



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Zwischen Jazz, Kirschblüten und Baseball – Transkulturalität in den Werken von Murakami Haruki“

verfasst von / submitted by

Sarah Anna Juen, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree program code as it appears on
the student record sheet:

A 066 843

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree program as it appears on the
student record sheet:

Masterstudium Japanologie UG 2002

Betreut von / Supervisor:

Dr. Ina Hein, M.A.

Danksagung

„Die Zukunft ist für uns alle ein unbekanntes Terrain, von dem es keine Landkarte gibt. Was uns hinter der nächsten Ecke erwartet, wissen wir erst, wenn wir abgebogen sind.“

Murakami Haruki, *1Q84*

Genau in diesem Sinne beende ich mein Masterstudium an der Japanologie, um einen Schritt weiter in die Zukunft zu gehen und hinter der nächsten Ecke meinen Weg zu entdecken. An dieser Stelle möchte ich mich jedoch noch bei all denjenigen bedanken, die mich während meines Studiums und besonders bei der Anfertigung dieser Masterarbeit unterstützt, begleitet und motiviert haben.

Zuerst gebührt mein Dank Frau Prof. Hein, die diese Masterarbeit betreut hat. Vielen Dank für Ihre Geduld und Mühe und die wertvollen Hinweise, welche Sie mir fortwährend zukommen ließen. Auch Ihre moralische Unterstützung und kontinuierliche Motivation haben zur Vollendung dieser Arbeit beigetragen und mich dazu gebracht, über meine Grenzen hinaus zu denken.

Großer Dank gebührt auch meinen Eltern und meinen Geschwistern, die während meines Studiums hinter mir standen und stets ein offenes Ohr für meine Sorgen hatten. Ohne Eure Unterstützung und Eure Motivation wäre ich niemals so weit gekommen. Ihr seid mein Rückhalt und meine Inspiration zugleich.

Abschließend möchte ich mich auch bei meinen Studienkollegen und -kolleginnen – und im Besonderen bei Julian Ahnelt und Bianca Bleicher – bedanken, mit denen ich während der Studienzeit sehr viele schöne Erinnerungen sammeln durfte. Ich blicke daher gerne auf die gemeinsam verbrachte Zeit zurück.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	3
1. Einleitung	5
1.1. Hintergrund und Aufbau der Arbeit.....	8
1.2. Forschungsstand.....	10
2. Living in a transnational and transcultural world.....	12
2.1. ‚Global‘ und ‚transnational‘	12
2.2. Toward a ‚transcultural‘ era.....	15
2.3. Japan und kultureller Austausch	21
2.3.1. Die Entwicklung des transkulturellen Schreibens	22
2.3.2. Transkulturelle Literatur und transkulturelle Schriftsteller.....	24
3. Murakami Haruki – the person behind the stories	26
3.1. Lebenserfahrungen des Autors	27
3.2. Inside his stories: Themenwahl, Schreibstil und Rezeption	31
3.3. The „Murakami phenomenon“	33
4. Murakami Haruki und seine transkulturelle Strategie	35
4.1. Murakami Haruki als Übersetzer	35
4.2. Murakamis Beeinflussung durch transkulturelle Elemente	38
4.2.1. Mehr als nur Amerikanisierung oder Verwestlichung	39
4.2.2. Verwendung transkultureller Elemente in Murakamis Werken	42
4.2.2.1. ‚Here or there‘ – räumliche Unabhängigkeit.....	44
4.2.2.2. Zeitliche Einordnung einmal anders.....	46
4.2.2.3. Metaphern als Anhaltspunkte	48
4.2.2.4. Materielle Güter – from more than one culture.....	49
4.2.2.5. Multilingual approach.....	51
4.3. Musik und Literatur als fester Bestandteil in Murakamis Werken	54
4.3.1. Musik – a vital force in life.....	54
4.3.1.1. Der Rhythmus der Musik	56
4.3.1.2. Murakami inspired by music	57
4.3.2. Literatur – an essential part of life	59
5. Musik und Literatur in den Werken von Murakami Haruki	63
5.1. Auswahl des Textkorpus.....	64
5.2. Analyse der Fallbeispiele.....	66

5.2.1. Suche nach Individualität bzw. der eigenen Identität	69
5.2.2. ‚Inner world‘: Leben in einer ‚eigenen Welt‘	80
5.2.3. ‚Other world‘: Flucht in eine ‚andere Welt‘	87
5.2.4. Ablehnung der gesellschaftlichen Normen	92
5.3. Von den ‚California Girls‘ der Beach Boys über Tolstois <i>Anna Karenina</i> und Dickens <i>Bleak House</i> bis hin zu ‚Yesterday‘ von den Beatles	99
6. Transkulturalität – present and future?	106
Literaturverzeichnis	112
Anhang	121
Zusammenfassung	131

1. Einleitung

Der japanische Schriftsteller und Übersetzer Murakami Haruki¹ ist nicht nur in Japan selbst eine bekannte Persönlichkeit, sondern hat sich auch im Westen durch seine zahlreichen Veröffentlichungen einen Namen gemacht. Der Autor wird zu einer Generation von Schriftstellern gezählt, die ihre ersten Werke in den 1980er Jahren veröffentlichten. Er schlug einen neuen Weg ein, indem er neue Themen erschloss und mit Schreibstilen experimentierte. Oft wird er als „postmodernist‘ by both Japanese and Western critics alike“ identifiziert (Iwamoto 1993:295). Die Postmoderne ist von dem Verschwimmen von Werten, dem Vorherrschen von Unbestimmtheit und dem Fördern von kontinuierlicher Destrukturierung geprägt – Aspekte, die in weiterer Folge dem Transnationalismus und der Transkulturalität zugeordnet werden können (Miyoshi 1989:153). Mit anderen Worten: „Nothing is stable any longer, anything is possible and may evolve in any direction“ (Frentiu 2011:62). Diese Konzepte bringen jedoch nicht nur einen Wandel bzw. eine Transformation mit sich, sondern streben eine neue Sicht auf die Welt, die Gesellschaft und die Kultur sowie das Rekonstruieren dieser an (Frentiu 2011:64-65).

Die Entwicklung der postmodernen japanischen Literatur wurde durch das allmähliche Verschwinden von einflussreichen japanischen Autoren wie beispielsweise Tanizaki Junichirō (1886–1965), Mishima Yukio (1925–1970) oder Kawabata Yasunari (1899–1972) und dem gleichzeitigen Auftreten einer neuen Schriftstellergeneration, zu welcher neben Murakami Haruki (*1949) auch Yoshimoto Banana (*1964) und Murakami Ryū (*1952) gezählt werden, begünstigt (Frentiu 2011:61). Diese Generation wuchs in einer post-industriellen und spät-kapitalistischen Gesellschaft auf, welche bereits von postmodernen Elementen durchdrungen war. Oft wird damit auch Murakamis Tendenz, sich in seiner Literatur postmoderner Methoden zu bedienen, erklärt (Iwamoto 1993:296). Der japanische Postmodernismus „appears today both as a ‚return to Japan‘, or a *rethinking* of traditional Japan, and as the expression of the need for ‚internationalism‘ for assimilating new international cultural forms“ (Frentiu 2011:60). Analog dazu wird Murakami als sinnbildlicher Vertreter dieser Zeit angesehen, welcher es geschafft hat, sich postmoderne literarische Praktiken anzueignen und sie zu nutzen, um so kulturelle Grenzen zu überwinden und in den Bereich des transkulturellen Schreibens vorzudringen (Frentiu 2011:60).

¹ Bei japanischen Eigennamen wird – nach Konvention der japanischen Sprache – zuerst der Familienname und anschließend der Vorname angeführt. Desweiteren werden japanische Begriffe grundsätzlich in der Hepburn-Transkription wiedergegeben.

Murakami Harukis Werke weisen einen durch und durch postmodernen und transkulturellen Charakter auf. In ihre literarische Struktur ist ein duales Weltbild integriert, welches die postmoderne Ära der 1970er mit dem idealistischeren sowie sozial kritischeren Umfeld der 1960er Jahre verbindet (Strecher 1998:370). Desweiteren ist sein Literaturstil durch ein Einbringen von fantastischen Welten bzw. Parallelwelten gekennzeichnet. Murakami überschreitet die Grenzen des Realen ebenfalls, um sich in surreale oder auch hyperreale Welten zu begeben: „Murakami experiments with language, genre, realism, and fantasy, in order to explore the outer limits of postmodern expression“ (Strecher 1998:356). Desweiteren werden besonders seine ersten Veröffentlichungen als erfolgreiche Beispiele eines transkulturellen Schreibstils angesehen und als wichtiger Beitrag für die Entwicklung der jüngeren japanischen Literatur definiert, da sie den vorherrschenden literarischen Diskurs in Japan anregen und dessen Kernprinzip – nämlich die Unterteilung der Literatur in *junbungaku* 純文学 (übers.: ‚pure literature‘) und *taishūbungaku* 大衆文学 (übers.: ‚mass literature‘) – in Frage stellen (Strecher 1998:375). Murakami Haruki wird in diesem Kontext als „a writer who has erased the border delineating the ‚high‘ and the ‚pure‘“ (Frentiu 2011:67) beschrieben; er gilt als Autor, der durch seinen Stil aufzeigt, dass „the entire literature is just a continuum between the two poles of inventiveness and conventionalism“ (Strecher 1998:356). Der Autor ist damit Teil eines Trends der japanischen Literaturszene, der in den 1980er Jahren seinen Anfang nahm; er setzt zu neuen Definitionen im Literaturbereich an und passt sie an seine eigenen Bedürfnisse an (Strecher 1998:354). Dadurch wird er als ein Vertreter einer neuen Literaturströmung, welche sich zwischen der *junbungaku* und der *taishūbungaku* einordnet bzw. sich einer Zuordnung entzieht, angesehen (Kawakami 2002:309).

Murakami Haruki ist somit dafür bekannt, dass er sich dem lange Zeit in Japan vorherrschenden Literatursystem sowohl durch die Themen, die er in seinen Werken behandelt, als auch durch seinen auffallenden Schreibstil, der zu seinem Markenzeichen geworden ist und auf welchen besonders im vierten Kapitel genauer eingegangen wird, widersetzt. In einem Interview mit dem Journalisten Kawamoto Saburō aus dem Jahr 1985 kommentiert Murakami dies wie folgt:

[I]t never occurred to me to resist the paradigms of existing ‚pure‘ literature, or to offer some kind of antithesis to it. ... I don't think I worried about whether existing types of works would go on existing, so long as I could write what I wanted, how I wanted. (Murakami, zit. nach Strecher 1998:354)

Murakami setze sich somit nie mit den in Japan existierenden Kategorien des Schreibens, und damit mit der *junbungaku*, auseinander, da diese nicht relevant für seinen Arbeitsprozess

waren. Desweiteren äußert er, dass er sich nicht bewusst von den Normen der ‚pure literature‘ abgewandt habe, sondern einfach nur schreiben wollte. Dem Autor war es nach eigener Aussage schon immer wichtig, seine Gefühle und Gedanken zu Papier zu bringen, ohne auf Beschränkungen achten zu müssen. Auch die Figuren seiner Erzählungen können sich mit den Idealen der japanischen Gesellschaft nicht anfreunden. Ganz im Gegenteil verspüren sie einen sehr starken Drang nach Freiheit, Individualität und Selbstverwirklichung (Strecher 1998:354). Diese Denkweise spiegelt sich in ihren Handlungen, ihren Reaktionen und ihren Empfindungen wider, welche vielfach durch transkulturelle Elemente², die eine wesentliche Rolle in den Werken von Murakami spielen, geprägt sind. Der Kultur- und Medienwissenschaftler Iwabuchi Kōichi definiert ‚transnational‘ als komplex auftretende grenzüberschreitende „culture flows under global forces“ (2002:16), welche nicht an internationale Institutionen oder Organisationen gebunden sind, sondern bereits bei einem Individuum, wie beispielsweise bei einem Autor, beginnen (Iwabuchi 2002:16-17).

Auch Murakami zählt zu diesen Autoren³, welche sich dem transnationalen Strom angeschlossen haben und einer transkulturellen Gesellschaft angehören. Die Auseinandersetzung mit der westlichen Welt und insbesondere mit westlicher Populärkultur bildet die Grundlage, auf welcher die von Murakami verwendeten transkulturellen Elemente basieren. Durch die Integration von diesen ursprünglich ‚westlichen‘ Elementen in den japanischen Alltag seiner Figuren scheint es, als könne Murakami sich oft viel besser ausdrücken, als durch die Verwendung von für Japan charakteristischen Schreibmerkmalen. Desweiteren löst er beispielsweise Musik oder literarische Texte, die er in seinen Werken erwähnt, dadurch, dass er dies ganz beiläufig tut, aus dem ursprünglich westlichen kulturellen Kontext und gibt ihnen eine transnationale Bedeutung.

Heute zählt Murakami Haruki zu den populärsten und auch international am meisten gelesenen japanischen Autoren der Gegenwart, wozu der Bezug zum westlichen – vor allem amerikanischen – Ausland in seinen Werken ebenfalls einen Teil beigetragen hat. Aufgrund seines Schreibstils erscheinen den westlichen Lesern die Erzählungen zwar als exotisch, aber sie vermitteln dennoch ein Gefühl von Vertrautheit. Ebenso ergeht es den japanischen Lesern, für welche die Bezüge zum Ausland als spannendes, aber dennoch nicht zu fremdes Element fungieren (Suter 2008:132-133).

² Der Begriff ‚transkulturelle Elemente‘ beschreibt in der vorliegenden Arbeit jene Elemente, welche ihren Ursprung in einem westlichen Land haben, jedoch nach Japan importiert wurden und dort bereits weit verbreitet und daher auch bekannt sind.

³ In der vorliegenden Arbeit wird durchgängig die männliche Form benutzt. Im Sinne des Gleichbehandlungsgesetzes sind diese Bezeichnungen als nicht geschlechtsspezifisch zu betrachten.

In der vorliegenden Arbeit konzentriere ich mich auf diese ‚transkulturellen‘ Bezüge und im Besonderen auf musikalische und literarische Verweise in Murakamis Texten – welche ihren Ursprung alle im Westen bzw. der westlichen Kultur haben – und analysiere, wie sie sich auf die Figuren und die Handlung der jeweiligen Erzählung auswirken⁴. Desweiteren möchte ich untersuchen, ob sich bei Murakami im Laufe seines literarischen Schaffens eine Entwicklung oder Veränderung der Verwendungsweise solcher Bezüge feststellen lässt. Daraus ergeben sich folgende Leitfragen, die im Laufe der Bearbeitung des Primärmaterials beantwortet werden sollen: Welche Rolle spielen transkulturelle musikalische und literarische Elemente in ausgewählten Werken von Murakami Haruki? Hat sich die Verwendung und Bedeutung der Bezüge im Laufe der Zeit verändert? Durch die Analyse der transkulturellen Bezüge in Murakamis Texten soll dazu beigetragen werden, ein besseres Verständnis für seine Werke und den zwischen Japan und dem ‚Westen‘ stattfindenden Kulturtransfer zu gewinnen.

1.1. Hintergrund und Aufbau der Arbeit

Bei der Analyse der literarischen Texte, bediene ich mich der Methode des *close reading*. Hierbei konzentriere ich mich vor allem auf Objekte und Symbole, die in meiner Arbeit die transkulturellen musikalischen und literarischen Elemente und Bezüge darstellen und eine besondere Rolle für die Figuren und die Handlung der jeweiligen Texte spielen. Diese Elemente beeinflussen nicht nur die Figuren, welche als potentielle Träger von Handlungen angesehen werden, sondern auch deren Handlungen und Entscheidungen selbst. Dabei spielt ebenso das Milieu oder gesellschaftliche Umfeld eine wichtige Rolle (Schmid 2009:1-2).

