeist als feindselig, kalt und labyrinthisch gezeichneten Bild der Stadt erkennen wir unschwer den Topos von der Großstadt als Dschungel, der schon in der europäischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts anzutreffen ist.⁴² Hier herrscht das Gesetz der Wildnis, wie es der von einer Erpresserbande „patronisierte“ Koch in *Moetsukita chizu* trefflich beschreibt: „Fressen oder gefressen werden“.⁴³ Doch nicht nur in bezug auf diesen Topos, sondern auch mit der Thematik der ergebnislosen Suche stellt sich Abe in einen europäischen Zusammenhang, denn „das Umherirren einer Romanperson als Unbekannter in einer unbekanntem Stadt ist ein charakteristischer Zug moderner Erzählliteratur. Er hat sich zu einem regelrechten ‚mythe de l'homme qui marche‘ entwickelt“.⁴⁴ Daß der „Initiator dieses Mythos“ Kafka war,⁴⁵ mit dem man Abe besonders häufig in Verbindung setzt,⁴⁶ unterstreicht Abes Absicht nur noch deutlicher.

Als Orientierungshilfe setzt Butor einen Stadtplan von Bleston auf die erste Seite des Buches. Abe übernimmt auch dieses formale Mittel und stattet sein Buch mit zwei Karten aus⁴⁷ – ein recht eindeutiger Hinweis für seine Bezugnahme auf *L'Emploi du Temps*. Daß es Abe in erster Linie darum ging, auf die Parallele zu dem französischen Roman aufmerksam zu machen, beweist die Tatsache, daß seine beiden Karten im Unterschied zu derjenigen bei Butor kaum eine Funktion erfüllen. Abgesehen davon, daß sie keine wesentlichen Schauplätze darstellen, erleichtern sie auch kaum die räumliche Orientierung.

Die labyrinthische Stadt als ein zentrales Thema von Abes Roman wird in der Sekundärliteratur kaum erwähnt.⁴⁸ Daher möchte ich zum Abschluß dieser Erörterung die Sätze zitieren, die Abe seinem Roman voranstellt und in denen er seine Intention deutlich formuliert:

42 Wolfgang REIF: *Zivilisationsflucht und literarische Wunschträume: Der exotistische Roman im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1975, S.150.

43 MC, S.350.

44 Klaus NETZER: *Der Leser des Nouveau Roman*. Frankfurt/M. 1970, S.131.

45 Klaus NETZER, S.131.

46 Vgl. etwa MOROTA Kazuharu: „Kafuka to Abe Kôbô“, in: *Kokubungaku* 9/1972, S.169–174.

47 Eine Skizze des Bahnhofs S auf S. 318 und eine Zeichnung der Stadt F auf S.331.

48 Nur Rizawa Yukio weist m. W. deutlich darauf hin, vgl. RIZAWA Yukio: *Sengo sakka no sekai: Kommeiki no sôzôryoku*, Tôkyô 1971, S.114: „Dieses (Buch) ‚Moetsukita chizu‘ ist ein Roman, in dem sozusagen die moderne Stadt selbst die Hauptfigur ist“.

Die Stadt – eine geschlossene Unendlichkeit. Ein Labyrinth, in dem man sich nie verirrt. Eine Karte, nur für dich, auf der alle Viertel dieselbe Nummer tragen. Darum kannst du, auch wenn du den Weg aus den Augen verlierst, nie fehlgehen.⁴⁹

Das Buch als Labyrinth

Ein wesentliches Merkmal des Nouveau Roman und damit auch von *L'Emploi du Temps* ist seine Rätselstruktur. Dies gilt ebenso für *Moetsukita chizu*. Der Leser, der das Buch nicht nach den ersten Seiten gelangweilt oder verwirrt aus der Hand legt, wird in eine intensive Suche hineingezogen, er wird zum „modernen Ödipus“.⁵⁰ Ungeachtet der kriminalromanhaften Elemente bringt der Fortgang der Handlung den Protagonisten und mit ihm den Leser nicht etwa einer Lösung näher, sondern sie verfangen sich nur noch tiefer. Für den Leser von *Moetsukita chizu* wäre die Geschichte der schließlich erfolglos abgebrochenen Suche nach einem Vermißten lediglich frustrierend oder sogar ärgerlich, käme er nicht der Aufforderung nach, sich selber auf die Suche zu begeben. Unübersehbar sind nämlich die Signale, die der Autor setzt.

Spiegelungen, wie sie für den Nouveau Roman typisch sind, begegnen auch in *Moetsukita chizu* auf vielfältige Weise. Das Spiegel-⁵¹ und das Doppelgänger-motiv etwa sind auf den ersten Blick auszumachen. Letzteres hat eine besonders wichtige Funktion im Werk, denn die einsamen Männergestalten, denen der Protagonist wiederholt begegnet, rufen nicht nur Assoziationen mit dem Vermißten, sondern auch mit ihm selbst wach. So könnte der wie ein „sehr durchschnittlicher Angestellter“ wirkende Mann mit der Aktentasche, der inmitten des Menschengewühls auf dem Bahnhof im Schatten einer Säule hockt,⁵² der gesuchte Nemuro Hiroshi sein. Gleichzeitig verweist er jedoch auf den Protagonisten, der sich nach seinem Gedächtnisverlust für einen Angestellten hält und sich in der Stadt endgültig verirrt. Eine ähnliche Gestalt tauchte schon früher in der Gestalt des Mannes auf, der im Schatten eines Telefonmastes sitzt.⁵³

Der vermißte Nemuro Hiroshi tritt nirgends in Erscheinung, aber sein Schicksal spiegelt sich in einer verwirrenden Vielfalt paralleler Geschichten von Männern auf der Flucht. Wie in einem Spiegelkabinett wird der Protagonist mit ihnen konfrontiert. Er vermutet in allen den gesuchten Mann und erkennt zugleich überall sich selbst in der Gegenwart und in der Zukunft. Daneben werden in diesen Geschichten auch die verschiedenen Entwicklungsmöglichkeiten in die Wirklichkeit umgesetzt, die der Detektiv in Ermangelung konkreter Anhaltspunkte für seinen Fall in Erwägung zieht. Da ist der Mann, der sich versteckt hält und berichtet, daß seine Frau ihn als vermißt gemeldet hat⁵⁴ oder sein Informant Toyama, der

49 MC, S.287.

50 Klaus NETZER (s. Anm.44), S.23ff.

51 Vgl. etwa MC, S.384 oder S.458f.

52 MC, S.417.

53 MC, S.325.

54 MC, S.355f.

von seiner Flucht in die Illegalität wieder ins Alltagsleben zurückgekehrt ist. Tashiro weist ihn darauf hin, daß das Verschwinden von Personen nichts Außergewöhnliches ist und zeigt ihm einen Zeitungsartikel, in dem von achtzigtausend Vermißten die Rede ist.⁵⁵ Tashiro bezeichnet später seinen Selbstmord als Verschwinden,⁵⁶ und der Protagonist selbst übernimmt diese Interpretation in seinem Gespräch mit Frau Nemuro:

„Wissen Sie, daß Herr Tashiro Selbstmord begangen hat?“

„Selbstmord?“

„Warum wollen bloß alle weglaufen?“

„Und das Motiv? Es muß doch wohl einen Grund gegeben haben?“

„Das Motiv? ... Bei Gelegenheit werde ich jedenfalls mal ausführlich mit Ihnen Sprechen... Kurz gesagt, er hat sich wohl verirrt...“.⁵⁷

Auch der mysteriöse Tod von Frau Nemuros Bruder, der Doppelselbstmord des kurz zuvor pensionierten Bankdirektors mit einer Nackttänzerin⁵⁸ und der Sprung eines Detektivs vom Dach eines Hauses⁵⁹ gehören in diese Reihe. Und schließlich wird der Suchende selber zum Gesuchten, zum Vermißten, Namenlosen. Anhand zahlreicher Details und Szenen läßt sich beobachten, wie sich die Bilder beider Figuren langsam übereinanderschieben.