Bei den von mir analysierten Motiven und Symbolen spielen vor allem intertextuelle Bezüge zu transkulturellen Elementen, wie beispielsweise Literatur und Musik, eine große Rolle. Der sowjetrussische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin war ausschlaggebend für die Definition des Begriffs ‚Intertextualität‘, welcher so alt ist wie die Textualität selbst, da sich bereits in der Antike Texte bzw. Textteile aufeinander bezogen haben. Laut Bachtin sind die beiden Grundprinzipien jeder Gesellschaft und auch jeder Literaturform ‚Monologizität‘, welche in autoritären und hierarchischen Gesellschaften vorherrscht, und ‚Dialogizität‘, welche die bestehenden gesellschaftlichen Strukturen unterwandert. In Bezug auf die Literatur heißt das, dass ein Autor selbst entscheiden kann, ob er sich der ‚Dialogizität‘ bedient, um durch seine Texte an gesellschaftskritischer Kraft zu gewinnen und einen

⁴ Die inhaltliche Aspekte der transkulturellen Elemente – wie beispielsweise bei Romanen oder Musiktiteln – böten zwar Potenzial zu tiefergehender Erforschung, liegen jedoch außerhalb der Zielsetzung dieser Arbeit und gleichzeitig außerhalb dessen, was im hier vorgegebenen Rahmen leistbar ist.

Veränderungsprozess oder eine Transformation einzuleiten (Walch 2004:21-22). Für den Bereich der Musik prägte der deutsche Musikwissenschaftler Werner Wolf den Begriff ‚Intermedialität‘, welcher analog zu ‚Intertextualität‘ entwickelt wurde. Intermedialität beschreibt die Beziehung zwischen zwei Medien, wie beispielsweise zwischen Musik und Literatur (Wolf 1999:35). Die literarischen Texte eines Autors können nicht von den intertextuellen und intermedialen Bezügen getrennt werden, da sie ausschlaggebend für die Komplexität des Textes sind (Walch 2004:22). Die Texte werden sozusagen als Kommunikationsmittel verwendet. Der Autor entscheidet sich durch die Verwendung von entsprechenden intertextuellen und intermedialen Bezügen bewusst, dem Leser dadurch etwas mitzuteilen, wodurch sie Teil des Kommunikationsprozesses zwischen Autor und Leser sind und zum Verständnis des Textes beitragen (Broich 1985:31).

Die vorliegende Arbeit gliedert sich wie folgt: Zunächst wird im letzten Unterpunkt dieses Kapitels anhand der zur Verfügung stehenden Sekundärliteratur der Forschungsstand zu Murakami Haruki ermittelt. Im nächsten Kapitel werde ich mich mit der Theorie des Transnationalismus und in weiterer Folge auch mit dem daraus entstandenen Konzept der Transkulturalität, welche ein Charakteristikum der Werke Murakamis ist, auseinandersetzen. Im Anschluss daran beschäftige ich mich mit der Biographie Murakamis, seinem Schreibstil und im Besonderen mit den von dem Autor verwendeten transkulturellen Elementen in dessen literarischen Werken. Bei meiner Analyse werde ich mich auf sieben Erzählungen konzentrieren und hier die Rolle der verwendeten Verweise in Bezug auf die Figuren und Handlung analysieren. Die erste Kurzgeschichte ist das im Jahr 1979 herausgegebene Debütwerk des Autors *Kaze no uta o kike* („Wenn der Wind singt“, 2015)⁵. Bei der Analyse wird sowohl mit den jeweiligen deutschsprachigen Übersetzungen, als auch mit den japanischen Originaltexten gearbeitet. Um eine Entwicklung im Gebrauch von transkulturellen Bezügen und deren Bedeutung feststellen zu können, werden nicht nur japanischsprachige Erzählungen aus den verschiedenen Jahrzehnten von Murakamis Karriere herangezogen, sondern auch eine der zuletzt veröffentlichten Kurzgeschichten mit dem Titel „Yesterday“ von 2014, welche in der Zeitschrift *The New Yorker* auf Englisch erschienen ist und in demselben Jahr in das Deutsche übersetzt wurde („Yesterday“, 2014).

⁵ Die erste Jahreszahl bezieht sich auf die Erstveröffentlichung der japanischen Originalversion des jeweiligen Werkes, während die in der Klammer angeführte Jahreszahl sich auf die jeweilige deutschsprachige Übersetzung bezieht. Wenn keine Übersetzung vorliegt, wird auch keine Jahreszahl angeführt.

1.2. Forschungsstand

Wegen seines großen Bekanntheitsgrads und der steigenden Popularität Murakami Harukis, nicht nur als Autor, sondern auch als Übersetzer, beschäftigen sich immer mehr Wissenschaftler weltweit mit seinen Werken. So findet man zahlreiche Aufsätze und Artikel, in denen seine Beiträge zur japanischen Gegenwartsliteratur, sein besonderer Schreibstil, welcher auch als „East Meets West“ beschrieben wurde (James 1997), oder seine Rolle als Autor in seiner Generation in Japan erörtert werden (Loughman 1991, Iwamoto 1993, Amitrano 1996, Ōe 1998, Murakami F. 2005). Ferner wurden viele Analysen und Rezensionen zu seinen populärsten Werken, wie beispielsweise *Hitsuji o meguru bōken* 羊をめぐる冒険 von 1982 (*Wilde Schafsjagd*, 1991), *Sekai no owari to hādoboirudo wandārando* 世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド aus dem Jahr 1985 (*Hard-Boiled Wonderland und das Ende der Welt*, 1995), *Kokkyō no minami, taiyō no nishi* 国境の南、太陽の西 von 1992 (dt.: *Gefährliche Geliebte*, 2000 bzw. *Südlich der Grenze, westlich der Sonne*, 2013) und dem wohl bekanntesten *Noruei no mori* ノルウェイの森 aus dem Jahr 1987 (*Naokos Lächeln*, 2001; Verfilmung 2010), publiziert. Auch einige seiner neuesten Werke wurden bereits kurz nach ihrer Veröffentlichung Gegenstand wissenschaftlicher Abhandlungen; so liegen nicht nur zu der 2009 und 2010 publizierten Triologie *Ichi-kyū-hachi-yon 1Q84* (1Q84, 2010/2011), sondern auch zu dem im Jahr 2013 veröffentlichten Werk *Shikisai o motanai Tazaki Tsukuru to, kare no junrei no toshi* 色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年 (*Die Pilgerjahre des farblosen Herrn Tazaki*, 2014) bereits eine beachtliche Anzahl an wissenschaftlichen Veröffentlichungen vor.

Was die Kurzgeschichten und Erzählungen von Murakami betrifft, so handelt es sich jedoch um ein weniger erschlossenes Gebiet. Ebenfalls weniger zur Kenntnis genommen, und zwar sowohl auf Seiten der außerjapanischen Forschung als auch in der japanischen Literaturwissenschaft, wurden die transkulturellen Elemente und ihre Auswirkungen auf die jeweiligen Handlungen und die Figuren in Murakamis Werken. Zwar erfolgt immer wieder eine Beschäftigung mit dem Phänomen der Verwestlichung und dem Fehlen von japanischen Werten in Murakamis Literatur (Matsuoka 1993, Strecher 1996, Ellis/Hirabayashi 2005); konkrete Textanalysen unter dieser Fragestellung wurden bisher jedoch nur in begrenztem Ausmaß unternommen. Eine Diplomarbeit aus dem Jahr 2004 greift diese Thematik auf und beschäftigt sich erstmals mit intertextuellen Bezügen und Parallelen zu im Westen veröffentlichter Literatur in Murakamis ersten vier Romanen (Walch 2004).

Eine weitere wichtige Vorarbeit, die den Grundstein für eine intensivere Auseinandersetzung mit den verschiedenen Einflüssen auf Murakamis Werken gelegt hat,

wurde von Caryl Christian geleistet. Er listet alle Bezüge zu den unterschiedlichen kulturellen Elementen, die er in den 25 Kurzgeschichten des Bandes *Mekurayanagi to nemuru onna* めくらやなぎと眠る女 aus dem Jahr 1995 (*Blinde Weide, schlafende Frau*, 2008) ausmachen konnte, auf und setzte sich, anhand von Murakami als Fallbeispiel, außerdem mit dem Prozess der Globalisierung der Literatur auseinander. Die wohl wichtigste Monographie zu westlichen Einflüssen auf Murakami und seine Werke beschäftigt sich mit der Rolle Murakamis als kultureller Mediator zwischen Japan und den USA und analysiert nicht nur den japanisch-amerikanischen Kulturaustausch, sondern auch westliche Elemente und deren Rolle in seinen Werken (Suter 2007). Neben dieser Monographie liegen noch weitere vier zu Murakami vor, die sich mit den autobiografischen Elementen in den Erzählungen des Autors (Rubin 2002), politischen Aspekten in seinen Werken (Strecher 2002), dem Auftreten von Parallelwelten (Strecher 2014) und dem internationalen ‚Murakami-Phänomen‘ beschäftigen (Seats 2006). Murakamis Beziehungen zum Westen, seine ‚un-Japaneseness‘ und seine ‚verwestlichten‘ Figuren wurden schon in einigen vorhergehenden Arbeiten thematisiert (Rubin 1992 und 2006, Mitgang 1994, Walley 1999). Diese Thematik ist auch in zahlreichen Interviews, die der Autor seit seinem Durchbruch gegeben hat, präsent und wird immer wieder angesprochen (Devereaux 1991, McInerney 1992, Miller 1997, Ellis/Hirabayashi 2005).

Abschließend sei noch auf die japanische Forschung eingegangen. Hier wurde interessanterweise bislang auf Analysen von transkulturellen Elementen in Murakamis Werken verzichtet. Dennoch herrscht auch in der japanischen Forschung kein Mangel an Studien und Artikeln zu dem Autor selbst, seinen Themen und seinem Schreibstil. Die Artikel beschäftigen sich größtenteils mit seinen populärsten Werken, wobei es auch schon intensive Auseinandersetzungen mit seinen zuletzt veröffentlichten Romanen gibt. Desweiteren beschäftigt man sich mit seinen Übersetzertätigkeiten und der Rolle der Figur *boku* 僕 (des männlichen Ich-Erzählers und Protagonisten) in seiner Literatur (Kimura 2008), seiner Liebe zur Jazz-Musik (Konishi 1998), seiner Rolle als postmoderner Schriftsteller (Murakami F. 2005) und seinen Arbeiten, die er als Reaktion auf den Giftgasanschlag in der Tōkyōer U-Bahn und dem Erdbeben in Kōbe im Jahr 1995 verfasst hat (Inoue 1999).

Ein zentrales Thema in der Forschung stellt Murakamis Abgewandtheit von der sogenannten *junbungaku* 純文学 (übers.: ‚seriöse Literatur‘) dar. Eine der wohl bekanntesten kritischen Stimmen Japans gehört Miyoshi Masao (1928–2009), der in den USA lebte und als Dozent tätig war. Er konzentrierte sich besonders auf die Beziehungen zwischen Japan und den USA und ging auch auf das Problem der Globalisierung der Literatur am Beispiel

Murakamis ein (1991). Weitere Forscher haben sich mit Murakamis Übersetzungen von amerikanischer Literatur beschäftigt, welchen ein großer Einfluss auf seine Arbeiten zugesprochen wird, und zugleich wurden auch seine Werke, die den Weg auf den amerikanischen Markt gefunden haben, thematisiert (Numano 1989, Sengoku 1991, Hirata 1995, Miura 2003). Eng mit Murakamis Beziehung zum Westen hängen auch die Forschungen zu der sozialen Bedeutung seiner Literatur, seinem sozialen Engagement und der politischen Bedeutung seiner Werke zusammen (Ōe 1995, Yoshida 1997 und 2001, Komori 2006). Einige Studien setzen sich zudem mit Themen wie den Eigenschaften von Murakamis erschaffenen Welten, dem Fehlen von Namen und der Wichtigkeit von Zahlen auseinander (Hatanaka 1989, Kuroko 1989, Karatani 1993 und 1995).

2. Living in a transnational and transcultural world

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit Konzepten, anhand derer die zunehmend transnationale und transkulturelle Welt beschrieben werden kann. Hierfür werden zunächst das Phänomen der Globalisierung genauer erläutert sowie die Begriffe ‚global‘ und ‚transnational‘ definiert. Desweiteren beschäftigt sich der zweite Unterpunkt mit der Entwicklung hin zur Transnationalität bzw. Transkulturalität. Hier werden verschiedene Kulturkonzepte und -theorien diskutiert, wobei besonders auf die Vorstellungen zu Multikulturalismus und Transkulturalismus eingegangen wird. Anschließend werden die Beziehung Japans zu der westlichen Welt und vor allem der kulturelle Austausch mit dieser behandelt. In diesem Teil wird zunächst auf die Modernisierung und Entwicklungen im Bereich der Kulturbegriffe und Literatur in Japan, welche in der vorliegenden Arbeit von Bedeutung sind, eingegangen. Desweiteren beschäftigen sich die letzten Unterpunkte des Kapitels mit der Entwicklung des transkulturellen Schreibens und dem Schaffen transkultureller Autoren, so wie Murakami Haruki einer ist.

2.1. ‚Global‘ und ‚transnational‘

Kultur wird als vielschichtiges System von Regeln, Werten, Gewohnheiten, Bedeutungen und Symbolen beschrieben, welche zum Alltagsleben eines jeden in der Gesellschaft gehören und ihn gleichzeitig als Mitglied eines bestimmten nationalen Staates ausweisen (Berg/Éigeartaigh 2010:7-8). Desweiteren wurde Kultur als Bindeglied für die Einwohner eines Staates angesehen, da auf diese Weise die Vorstellung einer gewissen Homogenität konstruiert werden konnte (Berg/Éigeartaigh 2010:8). Aufgrund der zunehmenden Globalisierung der Welt können kulturelle Unterschiede heutzutage jedoch nicht mehr so klar definiert werden,

wie dies beispielsweise noch vor einem Jahrhundert möglich war. Weltweite Reisemöglichkeiten und Verbundenheit durch das Internet haben die kulturellen Differenzen geringer werden lassen und das Überqueren von Grenzen und Aneignen anderer kultureller Elemente in größerer Geschwindigkeit und Intensität erleichtert. Somit hat sich auch die Identität jedes Einzelnen, ob er nun in andere Kulturen gereist ist oder durch die neuen Medien davon erfahren hat, verändert. Dieser Wandel wird mit dem Begriff ‚transnational‘ beschrieben (Berg/Éigeartaigh 2010:8-9).

Die Theorie des Transnationalismus ist ein immer wichtiger werdender Teilbereich des Konzeptes von der Globalisierung der Welt. Dabei verschwimmen die Grenzen zwischen Staaten und Gesellschaften immer mehr und es kommt zu Vermischungen bzw. Hybridisierungen. Der britische Soziologe Stuart Hall definiert Globalisierung folgendermaßen:

Globalization is the process by which the relatively separate areas of the globe come to intersect in a single imaginary ‚space‘; when their respective histories are convened in a time-zone or time-frame dominated by the time of the West; when sharp boundaries reinforced by space and distance are bridged by connections (travel, trade, conquest, colonization, markets, capital and the flows of labor, goods and profits) which gradually eroded the clear-cut distinction between ‚inside‘ and ‚outside‘. (1995a:190)

Globalisierung ist somit kein neues Phänomen, sondern Teil der langen Geschichte des westlichen Imperialismus und ungleicher Machtverhältnisse. Die dominante kulturelle, politische, ökonomische und militärische Macht des Westens hat ein modernes Weltsystem entwickelt, welches den ganzen Globus umfasst. Ein wichtiger Aspekt der sich verbreitenden westlichen Modernisierung bezog sich auf die ungleichen kulturellen Zusammentreffen von dominanten Mächten mit weniger dominanten, was in vielen Fällen zur Übernahme von kulturellen Elementen oder Vermischungen mit der eigenen Kultur führte. Es wird angenommen, dass wir in einer Welt leben, in der „all cultures are both like ‚us‘ and not like ‚us‘“ (Ang/Stratton 1996:22) und „where familiar difference and bizarre sameness are simultaneously articulated in multiple ways through the unpredictable dynamic of uneven global cultural encounters“ (Iwabuchi 2002:15). Es existieren somit kulturelle Elemente, welche uns als bekannt erscheinen und jene, die wir als exotisch und fremd ansehen, parallel nebeneinander (Iwabuchi 2002:15). Während mit dem Begriff ‚Globalisierung‘ jedoch primär ökonomische und finanzielle Trends in Verbindung gebracht werden, bezieht der Transnationalismus auch internationale Beziehungen und Kultur mit ein (IOM 2010:1-2).