Hier sei aus der Fülle der Beispiele nur ein besonders auffällig und geschickt gestaltetes hervorgehoben – die Szene, in der der Detektiv gedankenverloren Streichhölzer aus der Schachtel benutzt, die sein einziges Indiz auf der Suche nach dem Vermißten ist – ein deutliches Signal für die Identifikation beider Gestalten.⁶⁰ Ihre Schicksale werden so eng miteinander verflochten, daß der Detektiv zum Schluß auch als Ehemann Nemuros Stelle einnimmt. Der endgültige Rollentausch wird von Frau Nemuro selbst vorbereitet, die ihm die Kleidung ihres Mannes anbietet.⁶¹ Während er die Identifikation hier noch ablehnt – er weist das angebotene Hemd bezeichnenderweise aus dem Grund zurück, daß er durch eben diesen Mann seine Arbeit verloren habe, d.h. er sieht durchaus die symbolische Bedeutung dieses Kleiderwechsels – übernimmt er wenig später von sich aus die Rolle des Gatten, indem er sie kitzelt, was schon zu Beginn des Romans als eine Gewohnheit des verschwundenen Ehemannes beschrieben wurde,⁶² und indem

55 Der Zeitausschnitt ist auf S.414 abgebildet. – Interessanterweise wiederholt sich die Zahl in der Zahl der Taxifahrer. Es wird also auch hier eine Parallele hergestellt: Vermißte sind demnach nicht nur die untergetauchten Lehrer und Angestellten, die sich illegal als Taxifahrer verdingen, sondern alle diejenigen, die sich wie der Protagonist unablässig im Labyrinth der Stadt bewegen.

56 MC, S.441f.

57 MC, S.447f. Auslassungspunkte im Original.

58 MC, S.299f.

59 MC, S.329.

60 MC, S.327.

61 MC, S.448.

62 MC, S.295.

er mit ihr schläft.⁶³ Nun wird hierauf jedoch noch ein weiteres Mal kurz vor dieser Szene angespielt. Der Protagonist fragt Frau Nemuro nämlich, warum sie die Gardinen gewechselt habe. Sie antwortet, daß sie nach der Beerdigung ihres Bruders einen Besucher hatte, der sie beim Kaffeesservieren kitzelte, so daß sie die Gardinen wegen der Kaffeeflecken zur Reinigung bringen mußte.⁶⁴ Diese Stelle ist ein Beispiel für die vielfältig hergestellten Bezüge auf der „realistischen“ und der „symbolischen“ Ebene des Werks. Das Erscheinen des „Doppelgängers“ des Ehemannes und des Detektivs verweist zugleich auf die nahe Zukunft, denn Frau Nemuro kündigt an, daß sie am nächsten Tag eine Arbeit aufnehmen wird. Sie ist die Serviererin in dem Café, das der Detektiv nach seinem Gedächtnisverlust aufsucht, und sie ist zugleich die einzige Person, an die er sich noch vage erinnern kann und die ihm helfen könnte, seine Identität wiederzufinden.⁶⁵ Der Gardinenwechsel hat eine besondere Bedeutung im Rahmen der symbolischen Funktion der bis dahin verwendeten zitronengelben Vorhänge.⁶⁶

Die Benennung und Analyse solcher durch motivische Verknüpfung, Vorausdeutungen und Parallelisierungen hergestellten Bezüge, die das ganze Werk umfassen, wäre Aufgabe einer gesonderten Werkinterpretation. Hier geht es zunächst nur um den Hinweis auf die wesentliche Funktion solcher Textfakten, die keineswegs nur vordergründige Ausschmückung sind, sondern deren Deutung oft genug Voraussetzung für ein Verständnis gerade auch des Geschehens auf der „realistischen“ Ebene des Werks ist. Dem Leser wird die Entzifferung der verrästelten Werkstruktur übertragen. Das Buch ist wie *L'Emploi du Temps* auf eine mehrmalige Lektüre angelegt, denn erst im Nachhinein kann der Leser die Bedeutung vieler zunächst nebensächlich erscheinender Details und Schilderungen erkennen. Die besondere Aufmerksamkeit des Lesers erfordert auch der zuweilen unmerkliche Übergang von einer wirklichen zu einer imaginierten Szene,⁶⁷ wie er auch für viele Nouveaux Romans typisch ist. Klaus Netzer spricht in diesem Zusammenhang von „falschen“ Szenen“.⁶⁸