Durch die Miteinbeziehung dieser beiden Konzepte in die verschiedenen Wissenschaftsbereiche hat sich eine Vielzahl an unterschiedlichen Definitionen des Begriffes herausgebildet. Die Kulturosoziologin Ann Brooks ist der Meinung, dass die Wissenschaft und

auch die Methoden der Forschung sich ebenso hin zum Transnationalismus transformieren müssen, wie die Kulturkonzepte es getan haben, um sich an die gewandelten Bedingungen einer globalisierten und eng miteinander verknüpften Welt anpassen zu können:

Transculturalism and transnationalism have produced new conceptions of subjecthood, subjectivity and identity as new cultural and ethnic boundaries have emerged. These new cultural and ethnic identities carry with them the need for new conceptions of subjectivity [...]. (Brooks 2007:184)

Durch die Entwicklung der Konzepte zu Globalisierung und Transkulturalität haben sich zahlreiche neue Forschungsgebiete eröffnet, welche interessante Ansätze möglich machen. Die Theorie des Transnationalismus ist für den japanischen Wissenschaftler Iwabuchi nicht auf Organisationen begrenzt, sondern bezieht auch individuell, agierende Personen mit ein, wie beispielsweise Autoren, und die Kultur, welche vermittelt wird, ist nicht an ein nationales Framework gebunden (2002:16). Der Kulturanthropologe Hannerz Ulf argumentiert ebenfalls, dass der Begriff ‚transnational‘ im Gegensatz zu ‚global‘ sehr oft „a more adequate label for phenomena which can be quite variable in scale and distribution“ darstellt (1996:6). Die Begriffe ‚Globalisierung‘ und ‚global‘ sind seiner Meinung nach häufig zu allumfassend und beziehen sich auf Aspekte aus verschiedenen Forschungsbereichen. Desweiteren kann mit der Theorie des Transnationalismus besser auf die internationalen Beziehungen eingegangen werden, welche durch einen ständigen und schnellen Informationsaustausch geprägt sind. Im Zeitalter des Internets und der hohen Mobilität und Flexibilität können diese multidirektionalen Ströme nicht von nationalen Grenzen unterbunden werden, und eine scheinbar grenzenlose Welt entsteht, in der Kapital, Menschen und kulturelle Elemente sehr einfach weitergegeben werden (Iwabuchi 2002:16-17).

Andererseits impliziert der Begriff ‚transnational‘ jedoch auch „the continuing significance of borders, state policies, and national identities even as these are often transgressed by transnational communication circuits and social practices“ (Smith 2001:3). Transnationale kulturelle Ströme setzen sich zwar über die entworfenen nationalen Grenzen hinweg, berücksichtigen jedoch die Entwicklung innerhalb von Nationalstaaten während des Globalisierungsprozesses ebenso. Außerdem beziehen sie die Ideen, Gefühle und Gedanken, welche während der Transformation entstehen, mit ein. Mit anderen Worten kann man sagen: „the transnational has not so much displaced the national as resituated it and thus reworked its meanings“ (Rouse 1995:380).

Dieser Aspekt ist insbesondere dann von Bedeutung, wenn man sich mit der kulturellen Globalisierung auseinander setzt. Dementsprechend sind auch die transnationalen Kulturströme nicht frei von nationalen Gedanken und Ideen. Japan beispielsweise hat

kulturelle Exportgüter dazu verwendet, seine Position innerhalb Asiens zu stärken und nach einer kulturellen Überlegenheit zu streben. Vielfach kam es hierbei zu einer Verschmelzung von kulturell ‚japanischen‘ Elementen mit ‚fremden‘, wobei es sich sehr oft um westliche Elemente handelt. Transkultureller Austausch ist somit vielseitig, verläuft nicht nur in eine Richtung, und die Entwicklung kann als dynamisch angesehen werden (Iwabuchi 2002:17-18).

2.2. Toward a ‚transcultural‘ era

„Ready or not, a ‚transcultural‘ era is upon us” (2005:205) – so beschreibt der Soziologe Richard Slimbach, der sich mit zusammenhängenden Ereignissen und Prozessen im Rahmen der Global Studies auseinandersetzt, den vorerst letzten Entwicklungsschritt unserer Zeit. Die immer weiter fortschreitende Telekommunikationstechnologie, die rasche Expansion des Flugverkehrs, Tourismus und Studentenaustauschprogramme sowie Immigrations- und Handelsabkommen haben dazu beigetragen, dass sich komplexe Beziehungen zwischen den verschiedensten Menschen und Ländern der Welt entwickelt haben. Lokale, regionale und nationale Wirtschaftsbereiche sind größtenteils in eine einzige, voneinander abhängige Wirtschaft, welche in Echtzeit rund um den Globus agiert und einem Netz gleicht, integriert. Auch Individuen sind in ständigem Kontakt zueinander, was vor allem durch das Internet ermöglicht wird. Gleichzeitig scheint es, dass alles und jeder sich ständig bewegt. Dies betrifft jedoch nicht nur Kapital, Produkte oder Service-Leistungen, sondern auch Menschen und Kultur. Das wohl wichtigste Kennzeichen des transkulturellen Zeitalters ist diese Freiheit, sich relativ leicht über Grenzen hinweg bewegen zu können, sei es physisch oder im virtuellen Raum (Slimbach 2005:205).

Gemäß dem renommierten deutschen Philosophen Wolfgang Iser, welcher sich mit der transkulturellen Gesellschaft und dem Verhältnis von Mensch und Welt beschäftigt, können die heute existierenden Kulturen der Welt am besten mit dem Konzept der Transkulturalität beschrieben werden, welches als die dritte und vorerst letzte Stufe in der Entwicklung von Kulturen angesehen werden kann. Das traditionelle Kulturkonzept, von dem zum Teil auch heute noch ausgegangen wird, wurde im späten 18. Jahrhundert von Johann Gottfried Herder entwickelt und beinhaltet die Vorstellung von einzelnen, getrennten Kulturen. Dabei waren drei Aspekte wichtig: soziale Homogenität, ethnische Konsolidierung und interkulturelle Abgrenzung. Mit anderen Worten, es wurde angenommen, dass eine Kultur volksgebunden ist, bestimmte Handlungen und Gedanken kulturspezifisch sind und jede Kultur getrennt von anderen gesehen werden muss. Jeder einzelne dieser Postulate ist in

der heutigen Zeit jedoch nicht mehr haltbar. Moderne Gesellschaften sind zu einem hohen Grade vielfältig, sodass Uniformität nicht mehr erreicht werden kann (Welsch 1999:194-195).

Um diesen Schwachstellen des traditionellen Kulturkonzeptes zu entgehen, wurden die Konzepte von Inter- und Multikulturalität entwickelt. Die Verschiedenartigkeit der Kulturen führt zu interkulturellen Konflikten. Das Konzept der Interkulturalität sucht nach Wegen, dass die Kulturen nebeneinander bestehen können, sich verstehen und anerkennen. Das Konzept der Multikulturalität geht noch einen Schritt weiter, denn laut dieser Theorie existieren innerhalb einer Gesellschaft verschiedene, wiederum in sich geschlossene Kulturen, welche miteinander interagieren. Daher sind Toleranz und Verstehen wichtig, um Konflikte innerhalb einer Gesellschaft zu vermeiden. Diese beiden Konzepte sehen Kulturen jedoch nach wie vor als getrennte Instanzen – ähnlich wie im Meer schwimmende Inseln – an und sprechen keine Vermischungen zwischen diesen an (Welsch 1999:196).

Das Konzept des Multikulturalismus spielt jedoch eine wichtige Rolle, da es sozusagen als „the first level, the first rung in the socio-cultural ladder“ oder als „the next step“ (Cuccioletta 2002:8) hin zu einer transkulturellen Identität und somit zum Konzept der Transkulturalität angesehen wird (Cuccioletta 2002:8-9). Das Konzept entwickelte sich in den 1960er Jahren und hatte eine politische Komponente, da es sich zunächst auf nicht-europäische Migranten bezog. Im Laufe der Zeit bildeten sich weitere Forschungsbereiche heraus, welche sich vor allem mit dem Beschreiben und Interpretieren von kulturellen Formen auf soziologischer Ebene beschäftigten (Grosu 2012:103). Die Themen des Kontaktes mit anderen und des Verstehens von anderen Kulturen – zwei Aspekte, die in weiterer Folge zur Entwicklung der Transkulturalität beitragen – sind dementsprechend nicht neu. Mit der fortschreitenden Globalisierung jedoch, in welcher Zeit und Raum nicht mehr als unüberwindbare Barrieren gelten, legte man Wert auf ein neues Kulturkonzept, das dabei helfen sollte, dass die einzelnen Kulturen, sowohl innerhalb eines Nationalstaates, als auch außerhalb der eigenen kulturellen Grenzen, nebeneinander in Harmonie und Einklang bestehen konnten (Cuccioletta 2002:1-2).

Die heutigen Kulturen haben eine neue Form angenommen, welche am besten mit dem Begriff der Transkulturalität beschrieben werden kann und sich über die traditionellen Kulturansichten hinweg setzt. Die Kultur von heute ist durch eine Mischung und Durchdringung verschiedenster Elemente aus den unterschiedlichsten Kulturen gekennzeichnet (Welsch 1999:197). Das Konzept der Transkulturalität, welches des Öfteren auch als Kosmopolitismus oder Weltoffenheit bezeichnet wird, berücksichtigt diese neuen Entwicklungen und hat sich an die geänderten kulturellen Bedingungen angepasst (Grosu

2012:107-108). Es hat sozusagen wichtige Vorarbeiten hin zu einer transkulturellen Weltansicht geleistet bzw. kann es als eine Art Basis dafür angesehen werden (Cuccioletta 2002:1-2). Eine der wichtigsten Personen, wenn es um das Formulieren des transkulturellen Kulturkonzeptes geht, war der österreichisch-britische Philosoph Ludwig Wittgenstein, welcher folgende Aussage gemacht hat:

When we think of the world's future, we always mean the destination it will reach if it keeps going in the direction we can see it going in now; it does not occur to us that its path is not a straight line but a curve, constantly changing direction. (Wittgenstein 1980:31)

Wittgenstein bezog bereits 1929 als Basiselement die Interaktionen mit anderen Kulturen in seine Theorien mit ein. Er formulierte ein pragmatisches Kulturkonzept, das frei von ethnischen Zuschreibungen war und keine Ansprüche hinsichtlich der Homogenität innerhalb einer Gesellschaft stellte. Seiner Ansicht nach ist Kultur etwas, das schon bei den alltäglichen Dingen einer Gesellschaft anfängt, und er sieht als Grundstein der Transkulturalität nicht nur ein Verständnis von fremden Elementen als relevant, sondern auch das Auseinandersetzen mit diesen. Gerade dieser Aspekt der Interaktionen ist ausschlaggebend, denn laut ihm sind Kulturen offen für neue Elemente, welche sie dann integrieren. Diese Gedanken entsprechen dem transkulturellen Konzept, wie es heute verwendet wird (Welsch 1999:202).

Die erste Theorie zur Transkulturalität wurde im Jahr 1940 aufgestellt – zwanzig Jahre früher als das Konzept des ‚multiculturalism‘. Pionier war der kubanische Wissenschaftler Fernando Ortiz, welcher die Theorie in seiner frühesten Entwicklungsstufe als eine Synthese von zwei gleichzeitig stattfindenden Phasen definierte: „one being a deculturalization of the past with a métissage with the present“ (Cuccioletta 2002:8). Somit basiert dieses Wiedererfinden der Kultur auf dem Zusammentreffen und Vermischen von verschiedenen Menschen und Kulturen, wodurch die kulturelle Identität ebenfalls facettenreicher wird (Cuccioletta 2002:8-9). Desweiteren verwendete er den Begriff ‚transculturation‘, um die kulturellen Einflüsse, die auf die kolonisierten Länder einwirkten, sowie die dort stattfindenden Fusionen von kulturellen Elementen, zu beschreiben. Seine Theorie wurde anschließend in einem postkolonialen Rahmen weiterentwickelt. Erst in den letzten Jahrzehnten begannen Wissenschaftler, sich von dem gegensätzlichen Prinzip von dominanten und untergeordneten Kulturen abzuwenden und es entstanden neue Konzeptualisierungen wie beispielsweise ‚transculturality‘ und ‚transculture‘⁶ (Dagnino 2012:5).

⁶ Führende Experten auf diesem Gebiet sind der Philosoph Wolfgang Welsch (1999 und 2009) und der Literaturtheoretiker Mikhail Epstein (1995 und 2009).

Gemäß der Theorie nach Welsch kann das Konzept der Transkulturalität in eine Makro- und eine Mikro-Ebene unterteilt werden. Erstere setzt sich mit dem Wandel im heutigen Kulturbereich auseinander, während letztere sich mit der transkulturellen Entwicklung von Individuen beschäftigt. Für den Philosophen sind folgende drei Aspekte der Makro-Ebene ausschlaggebend: Erstens ist Transkulturalität „a consequence of inner differentiation and complexity of modern cultures [including] a number of ways of life and cultures, which also interpenetrate or emerge from one another” (Welsch 1999:197). Jede einzelne Kultur ist somit keine festgelegte, statische Einheit, sondern durch ihre innere Vielfalt, wie auch durch externe Einflüsse geprägt. Jede Kultur hat auch ihre Wurzeln und eine Geschichte, wobei diese „constant transformation“ durchlaufen (Hall 1995b:435).

Der zweite Aspekt beschäftigt sich mit der externen Vernetzung von einzelnen Kulturen, welche heutzutage in ständiger Verbindung stehen und sich im gegenseitigen Austausch immer weiter entwickeln. Diese Form der Vernetzungen wurde durch Migrationsprozesse, weltweite technologische Verbundenheit und ökonomische Zusammenschlüsse gefördert (Welsch 1999:198). Drittens können gegenwärtige Kulturen als Hybridkulturen charakterisiert werden, was durch die Bevölkerungsdichte und den -austausch, Merchandise und den Zugang zu den verschiedensten Informationen gefördert wird. Globale Kommunikationsnetzwerke erlauben Datentransfer in Echtzeit, und jeder Einzelne kann von überall auf der Welt darauf zugreifen. Dies hat zur Folge, dass das Exotische und Ausländische nicht mehr als fremd angesehen wird, da es sozusagen greifbar nahe ist. Gleichzeitig gibt es jedoch auch nichts ausschließlich Eigenes mehr (Welsch 1999:198). Welsch beschreibt diese Entwicklung folgendermaßen: „Today in a culture’s internal relations [...] there exists as much foreignness as in its external relations with other cultures” (1999:197-198).

Wenn man die japanische Gesellschaftsstruktur betrachtet so ist zu erkennen, dass sie, obwohl sehr oft Begriffe wie „traditionsreich“ und „homogen“ zur Beschreibung verwendet werden, zugleich „exceptionally prepared to be transcultural“ ist – „perhaps it even *is* transcultural in its structure“ (Welsch 2002:92). Die Geschichte Japans ist geprägt von verschiedenen kulturellen, ästhetischen oder philosophischen Stilen und Modellen, welche parallel nebeneinander existierten. Beispielsweise wurde durch die Ankunft des Buddhismus der Shintoismus, die ursprüngliche Religion in Japan, nicht verdrängt, sondern beide Vorstellungen bestehen nebeneinander. Diese in Japan sehr häufig vorkommende Koexistenz stellt die beste Voraussetzung für eine transkulturelle Vermischung dar, da die Gesellschaft an eine gewisse Vielfalt gewöhnt ist und auch eine Integration von anderen Aspekten in die

eigenen Vorstellungen oder Modelle keine Seltenheit ist. Diese Elemente des Nebeneinanderbestehens und der Integration sind ein wichtiger Aspekt auf dem Weg hin zu einem transkulturellen Zeitalter (Welsch 2002:93-94).