Ein Blick auf Michel Butors Roman bestätigt uns, daß auch dieses Werk auf hochgradige Polyvalenz angelegt ist. Besondere Bedeutung kommt hier den mythologischen Anspielungen wie dem Kains- und dem Theseus-Ödipus-Motivkomplex zu, die als „mythologische“ Schicht im Sinne einer „Ich-Findung durch

63 MC, S.450.

64 MC, S.448.

65 MC, S.461. Angesichts der Bedeutung, die der Frau in diesem letzten Abschnitt des Werkes zugemessen wird und im Hinblick auf die oben beschriebene symbolische Vorausdeutung geht man m.E. nicht fehl, wenn man in der Serviererin Frau Nemuro erkennt. Ihre Funktion bliebe auch dieselbe, wenn es sich hier um eine „Doppelgängerin“ handelte, die auf raffinierte Weise – u.a. über das Merkmal der leitmotivisch mit Frau Nemuro verbundenen Sommersprossen – mit ihr identifiziert würde.

66 TSURUTA Kinya (s. Anm.22) hat dem Symbol der zitronengelben Vorhänge breiten Raum in seiner Analyse eingeräumt, ohne jedoch auf den Gardinenwechsel einzugehen.

67 Vgl. etwa MC, S.298.

68 Klaus NETZER (s. Anm.44), S.38–41.

Präfiguration“⁶⁹ fungieren. Doch die Verschlüsselung ist nicht auf diesen Bereich beschränkt: „Jedes auf den ersten Blick belanglose Detail gewinnt bei eingehender Betrachtung an Ausdrucksvermögen und Symbolwert. Neue Blickwinkel bringen neue Bedeutungen hervor,“ schreibt Gisela Thiele,⁷⁰ und so hat man gar von einer „Orgie des Beziehungswahns“ in *L'Emploi du Temps* gesprochen.⁷¹

Halten wir fest: Beide Werke sind gekennzeichnet durch ein äußerst vielschichtiges Geflecht von Parallelismen, motivischen Verweisungen und symbolischen Bezügen, deren Entzifferung durch den Leser in mehrfacher Lektüre als Bedingung einer adäquaten Rezeption zu gelten hat.

Die Zirkelstruktur als Grundmuster

Die um einige wenige Begebenheiten kreisenden Tagebuchaufzeichnungen des Protagonisten von *L'Emploi du Temps* bilden einen fünfstimmigen „Erinnerungskanon“ von äußerst kunstvoll ineinanderkomponierten Zeit- und Bewußtseins-ebenen, die sich in Form einer Kanonstruktur schematisch wiedergeben lassen.⁷² Eine ähnlich artifiziell gestaltete Zeitstrukturierung hat Abes Roman nicht aufzuweisen, doch enthält er die auch für *L'Emploi du Temps* typischen Wiederholungen. Hiermit sind nicht nur bestimmte leitmotivisch verwendete Attribute wie z. B. die zitronengelben Vorhänge in Frau Nemuros Zimmer oder ihre Sommersprossen gemeint oder das Verfahren des Autors, unabhängig voneinander auftretende Personen durch parallelisierende Detailbeschreibungen miteinander zu verknüpfen, so daß ihre Identität verwischt und der Leser den labyrinthischen Charakter des Werks in einer nahezu endlosen Fülle von Spekulationsmöglichkeiten realisiert. Hingewiesen werden soll hier vor allem auf die Selbstzitate, die Anfang und Ende des Buches zusammenbinden. Eine beim ersten Lesen belanglose Beschreibung der Straße, auf der der Detektiv zu Frau Nemuro fährt, wird wörtlich gegen Ende des Romans wiederholt und macht somit auf einen verborgenen Sinn der Beschreibung aufmerksam. Eine Deutung dieser Stelle hat Tsuruta Kinya versucht.⁷³ Dies ist jedoch nicht das einzige Beispiel für wörtliche oder fast wörtliche Wiederholung. Es sei hier nur noch auf eine weitere Szene mit einigen besonders auffälligen Metaphern aufmerksam gemacht. Zu Beginn des Romans lesen wir:

Unwillkürlich ziehen sich am ganzen Körper die Poren zusammen, mein Blut gefriert, und indem das gefrorene Blut zum Herzen fließt, wird dieses zu einem roten, herzförmigen Eisbeutel. Der zertrampelte asphaltierte Geh-

69 Gisela THIELE (s. Anm. 21), S. 75.

70 Gisela THIELE, S. 85.

71 Hans DAIBER, zit. bei THIELE, S. 85.

72 Vgl. das Diagramm nach Raillard bei THIELE, S. 94, sowie Butors eigene Erklärungen zur Werkstruktur, zit. bei Ludovic JANVIER: *Literatur als Herausforderung: Die neue Welt des Nouveau Roman*. München 1967, S. 142f.

73 Die Wiederholung ist allerdings länger, als er sie angibt. Sie umfaßt etwa 160 statt der von ihm angegebenen 120 Wörter.

weg. Mitten auf dem Rasen, wie ein weißer Fleck aussehend, ein alter, kaputter, weggeworfener Gummiball. Die durchfurchte Leiche der Straße, die selbst im Schein der Straßenlaterne, welche sogar meine staubigen Schuhe vergoldet aussehen läßt, nicht zu atmen gedenkt.⁷⁴

Diese Szene wiederholt sich gegen Ende des Romans, nachdem der Detektiv gekündigt hat. Es heißt hier:

Unwillkürlich gefrieren auf meinem ganzen Körper die Poren, das gefrorene Blut fließt zum Herzen, und dieses wird zu einem roten, herzförmigen Eisbeutel. Der zertrampelte asphaltierte Gehweg. Mitten auf dem Rasen, unverändert, jener kaputte weiße Gummiball. Meine staubigen Schuhe, die wegen der Straßenlaterne wie vergoldet glänzen. Die zerfurchte Leiche der Straße.⁷⁵

Die Interpretation solcher Selbstzitate und der in ihnen enthaltenen Metaphern muß einer gesonderten Werkanalyse vorbehalten bleiben. In diesem Zusammenhang ging es um einen Nachweis für die These, daß Abe analog zu Butor auch das Mittel der Wiederholung einsetzt und so die Zirkelstruktur hervorhebt. Diese läßt sich natürlich ebensogut am „Inhalt“ des Werks ablesen: Der Protagonist bewegt sich nicht nur im Labyrinth der Stadt im Kreise, nein, er hat es auch schon vor seiner Suche nach dem Vermißten und somit lange vor seinem eigenen Identitätsverlust „satt, sich selbst zu identifizieren“.⁷⁶

Die Funktion des Buchtitels

Wäre es auch möglich, alle bisher aufgezeigten Entsprechungen zwischen beiden Romanen als zufällig abzutun, so gibt es doch ein unübersehbares Signal, mit dem der Autor von *Moetsukita chizu* seine Bezugnahme auf *L'Emploi du Temps* dokumentiert. Es handelt sich um den Titel „Die verbrannte Karte“, der ein echtes Rätsel darstellt und zu dem bisher bezeichnenderweise keine Deutungen vorliegen. Zunächst fällt nämlich auf, daß der Chiffre Karte im Werk keineswegs die Bedeutung zukommt, die der Titel vermuten läßt. Mehr noch, ausgerechnet dieses Motiv ist als Chiffre so undeutlich und vieldeutig angelegt, daß es manches Problem aufwirft. Von einem Verbrennen einer der im Werk genannten Karten ist gar nirgends die Rede. Wie kommt es dann aber zu diesem Werkstitel?

Die Lösung ist in Butors Roman zu suchen, wo der Protagonist Jaques Revel eine Karte der Stadt Bleston verbrennt, bevor er mit seinem Tagebuch die Suche nach sich selbst aufnimmt. Das Verbrennen der Karte hat in Butors Buch eine zentrale Funktion: Es ist ein Akt der Selbstbefreiung und verweist zugleich auf die „mythologische“ Schicht: Unter dem Aspekt des Theseus-Mythos bedeutet es die Tötung des Minotaurus. Außerdem wird dieses Motiv mit der Ödipussage thematisch verknüpft, und schließlich ergeben sich mannigfaltige Verbindungen zur

74 MC, S.296.

75 MC, S.444. Die holprige Übersetzung erweist sich als notwendig, um die Parallelen möglichst deutlich erkennen zu lassen.

76 MC, S.289.

Kainssage.⁷⁷ Fast erübrigt es sich zu erwähnen, daß das Verbrennen der Karte sich in zahlreichen Parallelhandlungen spiegelt.

Wenden wir uns nun wieder Abes Roman zu: Worauf könnte der durch das Werk selbst mangelhaft motivierte, ja fast kryptisch zu nennende Werktitel in diesem sich ansonsten durch sorgfältige Chiffrierung auszeichnenden Roman hinweisen wenn nicht auf dieses zentrale Motiv in *L'Emploi du Temps*? Daß diese Bezugnahme Abes bisher m. W. noch nicht erkannt wurde, spricht nicht gegen diese meine These. Es scheint mir vielmehr so zu sein, daß das Werk gerade wegen seiner Rätselstruktur von der Kritik vernachlässigt wurde. In diesem Zusammenhang fällt auf, daß der Roman auch in literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerken unter dem Stichwort Abe Kôbô nur selten genannt, geschweige denn mit einem eigenen Artikel bedacht wird.⁷⁸ Diese Ignorierung erstaunt umso mehr, als das Werk zumeist als letzter Teil einer Trilogie betrachtet wird, der noch die Romane *Suna no onna*⁷⁹ und *Tanin no kao*⁸⁰ zugerechnet werden. Da *Moetsukita chizu* im Vergleich zu den beiden vorausgegangenen Romanen jedoch offensichtlich am schwersten zugänglich ist, erscheint seine mangelnde Beachtung durchaus einsichtig und konsequent angesichts der durchweg traditionsorientierten und somit Abes experimentelle Intention verkennenden Literaturkritik. Auch die zum Gemeinplatz erstarrten Phrasen von Abes Progressivität und Avantgardetum heben diesen Eindruck nicht auf. Sie sind meist nichts als Formeln, vorweggetragene Monstranzen, mit denen über die Inhaltslosigkeit der Klassifizierungen und die mangelnde Bereitschaft, sich mit den Begriffen Modernität und Traditionsablehnung auseinanderzusetzen, hinweggetäuscht werden soll.

So wären wir nun wieder bei der eingangs skizzierten Problematik. Formulieren wir das Ergebnis dieser Untersuchung im Hinblick auf die allgemein als zentrale Problematik Abe Kôbôs anerkannte Frage nach dem Verhältnis zur literarischen Tradition Japans: Die Analyse hat gezeigt, daß Abe sich, zumindest im Falle dieses Romans, bewußt und durchaus auch für den Leser erkennbar auf ein repräsentatives Werk des Nouveau Roman und somit auf eine europäische Geistesströmung bezieht, die – „mißtrauisch gegen die ‚überlieferte‘ Welt und die ‚vorgegebene‘ Sprache“⁸¹ – mit dem Anspruch auftritt, die Erforschung der „totalen Realität“ in Angriff zu nehmen. Der Rahmen dieser Arbeit erlaubt es nicht, eine kritische Würdigung dieses Versuchs von Abe vorzunehmen, denn dies setzt die Einbeziehung weiterer Werke des Autors voraus. Außerdem wäre es zuvor

77 Vgl. Gisela THIELE, S. 81ff.

78 Nicht genannt wird der Roman etwa im *Gendai Nihon bungaku daijiten (zôtei shukusatsuban)*, Tôkyô 1968, im *Shinchô Nihon bungaku shôjiten*, 5. Aufl. Tôkyô 1975 (erstmalig 1968) und in INOUE Hiroshis *Nihon bungaku shôjiten*, Tôkyô 1969. Das 1976 erschienene *Biographical Dictionary of Japanese Literature* (hrsg. v. HISAMATSU Sen'ichi, Tôkyô u. New York) enthält noch nicht einmal das Stichwort Abe Kôbô.