Der Transkulturalismus basiert jedoch nicht nur auf der Suche nach dem sogenannten Anderen und dem Vermischen von kulturellen Elementen, sondern ebenso auf der Suche nach gemeinsamen Interessen, Verhaltensweisen, Werten und Normen (Slimbach 2005:206-207). Jede moderne Gesellschaft kann in Mikrokulturen nach Gender, Rasse, sozialer Klasse und so weiter unterteilt werden und deren Erfahrungen, Werte und Perspektiven überschneiden sich mit denen derselben Mikrogruppen anderer Kulturen. Dadurch kommt es zu Gemeinsamkeiten und Parallelen, die über Grenzen hinausgehen können (Slimbach 2005:210-211). Die Theorie der Transkulturalität verbreitet sich, wie bereits erwähnt, nicht nur auf einem global-kulturellen Level, sondern betrifft jedes Individuum und dessen persönliches Umfeld. Für jene Generationen, welche in der Postmoderne aufgewachsen sind, sind multiple kulturelle Verbindungen keine Seltenheit, denn die Entwicklung der heute vorherrschenden Hybridkultur und Transkulturalität ist bestimmend in ihrem Leben. Die heutigen Generationen von Schriftstellern beispielsweise betonen, dass sie nicht nur durch die Kultur ihres Heimatlandes geprägt sind, sondern von verschiedenen Kulturen, Nationen und internationalen Verbindungen oder Beziehungen, welche sie geknüpft haben. Sie sind sozusagen transkulturell in einer transnationalen Welt, welche Einfluss auf ihre Identität ausübt, und das moderne Leben wird als „a migration through different social worlds and as the successive realization of a number of possible identities“ (Berger et al. 1973:77) beschrieben.

Menschen, die die transnationale Welt, welche von weitreichenden ökonomischen, politischen und kulturellen Veränderungen geprägt ist, erkunden und Teil von ihr sind, werden als ‚transcultural learners‘ bezeichnet:

Transcultural learners can see themselves as the vanguard of an increasing swath of humanity that must be able to move in and out of daily contexts where nationalities, languages, ethnicities, and classes coexist. (Slimbach 2005:211)

Diese Personen müssen lernen, außerhalb der Ansichten des eigenen Geburtslandes zu denken, die Erfahrungen, die sie gemacht haben, aufzunehmen, ohne dabei aber ihre kulturellen Wurzeln zu vergessen. Auch Schriftsteller können als ‚transcultural learners‘ angesehen werden. Jene, die neuen Kulturen offen gegenüber stehen, versuchen so viel wie möglich zu lernen und adaptieren das Gelernte dann in ihren Werken, wobei sie diesen einen globaleren

Charakter geben. Dabei experimentieren sie manchmal mit neuen Rollen, Gedanken, Gefühlen und Stilen (Slimbach 2005:223-224).

Zusammenfassend kann man sagen, dass „cultural determinants today – from society's macro level through to individuals' micro level – have become transcultural” (Welsch 1999:199). Die Theorie des Transkulturalismus durchdringt alle Ebenen und setzt sich über jede Art von Kategorisierung, die Soziologen in ihren Studien bislang verwendet haben, hinweg. Das einfache Überschreiten von nationalen Grenzen, auch als transnationale Mobilität bezeichnet, ist ein häufig auftretendes Phänomen. Es hat nicht nur einen großen Einfluss auf jeden einzelnen Reisenden, der in eine andere Kultur eindringt, sich mit den kulturellen Elementen auseinandersetzt und sich anpasst, sondern auch auf das sogenannte Host-Land selbst, da durch die Reisenden neue Gedanken, Normen, Werte und Verhalten in deren Kultur gelangen (Welsch 1999:199). Zur Beschreibung dieser kontinuierlichen Prozesse wird häufig der Begriff „Hybridität“ verwendet, welcher die Verschmelzung von verschiedenen – oft kulturellen – Elementen beschreibt und durch die wachsenden grenzüberschreitenden Kontakte eine immer größere Rolle spielt (Kraidy 2005:5). Dadurch entstehen sogenannte Hybridkulturen, die sowohl die eigenen Traditionen bewahren, aber auch neue Elemente in sich aufnehmen: „[...] firstly, learn the rules of the new culture and, secondly, adapt these rules so that they could engage with the surrounding culture without losing their own individuality and cultural heritage [...]” (Berg/Éigeartaigh 2010:11). Die transkulturelle Perspektive eröffnet somit neue Möglichkeiten, die andauernde Globalisierung der Welt nicht als Homogenisierung zu verstehen, sondern als weitere Differenzierung von Kulturen und Verbreitung von transkulturellen Individuen. In dieser globalen Gesellschaft existiert eine Vielfalt an freien und über sich selbst entscheidenden Personen und keine bestimmten und abgegrenzten Gruppen oder Kulturen. Das Konzept der Transkulturalität wird somit als Alternative zum sogenannten „clash of civilizations“ angesehen (Epstein 2009:328).

Wenn nun das Konzept des Multikulturalismus und jenes des Transkulturalismus abschließend miteinander verglichen werden, so gibt es einen essentiellen Unterschied, was die Wahrnehmung der Wirkung dieser beiden Konzepte betrifft. Kulturelle Vielfalt wird entweder als das Verschmelzen kultureller Charakteristika oder Kennzeichen wahrgenommen oder aber als Ansammlung von multiplen und eindeutig ausgeprägten Beiträgen zur Hauptströmung einer Kultur. Ersteres stellt hierbei die Theorie des Transkulturalismus dar, während letzteres jener des Multikulturalismus entspricht (Grosu 2012:107). Desweiteren steht das Konzept der Transkulturalität für ein Niederreißen kultureller Grenzen und

befürwortet nicht deren Wiederaufbau, wie es der Multikulturalismus beinhaltet. Die Gesellschaft spricht nicht länger von der Integration kultureller Elemente einer Minderheit in die Hauptströmung der Kultur oder auch in die Hochkultur eines Landes, sondern von der Verschmelzung von kulturellen Identitäten innerhalb eines Nationalstaates (Grosu 2012:107-108). Das Annehmen kultureller Elemente aus verschiedenen Gesellschaften, das Pflegen der Kontakte zu anderen Kulturen und vor allem „recognizing oneself in the other [culture]“ (Cuccioletta 2002:9) sind drei wichtige Aspekte auf dem Weg zu einer transkulturellen Nationalität (Grosu 2012:107-108). Diese transformierte Form der Identität ist nicht nur weltoffen und international, sondern verschmilzt auch mit lokalen, kulturellen Elementen. Sie vereint sozusagen zwei Seiten, welche bislang immer getrennt betrachtet wurden. Die Menschen selbst entscheiden darüber, wie sich ihre Identität zusammensetzt, wobei das eigentliche Geburtsland sehr weit von ihrer tatsächlichen Heimat entfernt liegen kann (Welsch 1999:204). Diese Freiheit ist ein wichtiger Aspekt der Transkulturalität, welcher noch in keinem anderen Konzept oder in keiner anderen Theorie zuvor berücksichtigt wurde. Dem Individuum wird hierbei ermöglicht, aus der eigenen Sprache und Veranlagungen auszubrechen und sich über die Voreingenommenheit – auch *bias* genannt – hinsichtlich der Kultur, in die es hineingeboren wurde, hinweg zu setzen (Epstein 2009:327).

2.3. Japan und kultureller Austausch

Wie bereits zuvor erwähnt, sehen Kultur- und Geschichtswissenschaftler Japan als ein erfolgreiches Beispiel der stattfindenden transkulturellen Entwicklung, wobei Wurzeln hierfür schon in der Geschichte des Landes zu finden sind. Zunächst prägten enge kulturelle Kontakte zum asiatischen Festland Japans Entwicklung und führten zur Verschmelzung von verschiedenen Kulturen sowie der Einverleibung von Elementen aus verschiedenen Ländern. Mit anderen Worten könnte man sagen, dass Japan auf eine transkulturelle Vergangenheit zurückblickt. Im sechzehnten Jahrhundert wurde das Land schließlich erstmals mit westlichem Denken und Ideologien konfrontiert, was in der Abschottung der Inseln für die nächsten dreihundert Jahre resultierte. Während dieser Zeit erfolgte der Handel und Austausch nur über einen Hafen, *Dejima* 出島 (übers.: Vorinsel), wodurch der westliche Einfluss auf das Land kontrolliert werden konnte und so über lange Zeit hinweg sehr gering blieb. Erst im Jahr 1852, als der amerikanische General C. Perry mit seinen schwarzen Schiffen nach Japan gelangte und das Land zur Öffnung zwang, verstärkte sich der Einfluss ausländischer Kultur in Japan wieder. Um eine Kolonisierung Japans zu vermeiden, begann das Land innerhalb kürzester Zeit mit Modernisierungen, um so als gleichwertiger Partner des

Westens angesehen zu werden. Diese Zeit der Reformen wird als *Meiji Ishin* 明治維新 (übers.: Meiji Restauration) bezeichnet und betraf auch die Kultur, da die westliche Welt als kultiviert und kulturell fortgeschritten angesehen wurde. Daher wurden während der Meiji-Ära viele westliche Kulturgüter übernommen und Elemente mit der ‚traditionellen japanischen‘ Kultur, welche sich aus chinesischen, koreanischen und anderen asiatischen Quellen speist, verschmolzen. Zu diesem Zeitpunkt begann ein intensiver interkultureller Austausch, und die gesamte Gesellschaft Japans kam in Kontakt mit neuen, ungewohnten und fremdartigen kulturellen Phänomenen, welche Einfluss auf ihr Leben nahmen. Nicht nur das politische System, Banken oder das Militär waren betroffen, sondern auch das Bildungswesen und die Freizeitgestaltung, denn die japanische Bevölkerung hört erstmals von westlicher Musik, Sportarten und Literatur (Fülöp 2010:63-64).

Nach dem Zweiten Weltkrieg entstand ein Dreiecksverhältnis zwischen dem Westen, Asien und Japan. Japan, welches die Modernisierungen nach westlichem Vorbild erfolgreich durchgeführt hatte, fungierte hierbei als Mitte und Vermittler zwischen dem modernen Westen und dem sich noch entwickelnden Asien (Iwabuchi 2002:6-7). Das Land nutzte seine neue Stellung, um auch andere Länder in Asien zu modernisieren und verwendete hierfür nun vor allem kulturelle Elemente. Dieser Prozess wird als Japanisierung bezeichnet, wobei dabei einerseits die transnationalen kulturellen Exporte nach Asien und andererseits die Domestizierung von ausländischer, meist westlicher, Kultur in Japan selbst angesprochen werden. Japan steht sozusagen zwischen dem Osten und dem Westen und sollte daher die Rolle eines Mediators annehmen, welche im Zeitalter der Globalisierung und kultureller Unterschiede sehr wichtig ist (Iwabuchi 2002:9). Der Soziologe Imada Takatoshi argumentiert, dass in der gegenwärtigen, chaotischen Welt das Erfassen und Verbinden von unterschiedlichen Kulturen und Zivilisationen eine wichtige Rolle spielt und die japanische Gesellschaft der 1980er und 1990er Jahre durch die Aufnahme und Inkorporation von Elementen aus verschiedenen Kulturen den Beginn für eine vielversprechende Zukunft gesetzt hat (Iwabuchi 2002:13-14).

2.3.1. Die Entwicklung des transkulturellen Schreibens

Die Modernisierungsprozesse der *Meiji ishin* betrafen nicht nur wirtschaftliche und strukturelle Bereiche, sondern berührten auch die Literatur und die Normen und Regeln des literarischen Schreibens. Das japanische Konzept von *kindaishugi* 近代主義 (übers.: ‚Ideologie des Modernen‘) war eine Idee, die unter Schriftstellern, Intellektuellen und Philosophen zur Zeit der Meiji-Restauration verbreitet war (Suter 2008:21-22). Der

zunehmende Kontakt zur westlichen Welt führte u.a. zu einer Beeinflussung der Literatur und des Schreibens. Waren die Grenzen erst überschritten, so änderten sich auch die Normen, Kategorien und Ansichten über das Schreiben (Seats 2006:25). Infolgedessen können zwei Entwicklungen festgestellt werden:

Unter dem Begriff ‚*modanizumu*‘ モダニズム versteht man eine literarische Bewegung, die sich parallel zur europäisch-amerikanischen Strömung in den 1910er und 1920er Jahren entwickelte. Japan hatte einen gleichwertigen Status neben dem Westen erworben und war somit modern geworden. Nachdem japanische Autoren unzählige Übersetzungen von westlicher Literatur angefertigt und auch ausländische Sprachen erlernt hatten, stellten sie auf Basis ihrer erworbenen Kenntnisse eigene Normen für das Schreiben auf. So entstand die bereits in der Einleitung erwähnte *junbungaku*, welche von japanischen Traditionen beherrscht wurde (Suter 2008:23-24).

Ab dem Jahr 1960 wurden viele japanische Autoren auch von der Strömung des anglo-amerikanischen Science Fiction beeinflusst. Während die Begründer dieses neuen Genres das im Westen vorherrschende Modell imitierten, vermischten sich ab den 1980er Jahren die Grenzen zwischen Kulturen immer mehr, und schließlich entwickelte sich abseits des Mainstreams eine Gruppe von Autoren, die nicht nur magische Elemente, sondern auch weitere Bezüge zum Westen – wie beispielsweise Verweise zu westlicher Musik und Literatur oder für westliche Länder typisches Essen – in ihre konstruierten Welten einfließen ließen. Zu dieser Gruppe gehört auch der in dieser Arbeit behandelte Autor Murakami Haruki (Tatsumi 2002:476-477).

Die ersten Übersetzungen von Erzählungen im Bereich der Unterhaltungsliteratur aus dem Japanischen in die englische Sprache waren *The Best Japanese Science Fiction Stories* (1989) und *Monkey Brain Sushi: New Tastes in Japanese Fiction* (1991), in welchem auch Murakamis Kurzgeschichte „TV pīpuru no gyakushū“ von 1989 („TV-People“, 1995) enthalten war (Loughman 1991:406). Die Anthologien wurden jeweils zur Übersetzung ausgewählt, da die von den Autoren erschaffenen Welten und Figuren in irgendeiner Weise Bezüge zu anderen Kulturen beinhalten. Viele japanische Autoren haben sich mittlerweile einen Platz neben der *junbungaku*-Literatur erkämpft und einen kulturellen Austausch in Form von Übersetzungen ihrer Texte in die englische Sprache angeregt. Diese internationale Präsenz der Autoren und ihrer Werke fällt unter das Stichwort ‚Globalisationskultur‘, wobei zwei Erkenntnisse besonders wichtig sind: Die Literatur selbst besteht zwar in einem nationalen Rahmen, Handlung, Figuren oder Milieu können jedoch von anderen Kulturen beeinflusst werden, diese aufgreifen und somit auch länder- und grenzübergreifend dargestellt

werden. Murakami und seine Schriftstellergeneration haben dies trotz der damaligen Struktur der japanischen Literatur bereits sehr früh erkannt und in ihre Werke übernommen (Kawakami 2002:333).

2.3.2. Transkulturelle Literatur und transkulturelle Schriftsteller

In den letzten Jahrzehnten nimmt die Zahl von Menschen, welche die kulturellen und nationalen Grenzen tagtäglich überschreiten, immer weiter zu. Diese Mobilität wirkt sich auf die kulturelle Orientierung und auch auf die kreativen und literarischen Bereiche aus. Dabei entsteht als Produkt der heutigen Zeit die sogenannte transkulturelle Literatur, welche nicht nur die kulturelle Identität und kulturelle Ausrichtung der Schriftsteller in ein neues Licht rückt, sondern auch Teil eines Netzes dynamischer Beziehungen zwischen den verschiedenen Kulturen ist. Körperliche und vor allem virtuelle Mobilität sind ein wichtiger Aspekt, um die modernen Gesellschaften, welche als „super-diverse“ (Dagnino 2013a:131) beschrieben werden, zu charakterisieren. Ein ständig ansteigender Migrationsfluss, der Druck der ökonomischen Globalisierung und die Entwicklung von digitalen Kommunikationstechnologien führen zu zahlreichen neuen interkulturellen Interaktionen, transnationalen Modellen und nomadenähnlichen Lebensstilen. Transkulturelle Schriftsteller, welche über nationale und kulturelle Grenzen hinausgehen, finden sich inmitten dieses Prozesses und verarbeiten diese Erfahrungen in ihren Werken (Dagnino 2013a:131-132).

In der heutigen Zeit entscheiden sich immer mehr Menschen für ein Leben zwischen verschiedenen Kulturen: „Today, who we are (by birth) and where we are (by choice) is not as relevant as it once was. More persons than ever before are pursuing lives that link the local and the global“ (Slimbach 2005:205). Sie werden sozusagen zunehmend transkultureller, reisen sehr viel, leben an anderen Orten und sind mit den verschiedensten Menschen auf der ganzen Welt in Kontakt. All diese Erfahrungen wirken sich auf ihre Entscheidungen aus und diese wiederum können Einfluss auf die globale Gesellschaft nehmen (Slimbach 2005:205-206).

Wenn ein Mensch mit anderen Kulturen in Berührung kommt, hat dies Einfluss auf die Persönlichkeit, das Wertesystem und auch die Denkweise. Das Ausmaß dieser Beeinflussung kann sehr vielfältig sein und von völliger Assimilierung bis hin zu völliger Ablehnung reichen. Einige Menschen jedoch sind dazu in der Lage, die verschiedenen kulturellen Einflüsse, nicht nur auf einer persönlichen, sondern auch auf einer intellektuellen Ebene, zu verknüpfen. Man spricht hier von sogenannten transkulturellen Mediatoren, die ihre kulturelle Kernidentität, also ihre Wurzeln, erhalten, während sie neue kulturelle Komponenten in ihre Identität

aufnehmen und diese adaptieren (Fülöp 2010:63). Der Literaturtheoretiker Mikhail Epstein ist der Ansicht, dass diese Art von transkultureller Ausrichtung dann erreicht wird, wenn der Mediator – im literarischen Bereich sind dies die Autoren – in einer neuen Dimension, welche er als „continuum“ bezeichnet und sich „inside and outside of all existing cultures“ befindet, lebt (Epstein 2009:333). Transkulturelle Autoren weisen somit auf den anpassungsfähigen Charakter von Kulturen hin und zeigen auf, dass die traditionellen Dichotomien, wie beispielsweise Nord und Süd, der Westen und die restliche Welt, Beherrscher/Besiedler und Beherrscher/Besiedelter, durch transnationale Auffassungen ersetzt wurden. Das Konzept der Transkulturalität „assumes that there is a process of change and of evolution which is necessary among different cultures“ (Coleman 1996:37), wobei es jedoch gleichzeitig darauf hinweist, dass die eigenen kulturellen Wurzeln dadurch nicht vergessen werden. Vielmehr nutzen transkulturelle Autoren ihre verschiedenen Erfahrungen und bringen diese in ihre Werke ein. Auch ihre Charaktere leben in transkulturellen Welten und setzen sich mit unterschiedlichen Kulturen auseinander (Dagnino 2013a:132-133). Die Autoren haben sich den Entwicklungen und Transformationen der Kultur sozusagen angepasst, um der neuen Zeit gerecht zu werden. Sie sind wie „a river and not a dam“, denn nur dadurch können sie den Anschluss in der transnationalen Welt, in der wir leben, halten (Epstein 2009:341).

Zeugnisse von transkulturellen Schriftstellern, transkulturellen Texten und auch transkulturellen Charakteren sind durchaus zu verschiedenen Zeiten in der Geschichte der Literatur auffindbar. Diese Entdeckungen waren jedoch nicht zahlreich genug und so sprechen Wissenschaftler erst in den letzten Jahrzehnten von einer neuen Entwicklung, einem Phänomen der Globalisierung und einer transkulturellen Perspektive in den Literaturwissenschaften ⁷ (Dagnino 2013a:134-135). Einer der modernen transkulturellen Autoren Japans ist Natsume Sōseki (1867–1916), der als „child of the new era“ angesehen wird (Fülöp 2010:63). Wie bereits erwähnt, leitete Japan im Jahr 1868 eine Modernisierungsperiode ein. Im Zuge dieser wurde Natsume Sōseki für zweieinhalb Jahre nach England, genauer gesagt nach London, entsandt, um seine Studien der westlichen Welt vertiefen zu können und gleichzeitig als erster kultureller Mediator zwischen Ost und West zu fungieren (Fülöp 2010:64). In seinen Werken verarbeitet er seine Erfahrungen, in einem fremden Land und in einer fremden Kultur zu leben, an welche man sich erst gewöhnen muss und welche unweigerlich Einfluss auf die literarische Tätigkeit ausüben. Somit lebte Sōseki sein gesamtes Leben zwischen der westlichen und japanischen Kultur. Seine Werke spiegeln diese Gegensätze oder auch Widersprüche wider; einerseits sind sie sehr allgemein gehalten,

⁷ Siehe beispielsweise Schulze-Engler/Helff 2009 und Helff 2012 sowie Welsch 1999 und Epstein 2009.

andererseits weisen sie doch eindeutig japanische kulturelle Elemente auf (Fülöp 2010:75-76). Seine Charaktere leben „in the clash of old and new, traditional and modern, Asian and Western values“ (Fülöp 2010:77) und sind dadurch oft verwirrt bzw. haben Angst. Eines der beliebtesten Themen Sōsekis ist das vorherrschende Gruppenbewusstsein in Japan im Gegensatz zu dem Individualitätsdrang des Westens (Fülöp 2010:78).

Während seines Aufenthalts in England erlitt Natsume Sōseki einen Kulturschock, da Japan zu jener Zeit nicht nur noch Mitten in der Modernisierungs- und vor allem Lernphase war und sich somit mit den westlichen Gebräuchen noch nicht ganz vertraut gemacht hatte, sondern er auch die Diskriminierung gegenüber der asiatischen Bevölkerung wahrnahm: „A strong uncertainty avoidance value system does not make the average Japanese person flexible abroad, nor does it facilitate understanding among the Japanese public for other countries' values“ (Herbing 1995:170). Obwohl Sōseki an Depressionen, Einsamkeit und Entfremdung litt, vernachlässigte er jedoch seine Forschungsarbeit nicht. Ganz im Gegenteil, er vertiefte sich umso mehr und erwarb das nötige Wissen über englische Literatur, um so nach seiner Rückkehr der Begründer des modernen Romans nach westlichem Stil und der modernen Literatur in Japan zu werden (Fülöp 2010:72). Heute wird Natsume Sōseki als der erste transkulturelle Autor der japanischen Moderne angesehen, der „a bridge between East and West“ etablierte (Fülöp 2010:79).

Zahlreiche Autoren folgten seinem Beispiel und bauten diese Brücke sozusagen immer weiter aus – so auch der Autor Murakami Haruki, auf welchen im nächsten Kapitel genauer eingegangen wird. Interessanterweise stellt Sōseki den Westen jedoch als Gegensatz zu Japan dar, vor dem seine Charaktere auch Angst haben, da sie diese fremde Welt nicht verstehen. Ganz anders beschreibt Murakami Haruki, der circa achtzig Jahre später als Schriftsteller tätig ist, die Beziehungen zu westlicher Kultur in seinen Werken. Wie in den folgenden Kapiteln genauer herausgearbeitet wird, leben seine Charaktere in einer transkulturellen Welt, die ihr Alltag ist: Sie hören westliche Musik, lesen westliche Literatur und sehen diese kulturellen Elemente als Teil ihres Umfeldes und ihrer Persönlichkeit an.

3. Murakami Haruki – the person behind the stories

Im folgenden Kapitel wird die Person Murakami Haruki, die hinter den hier zu analysierenden Geschichten und Erzählungen steht, genauer vorgestellt und eingeordnet. Dabei wird zuerst näher auf das Leben des Autors eingegangen. Eine große Rolle spielt hierbei bereits sein Bezug zur amerikanischen Kultur und in weiterer Folge auch seine Entscheidung, Japan zu verlassen und seine schriftstellerische Karriere außerhalb seines Heimatlandes fortzusetzen,

da dies ausschlaggebend für den weiteren Verlauf seines Lebens war. Desweiteren wird in den folgenden Unterpunkten auf seine Werke, seine Themenwahl und den für ihn typischen Schreibstil eingegangen. Abschließend wird noch genauer erläutert, worum es sich bei dem internationalen „Murakami-Phänomen“ handelt, welches sich über die letzten Jahrzehnte entwickelt hat.

3.1. Lebenserfahrungen des Autors

Murakami Haruki 村上 春樹 wurde am 12. Januar 1949 in Kyōto geboren. Seine Kindheit verbrachte Murakami in einem Vorort der Stadt Kōbe, in der beide Eltern japanische Literatur unterrichteten. Schon von klein an interessierte er sich mehr für westliche Literatur und Musik als für japanische, wie er selbst in einem Interview im Jahr 1981 erörtert:

Both my parents were teachers of Japanese literature and ... Well; my father in particular suggested I read stuff like *The Pillow Book* and *The Tale of the Heike*. Needless to say, I really couldn't take it anymore ... and this is why I turned to western novels [...].
(Murakami/Murakami 1981:46)

Während Murakamis Kindheit und auch während seiner Ausbildung waren die klassischen Meisterwerke der japanischen Literaturgeschichte immer präsent. Sobald Murakami selbst Entscheidungen treffen konnte, rebellierte er jedoch gegen die kulturellen Traditionen, welche seine Eltern repräsentierten, und wandte sich der amerikanischen Romanliteratur zu, da er aufgrund des Status von Kōbe als Hafenstadt leicht an Second-Hand-Bücher der dort stationierten amerikanischen Marinesoldaten gelangen konnte (Ellis/Hirabayashi 2005:548). Somit empfand Murakami bereits sehr früh, dass er nicht an Texten interessiert war, die komplett auf Japanisch geschrieben und an japanische Leser gerichtet wurden. Vielmehr wollte er westliche Literatur und damit die westliche Welt durch die Bücher, die er zu jener Zeit las, entdecken: „I loved it – reading a foreign language. It was a new world to me“ (Ellis/Hirabayashi 2005:556). Zu seinen Lieblingsautoren, denen ein Einfluss auf seine späteren Werke und seinen Schreibstil zugesprochen wird, zählen u.a. Raymond Chandler, F. Scott Fitzgerald und Raymond Carver (Cucinelli 2014:1).

Im Jahr 1968 inskribierte sich Murakami schließlich an der Waseda-Universität, wo er Theaterwissenschaften studierte. Während seiner Studienzeit lernte er auch seine Frau Yōko kennen, die er im Jahr 1971 heiratete. Aufgrund ihrer Vorliebe für amerikanische Musik arbeiteten sowohl Murakami als auch seine Frau während des Tages in einem Plattenladen und abends Teilzeit in einem Kaffeehaus. Sie sparten ihr Geld und eröffneten schließlich in Kokubunji, einem Stadtteil von Tōkyō, das Jazz-Café ‚Peter Cat‘ ピーター・キャット. Das

Café wurde schnell bekannt und die verschiedensten Jazz-Liebhaber gehörten zu den Stammkunden, wie beispielsweise auch der Schriftsteller Nakagami Kenji (1946–1992), welcher 1975 den Akutagawa-Preis erhielt (Hirano 2011:24-25). Im selben Jahr schloss Murakami sein Studium an der Waseda-Universität ab. Seine Abschlussarbeit „Amerika eiga ni okeru tabi no shisō“ (übers.: „Gedanken zur Reise im amerikanischen Film“) befasste sich mit dem Prozess und Wachstum der transkontinentalen Beziehungen bzw. dem voranschreitenden kulturellen Austausch. Mit dem Ende des Studiums zog Murakami zusammen mit seiner Frau in die Stadt, und auch das Jazz-Café wurde von Kokubunji nach Shibuya verlegt (Hirano 2011:26-27).

Das Jahr 1978 stellt einen Meilenstein in Murakami Harukis Leben dar, da er beschloss einen Roman zu schreiben, mit dem er schlussendlich sein Debüt als Autor in der literarischen Welt feierte. In den darauffolgenden Jahren erschienen seine ersten beiden Werke, *Kaze no uta o kike* 風の歌をきけ von 1979 („Wenn der Wind singt“, 2015) und *1973-nen no pinbōru* 1973年のピンボール aus dem Jahr 1980 („Pinball, 1973“, 2015). In einem Interview berichtet der Autor, dass er die Idee zu seinem ersten Roman während eines Baseball-Spiels im Jingu-Stadion hatte. Fortan saß Murakami, nachdem das Jazz-Café schloss, jeden Abend am Küchentisch und trank ein Bier, während er eine Stunde lang an seinem Roman schrieb, der Kapitel für Kapitel wuchs. Schon bei diesem ersten Roman ist der für ihn so typische Stil zu erkennen, welchen Murakami im Verlauf seiner Karriere immer weiter ausbaute. Er selbst merkt an, dass die Arbeit in sein Café die optimalen Bedingungen für seine ersten schriftstellerischen Aktivitäten schuf, da er auf diese Weise relativ viel Freizeit hatte, welche er zum Schreiben nutzen konnte (Hirano 2011:27-28). Desweiteren konnte er sich seinen Hobbys, nämlich Jazz und ausländischer Literatur, widmen und baute seine Liebe zu westlicher Kultur auch in seinen Roman ein (Hirano 2011:30).

Nachdem Murakami für seinen ersten Roman den *Gunzō*-Nachwuchspreis erhalten hatte, reiste er 1983 das erste Mal ins Ausland, um an einem Marathon in Athen und einem in Honolulu teilzunehmen. Im darauffolgenden Jahr folgte er einer Einladung des amerikanischen Außenministeriums, welches ihn zu einer Reise und diversen Treffen, wie auch einem mit dem Autor Fitzgerald und einem Besuch an der Princeton-Universität, veranlasste. Nicht lange darauf beschloss der Autor Japan zu verlassen (Hirano 2011:69-70). Er selbst beschreibt seinen Entschluss folgendermaßen:

The one reason, the biggest reason, is I didn't have to be here. I am a writer. I could work anywhere in the world. The second reason is I felt that I was not loved by people here. I was so different from other writers here. I was a black sheep in the literary world of Japan. Readers loved me and they read my books very eagerly and enthusiastically. But people

were attacking me. They said I was destroying the tradition of Japanese literature. That is what I did. It's constructive destruction. (Murakami, zit. nach Ellis/Hirabayashi 2005:554)

Somit verließ Murakami Japan aus verschiedenen Gründen. Erstens wollte er sich dem Schreiben widmen, und da sein Schreibstil sehr stark von der westlichen Kultur beeinflusst war, hielt er es für das Beste, diese Welt auch selbst und aus erster Hand zu erkunden. Außerdem hatte er in Japan bereits Berühmtheit erlangt, wodurch er gewissermaßen in der Öffentlichkeit stand. In Japan beinhaltet dieses Leben in der Öffentlichkeit auch, Interviews zu geben und vor allem seine Meinung zu den verschiedensten Themen, sei es zu Umweltverschmutzung oder diversen Modefragen, zu äußern. Auch die sichtbaren und vor allem unsichtbaren zwischenmenschlichen Beziehungen erfordern sehr viel Mühe, welche Murakami mit der Zeit nicht mehr aufbringen wollte. Das ständige Klingeln des Telefons gab ihm das Gefühl, keine Zeit mehr zum Schreiben zu haben (Hirano 2011:70-71).