79 Die deutsche Übersetzung von Oscar BENL und OSAKI Mieko: Reinbek 1967.

80 Die deutsche Übersetzung von Oscar BENL: Reinbek 1971.

81 Ludovic JANVIER (s. Anm. 72), S. 167.

notwendig, die entscheidenden Unterschiede zum Nouveau Roman herauszustellen, die in diesem Zusammenhang nicht zur Sprache gekommen sind. Wesentliche Merkmale von *L'Emploi du Temps*, die zumeist auch typisch für den Nouveau Roman sind, fehlen in *Moetsukita chizu*, etwa die Autoreflexivität, die Butor vor allem durch das „Buch im Buch“ betont,⁸² oder die Thematisierung der Zeit, die Butor schon mit dem Titel ankündigt und die auf Proust verweist.⁸³ Auch weist Abes Roman keine „mythologische“ Schicht auf, die ein wesentliches Element von *L'Emploi du Temps* darstellt, und schließlich hat *Moetsukita chizu* auch keine vergleichbar diffizile Erzählstruktur.

Keinesfalls dürfen diese Bemerkungen jedoch als „Mängelliste“ verstanden werden, denn es geht ja nicht etwa darum, Abe vorzuwerfen, er habe einen schlechten oder inkonsequenten Nouveau Roman geschrieben. Die Unterschiede sind im Gegenteil wichtige Anhaltspunkte, die uns etwas über die Bindung seiner Literatur an den spezifisch japanischen literarischen Kontext mitteilen. Es wird nämlich zusätzlich zu klären sein, inwieweit gewisse Merkmale, die man leicht aus der modernen europäischen Literatur abzuleiten geneigt ist, womöglich der japanischen Tradition zuzurechnen sind. Diese Frage stellt sich etwa angesichts des offenen Ausgangs der Handlung oder der Vorliebe für breite, vom Optischen bestimmte Detailschilderungen, die auf den ersten Blick an Robbe-Grillet erinnern und in denen der europäische Leser darüber hinaus ein Zeichen für das den Nouveau Roman bestimmende „mehr oder weniger radikale (...) Verschwinden (...) der Person und eine (...) entsprechende Zunahme der Autonomie der Dinge“⁸⁴ zu erkennen geneigt ist. Solche Fragen werden in einer weiteren Analyse zu erörtern sein. Dieser Beitrag hat seinen Zweck erfüllt, wenn es gelang, anhand der Analyse von Bezügen zum Nouveau Roman auf die Probleme hinzuweisen, die die oft beschworene „Internationalität“ der Literatur Abes aufwirft, und einen gangbaren Weg zu zeigen, der in Zukunft eine differenzierte Beantwortung dieser Frage ermöglicht.

82 Es handelt sich um den Kriminalroman *Le Meurtre de Bleston*, in dem Revel Entsprechungen zu seiner Umwelt entdeckt und der Anlaß zur Reflexion über das Genre wird, das sich zugleich in *L'Emploi du Temps* selbst spiegelt, vgl. Klaus NETZER, S.26ff. und Gisela THIELE, S.86ff.

83 Vgl. Gisela THIELE, S.63 und 91ff. Wenn man will, kann man jedoch auch bei Abe einen Hinweis auf Proust entdecken, und zwar in der Episode des Romans, in der der Detektiv seine Empfindung der „reinen Zeit“ während einer schnellen, ziellosen Autofahrt beschreibt, s. MC, S.389.

84 Lucien GOLDMANN: *Soziologie des Romans*. Neuwied u. Berlin 1970, S.204f.