Als ein weiterer Grund wird erläutert, dass Murakami die japanische Verlagswelt als zu starr empfand und das Gefühl hatte, eingeengt zu sein. Der Autor wollte diese Welt und alle damit verbundenen Verpflichtungen hinter sich lassen. Durch den Verkauf seines Jazz-Cafés ‚Peter-Cat‘ hatte er genug Geld gespart, um zusammen mit seiner Ehefrau nach Griechenland zu reisen, wo die Lebenserhaltungskosten geringer als in Japan waren. Nachdem er auch Rom erkundet hatte, beschloss er jedoch, das im Vergleich zu Amerika ruhige Europa hinter sich zu lassen und in das dynamische und niemals schlafende Land der unbegrenzten Möglichkeiten zu ziehen (Hirano 2011:72-73). Während seines Aufenthalts in Europa schrieb Murakami zwei Bücher, wodurch er die Zeit als produktiv genutzt ansah, was seiner Meinung nach in Japan nie gelungen wäre:

I was getting famous when I left Japan in 1986 or 1987. Some people thought of me as a cult author and I didn't want to be spoiled by those things. I wanted to be alone and I wanted to look at myself sincerely. I was a nobody in Europe. These days my books are translated into several European languages, but not then. I could be anonymous. (Murakami, zit. nach Ellis/Hirabayashi 2005:555)

In verschiedenen wissenschaftlichen Artikeln wird diese Reise als Flucht oder Abkehr von der Heimat behandelt und seine Lebenseinstellung mit Begriffen wie „Wanderschaft“ oder „Umherirren“ beschrieben (Hirano 2011:73). Für Murakami selbst kam das Verlassen Japans dem Betätigen eines Reset-Knopfes gleich (Hirano 2011:74). Außerhalb Japans war der Autor zu jener Zeit noch nicht bekannt und konnte sich daher voll und ganz auf seine Romane und Kurzgeschichten konzentrieren, ohne ständig unterbrochen zu werden (Hirano 2011:74).

Aus seinem für ein Jahr geplanten Aufenthalt in Princeton, New Jersey, wurden zweieinhalb, gefolgt von zwei weiteren Jahren in Cambridge, Massachusetts, als Gast-Dozent

(Rubin 2002:259). Mit der Zeit, die er in Amerika verbrachte, fühlte er jedoch zunehmend, dass dies nicht genug sei; er wollte etwas Positiveres und Konstruktives erschaffen, was schlussendlich in dem Roman *Nejimaki-dori kuronikuru* ねじまき鳥クロニクル aus dem Jahr 1994 (*Mister Aufziehvogel*, 1998) resultierte (Ellis/Hirabayashi 2005:556). Seine Gefühle und Empfindungen bringt Murakami direkt in die Themen und Handlungen seiner Romane ein. Die Suche der Protagonisten nach etwas – das oft auch nicht genauer definiert wird –, Sehnsüchte zu haben, und der Kampf um unerfüllte Träume spielen eine große Rolle in Murakamis frühen Erzählungen. Es scheint jedoch, dass *Nejimaki-dori kuronikuru* einen Wendepunkt in seinem Leben darstellt, welcher mit einem ideologischen Wandel einhergeht. In Japan werden Werte wie Homogenität, Gruppenbewusstsein und Harmonie besonders geschätzt, wohingegen das Individuum und Individualität diesen zumeist untergeordnet sind. Da Murakami letztere jedoch immer schon wichtig waren und er sich von anderen unterscheiden wollte, verließ er sein Geburtsland. Amerika bedeutete für ihn, seine Individualität zu erkunden und letzten Endes auch auszuleben (Hirano 2011:99-100). Doch durch den Roman *Nejimaki-dori kuronikuru* änderte sich seine Einstellung grundlegend: „In other words, I have changed a lot through writing that book. I am looking for a new image of myself, of my life. It's a turning point, I guess [...] You cannot escape from society” (Murakami, zit. nach Ellis/Hirabayashi 2005:556).

Murakami gehört zu der sogenannten Baby-Boom-Generation, die nach dem Krieg geboren wurde und oft auch als *komittomento jidai* コミットメント時代 (übers.: „Generation des Engagements”) (Hirano 2011:100) bezeichnet wird. Während seiner Studienzeit in den Jahren 1968 und 1969 erlebte Murakami die Studentenproteste in Japan mit und erkannte früh, was es heißt, eine Verpflichtung zu übernehmen und Engagement zu zeigen (Hirano 2011:100). Als 1995 der Anschlag der Aum-Sekte und das große Erdbeben von Kōbe das ganze Land in eine Starre verfallen ließen, schlug Murakami wieder einen neuen Weg ein und übernahm soziale Verantwortung, indem er nach Japan zurückkehrte, um seinem Land und vor allem den betroffenen Menschen beizustehen. Murakami selbst beschreibt seine Entscheidung folgendermaßen: „I felt I had to go back to Japan and do something” (Murakami, zit. nach Ellis/Hirabayashi 2005:557). Seine Flucht und Abkehr von der Heimat haben sich somit zur Rückkehr und zum Übernehmen von Verantwortung gewandelt (Hirano 2011:101). Ein Jahr lang besuchte er Opfer und Angehörige, hörte ihnen zu und steckte seine ganze Energie in das Verinnerlichen dieser Geschichten, um sie dann zu Papier zu bringen. Diese Erfahrungen haben Murakami verändert. Das Resultat sind der Sammelband *Andāguraundo* アンダーグラウンド mit Reportagen der Betroffenen von 1997

(*Untergrundkrieg*, 2002) und der 2001 erschienene Erzählband *Kami no kodomo-tachi wa mina odoru* 神の子どもたちはみな踊る (*Nach dem Beben*, 2003) (Ellis/Hirabayashi 2005:557-558).

2002 wurde der Roman *Umibe no Kafuka* 海辺のカフカ (*Kafka am Strand*, 2004) herausgegeben, für welchen der Autor den World Fantasy Award erhielt und der es im Jahr 2005 unter ‚The Ten Best Books in 2005‘ der *New York Times* schaffte. Danach zog Murakami sich wieder etwas aus der Öffentlichkeit zurück, um sich erneut seinem Schreiben und dem Laufen, welches eine wichtige Rolle in seinem Leben spielt und ihm hilft, seine Balance als Schriftsteller zu halten, zu widmen. Diese Thematik greift er in einem Essayband von 2007 *Hashiru koto ni tsuite kataru toki ni boku no kataru koto* 走ることについて語るときに僕の語ること (*Wovon ich rede, wenn ich vom Laufen rede*, 2008) auf (Hirano 2011:119-120). Heute zählt Murakami zu den einflussreichsten japanischen Autoren seiner Generation. Sowohl japanische als auch westliche Kritiker beschreiben ihn als populärsten, am meisten gelesenen und hochgeschätzten Autor unter den japanischen Gegenwartsautoren (Iwamoto 1993:295). Im Jahr 2012 wurde Murakami sogar als Anwärter für den Literaturnobelpreis gehandelt, welcher letzten Endes dann aber an den chinesischen Schriftsteller Mo Yan (*1955) ging. Murakami selbst sagt zu seiner Nominierung: „No, I don’t want prizes. That means you’re finished“ (Kelts 2012:#8).

3.2. Inside his stories: Themenwahl, Schreibstil und Rezeption

Murakami Harukis Texte beschreiben die Stimmungslage seiner eigenen Generation, welche die Ereignisse um die Studentenbewegung miterlebt hat, sehr genau und repräsentieren den vorherrschenden Zeitgeist der achtziger Jahre. Seine Protagonisten versuchen ihren Alltag so gut wie möglich einzurichten, wobei sie sich jedoch der Konsum- und Leistungsgesellschaft Japans nicht anpassen können, oder – in sehr vielen Fällen – nicht wollen. Je weiter die Zeit voranschreitet, desto mehr prägen Nostalgie und Sehnsucht, auf Japanisch als *natsukashisa* 懐かしさ bezeichnet, die Figuren und Handlungen in seinen Geschichten (Gebhardt 2001:190-191). Eine der am häufigsten vorkommenden Thematiken in Murakamis Werken stellen der gesellschaftliche Wandel und die problematische Beziehung zwischen der Gesellschaft des postmodernen Japans und dem Individuum dar, welche sich oft in einem sozialen Zwang, sich als Teil einer Gruppe zu definieren, wie beispielsweise der Familie (*ie* 家) oder der Firma (*kaisha* 会社), widerspiegelt (Kawakami 2002:309-310). Seine Figuren wollen sich den Normen und Regeln, welche von einer höheren Instanz oder der Tradition bestimmt werden

und die sich wie ein Netz um sie schließen, nicht anpassen und nehmen ihr eigenes Leben lieber selbst in die Hand (Kawakami 2002:333-334).

Weitere Themen, die der Autor oft in seinen Werken behandelt, sind Einsamkeit, Verlust, Trennung und der Wunsch nach Selbstverwirklichung. Diese Thematiken sind vor allem bei seinen jungen Lesern sehr beliebt, da sie sich mit den Figuren identifizieren können (Welch 2005:55). Im Laufe der Handlung erkunden diese die Wurzeln ihrer Gefühle und geben ihrem Leben so einen Sinn. Dabei beschreibt Murakami seine Charaktere oft wie folgt: Sie haben gewöhnliche Jobs, trinken Whiskey oder Bier und hören amerikanische Musik. Mit anderen Worten, die Figuren sind zu Beginn oft Einzelgänger, die sich nicht mit der Außenwelt identifizieren können und lieber in ihrer eigenen Welt leben. In ihrem Leben ist nichts offensichtlich falsch, aber dennoch scheinen sie sich nicht vollkommen zu fühlen. Sie haben das Gefühl, dass ihnen ‚etwas‘ fehlt, und so begeben sich die Figuren auf die Suche nach diesem Etwas, das Liebe, Geborgenheit oder Selbstverwirklichung sein kann (Welch 2005:55-56).

In seinen Büchern verwendet der Autor ergänzend zu der Handlung, die in der Realität spielt, immer wieder auch mystische Elemente, welche vom Leser jedoch dennoch als Teil der Wirklichkeit wahrgenommen werden. Somit zeigt Murakami dem Leser zwei Welten, welche oftmals die Realität und das Innere eines Menschen darstellen, nebeneinander bestehen und sich auch vermischen können. Dieser narrative Modus wird ‚magischer Realismus‘ genannt. Durch das Hinzufügen magischer oder fantastischer Elemente wird erreicht, dass sich das bisher gewöhnliche und realistische Leben der Figuren durch etwas Seltsames oder Fremdartiges schlagartig ändern kann. Murakami verwendet Elemente des magischen Realismus oft dann, wenn die Identität der Figur in den Vordergrund rückt (Strecher 1999:268-270). Auch wenn er zeigen möchte, dass Menschen aus ihrem Leben in der Hightech-Welt und Verbrauchergesellschaft Japans ausbrechen wollen, verwendet er fantastische Elemente, da diese in starkem Kontrast zu diesen stehen (Loughman 1997:88).

Der Autor hält sich nicht an die vorgegebenen Normen in der japanischen Literatur und hat sozusagen seine eigene Formel entwickelt. Obwohl er sich unterschiedlichen Genres, wie beispielsweise der Abenteuergeschichte, dem Krimi oder dem Liebesroman zuwandte, bleibt er seinem Schreibstil immer treu. Die Quintessenz seiner Literatur ist die Kombination von „high art“ und „mass culture“ (Strecher 1998:370), vereint mit einem Gefühl der Nostalgie. Die Sprache, in der er seine Romane und Erzählungen verfasst, ist einfach und leicht zu lesen, doch es finden sich einige Elemente, die im Japanischen untypisch für den literarischen Bereich sind, wie zum Beispiel der Gebrauch von *katakana*-Wörtern, auf welche noch

genauer im nächsten Kapitel eingegangen wird. Auch die Verwendung von verschiedenen kulturellen Elementen ist ein wichtiger Teil seines Schreibstils, wobei diese besonders ansprechend für die internationalen Leser zu sein scheinen (Strecher 1998:356-357). Der japanische Schriftsteller und Nobelpreisträger Ōe Kenzaburō (*1935) hat in einem Interview geäußert, dass Murakami es durch seinen Schreibstil geschafft habe, in den USA gelesen zu werden und er glaube, dass japanische Autoren mit ihren Arbeiten etwas zum Weltkulturerbe beitragen können (Ōe 1991:119-120). Obwohl Murakami ein in Japan geborener Autor ist, der über die japanische Gesellschaft schreibt, könne er jedoch nicht mit den älteren Generationen von Autoren verglichen werden, da in seinen Werken jegliche traditionellen Elemente fehlen (Kimura 2008:157-158).

Im Westen nahm man seine Werke sehr positiv auf, wobei Murakami jedoch, obwohl er Japaner und die Originalsprache seiner Werke Japanisch ist, wegen seines Stils nicht immer als Autor von moderner japanischer Literatur eingeordnet wurde. Amerikanische Kritiker sahen Murakamis ersten Roman, als „significant turning point“ und „a revolutionary change in Japanese literature“ (Seats 2006:118). Sein für japanische Literatur außergewöhnlicher Stil scheint dem globalisierten und transkulturellen Zeitalter zu entsprechen, und Literaturkritiker sind der Ansicht, dass „once borders are crossed, literary categories can so easily change“ (Seats 2006:25). Diese grenzüberschreitende Popularität wird auf Themen wie Hoffnung und Sehnsucht, auf die Murakami-typischen Figuren und darauf zurückgeführt, dass sich die Leserschaft mit den Figuren in seinen Werken identifizieren kann (Seats 2006:25-26).

Seine Werke und sein Schreibstil richten sich vor allem an die sogenannten *shinjinrui*⁸ 新人類 (übers.: ‚neue Menschenart‘), welche in einem kulturell schnell voranschreitenden und internationalen Umfeld aufgewachsen sind. Die Popularität seiner Werke im Westen deutet darauf hin, dass sie sich aus den strengen Normen der traditionellen japanischen Literatur befreit haben und so ein größeres und auch internationaleres Publikum erreichen und beeinflussen können (Napier 1996:215-216). Somit lässt der Autor Spielraum für eigene Interpretationen, welche nicht kulturspezifisch sind (Cioffi 1999:89).

3.3. The „Murakami phenomenon“

Nach dem Erscheinen von Murakamis Roman *Noruei no mori* im Jahr 1987, der nicht nur in Japan selbst zum Bestseller wurde, sondern wegen seiner melancholischen Stimmung und

⁸ Der Begriff *shinjinrui* ist in den 1980er Jahren aufgekommen und bezieht sich auf die in den 1960er Jahren geborenen Jugendlichen, welche in der Zeit der Hochkonjunktur aufgewachsen und sozialisiert sind (Napier 1996:213).

dem authentischen „jugendlichen Liebesleid“ (Rubin 2002:170) den Namen Murakami international bekannt machte, wurde er vom Schriftsteller zum Phänomen. Die Werbeindustrie nützte den Hype um den Autor ebenso, und zahlreiche Produkte, welche mit dem Roman in Verbindung gebracht und beworben wurden, überschwemmten den Markt. Auch die Musikindustrie profitierte von dem Murakami-Fieber, indem eine CD mit Instrumentalmusik, wie sie in dem Roman beschrieben wird, auf den Markt gebracht wurde. Der Song der Beatles, welcher titelgebend für das Buch war, war in Japan niemals ein großer Erfolg gewesen. Nach der Veröffentlichung des Buches jedoch stiegen die Verkaufszahlen für das Album rasch an. Dies alles wird auf Murakamis Star-Status zurückgeführt (Rubin 2002:178-179).

Bis heute ist Murakami der einzige japanische Schriftsteller, der so viele Leser aus den unterschiedlichsten Ländern und Kulturen angezogen hat. Seine Veröffentlichungserfolge, die bemerkenswerten Verkaufszahlen seiner Bücher und die erstaunliche Geschwindigkeit der kritischen Auseinandersetzungen mit seinen Publikationen sind alle Teil dieses sogenannten „Murakami-Phänomens“ – auf Japanisch als *Murakami genshō* 村上現象 bezeichnet. In der japanischen literarischen Welt war es bis dahin so gut wie nie vorgekommen, dass ein Autor mit jeder seiner neuen Veröffentlichungen eine so große Anzahl von Lesern begeistert und über 25 Jahre lang von so vielen Fans unterstützt wird. Außerdem erscheinen Kritiken und Artikel über Murakamis Bücher nicht nur in wissenschaftlichen Zeitschriften, sondern aufgrund seiner Themenwahl und seines Schreibstils werden sie auch in Unterhaltungsmagazinen und Tageszeitungen veröffentlicht (Seats 2006:25-26).

In den USA wurden Murakamis erste Werke mit großer Begeisterung gelesen, da Parallelen zu amerikanischen Autoren, deren Werke sehr beliebt waren, bestehen. In Deutschland und Österreich gewann Murakami ebenfalls sehr viele Fans, welche vor allem an dem völlig anderen Bild Japans in seinen Geschichten interessiert waren. Murakami wurde hier als Star der postmodernen japanischen Literaturszene angesehen (Seats 2006:26-27).

Allgemein kann gesagt werden, dass das *Murakami genshō* durch zwei wichtige Aspekte definiert wird: Erstens unterscheiden sich Murakamis Werke von anderen Texten der japanischen Gegenwartsliteratur bezüglich des linguistischen und narrativen Stils, welcher zu außergewöhnlich zahlreichen Rückmeldungen, nicht nur von seinen Lesern, sondern auch von Literaturkritikern und Forschern, führte, was somit die Marke ‚Murakami‘ gefördert hat (Seats 2006:28). Ein zweiter Aspekt, welcher zur weiteren Verbreitung des Phänomens beigetragen hat, ist, dass sich seine Werke an eine globalisierte, transkulturelle und schnell

wachsende Welt, welche sich in einem ständigen Prozess des Wandels befindet, angepasst haben (Seats 2006:28).

Eine Quelle, die bei dieser raschen Ausbreitung des „Murakami-Phänomens“ eine große Rolle spielt, stellt das Internet dar. Auch Murakami hat dieses Medium für sich entdeckt, weshalb er oft als „digital novelist“ bezeichnet wird (Seats 2006:33). Drei Jahre lang – von 1996 bis 1999 – unterhielt der Autor eine Internetseite mit dem Titel ‚Murakami's House of Rising Sun‘. Unter den verschiedenen Sparten gab es auch ein Leserforum, in dem er Fragen beantwortete, die neben ernsthaften persönlichen Problemen auch öffentliche Ereignisse, wie etwa den Giftgasanschlag auf die Tōkyōer U-Bahn, thematisierten. Für Murakami war die Konfrontation mit den Hoffnungen und Ängsten der Menschen eine bedeutsame Erfahrung. Das Internet bot ihm die Möglichkeit, die Rolle des *sensei* 先生 (übers.: Lehrer) oder Mentors wahrzunehmen – wie es die japanische Gesellschaft von einem Schriftsteller erwartet. Laut der PR-Abteilung der Zeitung *Asahi* war Murakami der erste Schriftsteller in der Geschichte Japans, der E-Mails mit seinen Lesern austauschte (Rubin 2002:163-164).

4. Murakami Haruki und seine transkulturelle Strategie

Das folgende Kapitel analysiert Murakami Harukis transkulturelle Strategie in seinen Erzählungen, welche sich vor allem durch die Verwendung von verschiedenen sprachlichen und narrativen Mitteln – in dieser Arbeit als transkulturelle Elemente definiert – bemerkbar macht. Neben dem Handlungsort, der zeitlichen Einordnung und der Erwähnung von Konsumgütern anderer Kulturen markiert Murakami seine Texte insbesondere auch durch seinen mehrsprachigen Ansatz, welcher nicht nur fremde Sprachen in das Japanische integriert, sondern auch in der Form von *katakana*, der japanischen Silbenschrift für ausländische Wörter, in seinen Werken sichtbar ist. In weiterer Folge beschäftigt sich das Kapitel ebenso mit dem Einsatz von musikalischen und literarischen Elementen in den Werken Murakamis, mit denen Murakami ebenfalls vielfältige Bezüge zur westlichen (Populär-)Kultur herstellt. Bevor die transkulturellen Elemente nun genauer erläutert werden, wird auf Murakamis Tätigkeit und Rolle als Übersetzer eingegangen, da diese zu der Ausformung seines Schreibstils geführt hat und sozusagen als Ausgangspunkt für sein literarisches Schaffen angesehen werden kann.

4.1. Murakami Haruki als Übersetzer

Laut dem deutschen Sprach- und Übersetzungswissenschaftler Erich Steiner stellen Übersetzungen von literarischen Werken häufig die wichtigste Antriebskraft in Bezug auf die

kulturelle Entwicklung in einer Gesellschaft dar (Steiner 2004:1). Auch in Japan wird die Beeinflussung der Gesellschaft, und damit einhergehend die sprachliche Entwicklung, durch Übersetzungen aus westlichen Sprachen, welche bereits im Zuge der Modernisierungsprozesse der Meiji-Zeit (1868–1912) angefertigt wurden, als prägend angesehen (Schiedges 2007:306). Dabei haben sich nicht nur Wissenschaftler mit Übersetzungen beschäftigt, sondern auch Autoren, Dichter oder Lyriker. Somit sind Schriftsteller, die Übersetzungen anfertigen, keine Ausnahmen (Schiedges 2007:307). Diese Übersetzungen haben die Entwicklung der modernen japanischen Literatur beeinflusst und dazu beigetragen, dass sich neue literarische Strömungen entwickelt und Autoren mit verschiedenen Schreibstilen experimentiert haben (Keene 1998:629).

Murakami Haruki ist in Japan nicht nur als Schriftsteller bekannt, sondern auch für seine Betätigung als Übersetzer von – größtenteils amerikanischer – Literatur, welche eine wichtige Rolle in der zeitgenössischen japanischen Literaturszene einnimmt. Amerikanische Autoren, deren Werke er übersetzt hat, sind beispielsweise John Irving (*Setting Free the Bears*, 1968), F. Scott Fitzgerald (*Babylon Revisited and other Stories*, 1960 und *The Great Gatsby*, 1925) sowie Truman Capote (*Breakfast at Tiffany's*, 1958 und „A Christmas Memory“, 1956) (Schiedges 2007:310-311). Sein Status als bekannter und erfolgreicher Schriftsteller ermöglicht es ihm, Autoren, deren Werke er übersetzen möchte, frei zu wählen. Dadurch erhielt er die Möglichkeit, Romane, Erzählungen und Geschichten, die er selbst sehr schätzt, in seine Muttersprache zu übersetzen und so dem japanischen Lesepublikum vorzustellen. Außerdem betonte er in einem im Jahr 1985 mit dem japanischen Schriftsteller Nakagami Kenji geführten Interview, dass er von jeder einzelnen Übersetzung, die er selbst anfertige, profitiere und sich sein Schreibstil weiterentwickle bzw. verändere (Murakami/Nakagami 1985:30).

Aufgrund seiner Bemühungen wurde in den 1980er Jahren eine neue Welle von Übersetzungen amerikanischer Literatur ins Japanische in Gang gesetzt. Dadurch veränderte sich die Wahrnehmung der japanischen Leser oder auch der japanischen Gesellschaft in Bezug auf die amerikanische Kultur (Suter 2008:7). In seinem im Jahr 2003 veröffentlichten Buch *Murakami Haruki to Shibata Motoyuki no mō hitotsu no Amerika* 村上春樹と柴田元幸のもうひとつのアメリカ (übers.: Murakami Haruki und Shibata Motoyukis anderes Amerika)⁹ schreibt der Autor Miura Masashi, dass junge Schriftsteller, wie beispielsweise Satō Yūya, Ono Masatsugu oder Yanagi Hiroshi, ebenfalls durch diese kulturellen Ströme beeinflusst werden, wobei diese Beeinflussung zum größten Teil auf den Übersetzungen

⁹ Für dieses sowie die weiter unten folgenden Werke liegen keine Übersetzungen in die deutsche Sprache vor.

amerikanischer Literatur durch Murakami Haruki und Shibata Motoyuki beruht und nicht auf den amerikanischen Originalromanen (Miura 2003:19-20). Somit können etablierte Autoren, welche gleichzeitig auch als Übersetzer tätig sind, auf den Bereich der übersetzten Literatur Einfluss nehmen und haben die Autorität, das Image anderer Kulturen in Japan zu formen und bestimmte literarische Werke in den Vordergrund zu rücken (Suter 2008:58).

Murakami selbst ist sich seiner Verantwortung als Übersetzer in Japan bewusst und hat mehrere Reflektionen über seine Arbeit als Übersetzer in der Form von Interviews, Kommentaren und buchlangen Essays herausgebracht. In Zusammenarbeit mit dem Autor Shibata Motoyuki beispielsweise hat er die Bücher *Hon'yaku yawa* 翻訳夜話 (übers.: Nachtgespräche zur Übersetzung) und *Hon'yaku yawa 2: Sarinjā senki* 翻訳夜話 サリンジャー戦記 (übers.: Nachtgespräche zur Übersetzung 2 – Salingers Kriegsgeschichten) veröffentlicht. Desweiteren thematisiert er seine Arbeit als Übersetzer und auch die Übersetzungen seiner eigenen Werke – Murakami Harukis Romane, Erzählungen und Geschichten wurden in mehr als vierzig verschiedene Sprachen übersetzt – in einem im Jahr 2000 veröffentlichten Essay (vgl. Murakami 2000). Dabei geht er auch auf den Transfer von fremdkulturellen Elementen, Ideen und Gedanken sowie die Verbreitung dieser im Zuge des Erstellens von Übersetzungen ein. Rebecca Suter vergleicht Murakami mit einem kulturellen Mediator „[who] has introduced American culture to Japanese readers both by means of numerous translations and by incorporating elements of Western cultures into his texts” (2008:7). Für sie sind somit beide Rollen Murakamis, jene des Schriftstellers und jene des Übersetzers, miteinander verbunden (Suter 2008:7-8).

Das Übersetzen wird von sehr vielen Schriftstellern als „eine besondere Form der schriftstellerischen Tätigkeit empfunden“ (Schiedges 2007:310), welche dem eigentlichen Verfassen von Geschichten ähnelt und dieses desweiteren auch ergänzt. In einem via E-Mail geführten Interview mit dem japanischen Schriftsteller Ōga Kazumasa beschreibt Murakami seine Arbeit als Übersetzer als Ausgleich und Abwechslung zu seiner Tätigkeit als Schriftsteller, welche jedoch untrennbar miteinander verbunden sind und sich zudem gegenseitig vervollständigen (Murakami/Ōga 2000:12-13). Murakami erklärt seine Ansicht zu den sich ergänzenden Bereichen von Schreiben und Übersetzen folgendermaßen:

Die Nähe von Roman und Übersetzung ist für mich immer spürbar. Dinge von einer Welt in die andere zu übertragen, bedeutet für mich zu schreiben, das betrifft sowohl die Übersetzung als auch den Roman. (Murakami 1989a:24)

Die Beziehung zwischen dem Übersetzen und Schreiben ist bei Murakami Haruki somit als ‚symbiotisch‘ anzusehen. Eigenen Angaben zufolge machte Murakami bereits beim

Verfassen seines ersten Romans *Kaze no uta o kike* Erfahrungen mit dem Übersetzen. Da der Autor noch keine Kenntnisse bezüglich des Schreibens vorweisen konnte, versuchte er sich zuerst an verschiedenen Schreibstilen (Murakami/Anzai 1996:45). Eine der von ihm angewandten Methoden war das Schreiben auf Englisch und das anschließende Übersetzen in das Japanische. Bis heute noch würde er einige Sätze in Gedanken zuerst in einer Fremdsprache, zumeist Englisch, formulieren und erst dann in seiner Muttersprache Japanisch zu Papier bringen. Dadurch fand auch eine Vermischung, welche in Form transkultureller Elemente in Murakamis Werken zu finden ist, statt (Murakami 2000:114). Murakamis Entscheidung, seine Erzählungen über den Umweg der Übersetzung von einer Fremdsprache in seine Muttersprache, zu verfassen, hat die Entwicklung seines Schreibens maßgeblich beeinflusst (Schiedges 2007:313).

Daher war er zuerst nicht sehr von der Idee, seine Werke aufgrund des großen Erfolgs in Amerika in das Englische übersetzen zu lassen, angetan. Da sein Schreibstil sich u.a. aus der Verschmelzung von englischen Ausdrücken, Wörtern und Phrasen und der japanischen Sprache gebildet hatte, stand zur Befürchtung, dass dieses Charakteristikum des englisch-artigen Japanisch bei einer Übersetzung in eben jene englische Sprache verloren ginge (Matsuoka 1993:437). Die transkulturelle Verwendung der Sprache, welche einen wichtigen Aspekt in seinen Werken darstellt, wäre dadurch nur noch zum Teil erhalten. Der amerikanische Literaturwissenschaftler und Übersetzer Jay Rubin, welcher sehr viele von Murakamis Werken in die englische Sprache übersetzt hat, gibt an, dass es im Gegensatz zu anderen Autoren einfacher sei, Murakamis Werke ins Englische zu übersetzen, da der Autor selbst großes Wissen über die Sprache verfügt und diese aktiv beim Schreiben verwendet, wie in den anschließenden Kapiteln noch genauer untersucht und erläutert wird. Bei dem Erstellen einer Übersetzung wäre es wichtig, den Rhythmus der einzelnen Sätze zu imitieren, wobei der transkulturelle Schreibstil nicht immer berücksichtigt werden könne und „the *batakusasa* バタ臭さ (Western air) of Murakami's style“ (Wada 2010:#23) verloren ginge (Wada 2010:#19-#21).

4.2. Murakamis Beeinflussung durch transkulturelle Elemente

Von den frühen 1980er Jahren ausgehend hat sich eine neue Generation von japanischen Autoren gebildet, welche es sich zur Aufgabe gemacht haben, das dynamische, vielseitige und transkulturelle Leben in den japanischen Megastädten in ihren Werken zu thematisieren. Diese Autoren wuchsen in einem amerikanisierten Nachkriegsjapan auf und haben so einen anderen Lebensstil verinnerlicht: „The Japanese lifestyle they know has as much to do with

jeans and hamburgers as *tatami* mats and *miso* soup“ (Birnbaum 2002:1). Viele Wissenschaftler wie beispielsweise Jay Rubin oder Urazumi Akira – ein japanischer Literaturwissenschaftler – haben in ihren Studien hervorgehoben, dass die Beeinflussung Murakami Harukis durch westliche Kulturen als bestimmend für seine literarische Tätigkeit angesehen werden kann (Cucinelli 2004:1). Er selbst äußerte sich zu diesem Einfluss folgendermaßen: „American culture was strong. I didn’t choose it. It was there“ (Murakami, zit. nach Ellis/Hirabayashi 2005:555).

Somit ist Murakami einer jener Autoren der Nachkriegszeit, welche in einer transkulturellen Welt leben, die verschiedene Elemente, Kulturen und Denkweisen vereint – wie bereits in Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit ausgeführt. Die in seiner Kindheit und Jugendzeit allgegenwärtigen, ursprünglich westlichen Elemente wurden von Japan in der Nachkriegszeit importiert, absorbiert und transformiert, und der Autor nimmt sie als Teil seines kulturellen Umfeldes wahr, ohne dies zu hinterfragen. Diese Elemente werden von nun an als „transkulturell“ bezeichnet, um auszudrücken, dass es sich hierbei um fremdkulturelle Elemente handelt, die jedoch Teil der japanischen Kultur geworden sind bzw. immer noch werden (Birnbaum 2002:1-2). Bei Murakami entstammen die angesprochenen Elemente hauptsächlich der ‚westlichen‘ Kultur; der Autor eignet sich dieses ‚Fremde‘ jedoch an, integriert es als Identifikationsmerkmal in seine Werke und wandelt das ‚Fremde‘ somit in ein transkulturelles Element um. Für die Protagonisten in seinen Erzählungen sind diese Elemente nicht nur ein Instrument, um sich von der japanischen Kultur zu differenzieren und Individualität anzustreben, sondern auch ein Mittel, um der Welt Bedeutung und Sinn zu geben. Daher lehnt er sich mit der Verwendung transkultureller Elemente nicht gegen den Westen auf oder lässt ihn als gefährlich oder korrupt erscheinen, wie Schriftsteller der Generationen vor ihm dies getan haben. Im Gegenteil, er betrachtet diese Elemente als Teil der erschaffenen Welt, verwendet diese stets mit positiver Konnotation, um beispielsweise Ordnung in das Chaos zu bringen oder die Gegenwart neu zu definieren. Desweiteren nehmen seine Figuren diese neue, transkulturelle und hybride Kultur widerspruchlos an und verwenden sie, um ihre Realität zu formen, Individualität zu erlangen und sich weiter zu entwickeln (Suter 2008:139).

4.2.1. Mehr als nur Amerikanisierung oder Verwestlichung

Murakami Harukis Werke werden als „a representative example of the successful modernization of a non-Western country“ (Suter 2008:38) gesehen, da in seinen Erzählungen die verschiedensten Bezüge zu den USA und anderen westlichen Ländern vorkommen. Diese

Modernisierung hängt mit der amerikanischen Besatzungszeit zusammen, welche einen überwältigenden Einfluss, nicht nur in Form von politischen Entscheidungen, sondern auch in kultureller Hinsicht, auf das Nachkriegs-Japan hatte. Dabei spielt die gleichzeitige Präsenz von verschiedenen Gedanken und vor allem Kulturen eine wichtige Rolle, welche sich jedoch nach und nach vermischt haben; dieser Prozess der Verschmelzung wurde in Japan als Amerikanisierung des Landes wahrgenommen (Hashimoto 2003:67).

Der Schreibstil und die Werke von Murakami werden von Kritikern und Traditionalisten daher oft als „not serious literature“ (Birnbaum 2002:3), oder sogar als „not Japanese“ (Birnbaum 2002:3) und „this [...] is something else“ (Kelts 2012:#9) beschrieben, da seine Erzählungen verschiedene kulturelle Fragmente vereinen, die in der japanischen Gesellschaft und besonders von Kritikern als nicht den Normen entsprechend angesehen werden. Der Autor selbst hat sich auf den Vorwurf, dass seine Werke nicht wirklich japanisch seien, folgendermaßen geäußert:

I write my books in Japanese of course. And mostly I write about Japanese people living in Japan. So naturally I think I am a Japanese author who is writing Japanese novels. That's very natural to me. (Murakami, zit. nach Ellis/Hirabayashi 2005:566)

Auch wenn Murakami selbst das Gefühl hat, ein japanischer Autor zu sein, der über japanische Charaktere schreibt, welche in Japan leben, sind die kritischen Stimmen nie ganz verstummt. Die oben angeführten Beispiele zeigen deutlich, dass viele Kritiker bei Murakamis Werken eben jene Präsenz von Verweisen zu westlicher Literatur, Musik und Filmen hervorheben und diese als ein Zeichen von Amerikanisierung oder Verwestlichung des Autors sehen. Diese intertextuellen Bezüge in Murakamis Werken werden jedoch nicht nur als ein Zeichen von Amerikanisierung abgetan, sondern wissenschaftlich untersucht und interpretiert (Suter 2008:42).

Der amerikanische Literaturwissenschaftler Glynne Walley zeigt auf, dass in Murakamis Werken „American culture either is accepted without comment, or at most represents a fantasy world devoid of geopolitical complication“ (Walley 1999:41). Desweiteren erläutert er, dass Murakami mittels der häufigen Bezugnahmen auf importierte kulturelle Elemente aufzeigt, dass diese die japanische Gesellschaft bereits durchdrungen haben und vollständig absorbiert wurden. Westliche Kritiker und Rezensenten seiner Werke sehen in Murakamis Werken oft eine Kritik an der gesellschaftlichen Entwicklung Japans. Tatsächlich jedoch drückt Murakami durch die Miteinbeziehung importierter Kulturgüter, wie beispielsweise der Marke McDonald's, aus, dass McDonald's eigentlich nicht mehr nur als etwas Amerikanisches, sondern auch als etwas Japanisches angesehen werden muss (Walley

1999:41-42). Für Walley kam es in den Werken Murakamis zu einer Verschmelzung von verschiedenen kulturellen Gütern und zur Entwicklung von transkulturellen Elementen, welche nicht mehr eindeutig zuordenbar sind. Außerdem hebt er Murakami Harukis Reflektion der amerikanischen Kultur und deren Rolle im gegenwärtigen Japan hervor, anstatt die Verweise auf westliche Kultur nur als ein Zeichen von Murakamis Interesse an und Liebe zu Amerika zu sehen (Suter 2008:44).

In der Tat erscheinen Murakamis Bezüge – und auch Beziehung – zu der westlichen und insbesondere amerikanischen Kultur als komplex. Auf der einen Seite reist er sehr oft nach Amerika, vermarktet seine Werke bewusst in den Vereinigten Staaten, unterhält persönliche Beziehungen zu seinen Übersetzern und erläutert in Interviews und Kursen an der Universität seine Beziehung zu Amerika und zur ‚Amerikanisierung‘ in seinen Werken. Auf der anderen Seite ‚japanisiert‘ er die amerikanische Kultur in seinen Texten und bringt diese als ‚asianisierte‘ Version von westlicher Popkultur Ländern wie China und Korea näher, wo seine Romane sich großer Beliebtheit erfreuen (Suter 2008:44).

Als einer der wichtigsten Gründe für die Verwendung von transkulturellen Elementen in Murakamis Werken wird der Effekt der Verfremdung angesehen, welcher als Mittel zur Darstellung der komplexen Realität eingesetzt wird. Desweiteren zählt diese gezielte Verwendung zu den Kernstrategien des Autors beim Verfassen seiner Erzählungen (Suter 2008:44). Diese Elemente werden somit einfach als Teil der Erzählung wahrgenommen. Dies wird durch transkulturelle Bezüge erreicht, zu denen sich japanische Leser sehr einfach weitere Informationen beschaffen und mit denen sie sich leicht identifizieren können. In Murakamis Werken wird der Westen nicht als kulturelles Modell dargestellt, welchem Japan und die japanische Gesellschaft nacheifern, sondern als Teil der Erzählung, als Teil der Handlung und schlussendlich ebenso als Teil der Charaktere (Suter 2008:55). Auch die japanische Literaturwissenschaftlerin Ellis Toshiko sieht in Murakamis Werken den Westen als „naturally de-centralized and dispersed in the text in the form of consumable images which constitute the everyday life of the characters” (Ellis 1995:151).

Bereits in den 1980er und 1990er Jahren hat sich die englische bzw. amerikanische Kultur nicht nur durch Bücher und Bildung einen Weg in die japanische Gesellschaft gebahnt, sondern auch durch Filme, Musik, Massenmedien und einem zunehmend amerikanisierten Lebensstil. In der heutigen Zeit zählen amerikanisches Englisch und „the American way of life“ (Matsuoka 1993:436) zum alltäglichen Leben in Japan – vor allem in der jungen Generation und in urbanen Gebieten. Gespräche über die neuesten amerikanischen Filme oder das Hören von amerikanischer Musik sind keine Seltenheit. Szenen, die dies belegen, kann

man sowohl im wahren Leben als auch in der japanischen Literatur, und im Speziellen in Murakamis Werken, finden. Dadurch stößt man nicht nur in Murakamis Werken auf kulturelle Vermischungen, sondern eine ganze Generation ist vertraut mit ihnen. Es scheint, dass, je mehr japanische Leser mit der amerikanischen Sprache und Literatur vertraut sind, sie deren Einsatz in Murakamis Werken auch desto mehr verstehen und schätzen. Für diese Generation handelt es sich somit um keine Amerikanisierung oder Verwestlichung, sondern einfach um die Beschreibung von Situationen des alltäglichen Lebens (Matsuoka 1993:436-437).

4.2.2. Verwendung transkultureller Elemente in Murakamis Werken

Obwohl Murakami Haruki, wie bereits in der Einleitung beschrieben, des Öfteren als ‚Postmodernist‘ bezeichnet wird, stimmt Rebecca Suter mit dieser Einordnung aufgrund seines Gebrauchs von „typically modernist literary strategies“ (Suter 2008:5) nicht überein. Zu diesen literarischen Strategien zählt sie u.a. das Spiel mit ausländischen Sprachen und der japanischen Sprache, welche auch die Verwendung der *katakana*-Silbenschrift beinhaltet, die in Kapitel 4.2.2.5. noch genauer behandelt wird. Murakamis selbst entwickelter Schreibstil wird ebenso als Aspekt angeführt (Suter 2008:5).

Diese transkulturellen Referenzen spielen eine große Rolle in den Erzählungen Murakamis, und der Autor setzt solche Elemente gezielt ein, um die Geschichte und Gegenwart Japans zu kontrollieren, zu ordnen, zu strukturieren und zu formen. Während die transkulturelle Literatur und Populärkultur den Figuren erlaubt sich von ihrer eigenen Kultur zu distanzieren, erzeugen diese Elemente ebenfalls eine Art Schutz für sie vor dem Chaos in der jeweiligen Welt und Gesellschaft, in der sie sich bewegen. Murakami nutzt Fragmente von anderen Kulturen, um dem Durcheinander der gegenwärtigen japanischen Gesellschaft zu begegnen (Suter 2008:128).

Wie Modernisten aus Europa und Amerika statet auch Murakami seine Erzählungen mit Bezügen zu verschiedenen, fremdartigen Kulturen aus, wobei er sich zum größten Teil auf die Populärkultur als kulturelles Erbe bezieht. Obwohl in Murakamis Werken auch eine große Anzahl an Bezügen zur sogenannten Hochkultur gefunden werden können, verschwimmt bei ihm die bipolare Trennung in ‚hochintellektuell‘ und ‚intellektuell anspruchslos‘, da er die Fragmente der Hochkultur als kulturelle Massenkonsumgüter in seine Werke aufnimmt und so eine Kommerzialisierung dieser Art von Literatur verursacht (Suter 2008:130). Verwendungsbeispiele für klassische, philosophische und literarische Traditionen, Werke oder Schriftsteller, welche in die Alltagswelt der Figuren ebenso wie populärkulturelle

Konsumgüter integriert werden, sind bereits in den ersten Veröffentlichungen des Autors zu finden. In der im Jahr 1980 veröffentlichten Erzählung *1973-nen no pinbōru* verweist Murakami beispielsweise auf den französischen Schriftsteller und Kritiker „[Marcel] Proust“ (2015b:148) oder den deutschen Philosophen der Aufklärung „[Immanuel] Kant“ (2015b:200).

Dieses beiläufige Nebeneinanderstellen von Fragmenten, die der elitären (Hoch-)Kultur zugeordnet werden, und jener Elemente, die der Populärkultur angehören, ist in Murakamis Werken sehr häufig anzutreffen. Daher ist es nicht ungewöhnlich, dass die Figuren nicht nur mit den Rolling Stones oder den Beatles konfrontiert werden, sondern ebenso mit Friedrich Wilhelm Nietzsche oder Arthur Rimbaud, welche in der Regel als Vertreter der Philosophie und der hohen (Kunst-)Literatur angesehen werden. Doch „as long as they are liable to become objects to buy or icons to quote and with whom to identify“ (Suter 2008:131), finden sie als Kulturelemente Eingang in die populären literarischen Werke Murakamis. Die Methode der Reproduktion als transkulturelle Fragmente bringt diese den Lesern näher, wodurch sie jedoch auch an kritischer Distanz verlieren. Obwohl im Fall von Murakami Harukis Werken keine kritische Distanz zur elitären Kultur vorhanden ist, wird durch die Verwendung von transkulturellen Elementen dennoch eine kulturelle Distanz erzeugt (Suter 2008:131-132).

Bei Murakamis transkulturellen Bezügen handelt es sich zum größten Teil um leicht verständliche Elemente wie beispielsweise Verweise auf bestimmte Musiktitel, die für die Mehrheit der Leser eindeutig zuordenbar sind. Diese werden auch als „easily recognizable icons that give his texts an exotic appeal and a connotation of sophistication and cosmopolitanism“ beschrieben (Suter 2008:5). Jedoch erreicht er durch seine geografische Distanz eine andere Wirkung als Schriftsteller in Europa oder Amerika und stellt dadurch eine Beziehung zwischen Japan und dem Westen her. Außerdem reinterpretiert und gestaltet er die Elemente nach seinen eigenen Wünschen (Suter 2008:132). Dabei nutzt der Autor Verweise des Öfteren, um eine zwanglose und ironische Atmosphäre zu schaffen; und dies auf verschiedenen Ebenen: *Boku*, der Ich-Erzähler vieler Geschichten, stellt sein großes Wissen über westliche Filme, Musik und Literatur fortwährend zur Schau, was ihn als international und weltoffen charakterisiert. Außerdem beschreibt er die Realität immer wieder durch Metaphern, welche ihren Ursprung in der westlichen Kultur haben, und die erschaffene Welt wird durch den Einsatz von unzähligen englischen Lehnwörtern oder anderen Sprachen entnommenen Ausdrücken zum Leben erweckt (Suter 2008:12). In diesem Sinn trägt die ironische Verwendung von amerikanischer und europäischer Kultur dazu bei „not to create a

distance from the West but a distance *through* the West“ (Suter 2008:9), um so der konventionellen Realität zu entkommen und den fremdartigen bzw. andersartigen Effekt von Kultur und Literatur zu nutzen (Suter 2008:9). In Murakami Harukis Werken ist die Einstellung gegenüber dem Westen frei von einem Beklemmungsgefühl, Unbehagen, Minderwertigkeitsgefühl oder Feindseligkeit, welche den Großteil der japanischen Nachkriegsliteratur geprägt haben. Der Autor verwendet die Andersartigkeit des Westens aktiv als spielerisches Instrument, um eine vielschichtige Vision der Realität zu konstruieren (Suter 2008:9).

In diesem Zusammenhang kommt der Auswahl Murakamis von vielen leicht verständlichen Bezügen eine weitere wichtige Bedeutung zu. Amerikanische Kultur wird als etwas Geläufiges angesehen. Die verwendeten Elemente sind zwar bekannt, aber zugleich nicht zu stark vertraut, sodass die Leser angeregt werden, über ihre eigene Kultur zu reflektieren, sich zu distanzieren und die eigene Identität in Frage zu stellen und neu zu entwickeln. Murakamis Bezüge zum Westen haben sozusagen durchaus eine beruhigende, positive Bedeutung: Sie sind zwar fremdartig, aber nie zu fremdartig (Suter 2008:132-133).

4.2.2.1. ‚Here or there‘ – räumliche Unabhängigkeit

Ōe Kenzaburō hat sich in einem im Jahr 1990 durchgeführten Interview zu Murakamis Schreibstil geäußert und gleichzeitig auf die räumliche Unabhängigkeit oder auch Mobilität der Erzählungen aufmerksam gemacht: „If you translate it into American English it can be read very naturally in New York“ (Ōe/Ishiguro 1991:118). Damit spricht Ōe ein weiteres Merkmal, welches durch Murakamis Verwendung von transkulturellen Elementen erreicht wird, an; nämlich dass die Erzählungen weltoffener und auch flexibler sind, wodurch Leser weltweit angezogen werden. Und genau diese Flexibilität sieht er u.a. als einen Grund dafür, dass Murakamis Werke nicht nur in Japan sehr gerne gelesen werden, sondern sich auch in Europa und vor allem in Amerika großer Beliebtheit erfreuen (Ōe/Ishiguro 1991:118).

Desweiteren sei es auch möglich, den Ort der Handlung ganz einfach auszutauschen. Als der Autor mit diesen Aussagen konfrontiert wurde, beschreibt er seine Überlegungen hinter dem Aspekt der Ortsunabhängigkeit wie folgt: „But you see, what I wanted was first to depict Japanese society through that aspect of it that could just as well take place in New York or San Francisco“ (Murakami, zit. nach Loughman 1997:90). Durch die Verwendung von transkulturellen Elementen versucht der Autor Erzählungen zu schreiben, die nicht auf eine Kultur oder Gesellschaft beschränkt sind, sondern die durch einige geringfügige Transformationen durchaus an jedem beliebigen Ort der Welt spielen können, da sich das

alltägliche Leben beispielsweise in den Metropolen New York oder San Francisco nicht wesentlich von jenem in Japan unterscheidet (Loughman 1997:90).

Die Fähigkeit „to look beyond the confines of a single culture“ (Ellis/Hirabayashi 2005:553) ist bei Murakami sehr ausgeprägt. Er selbst gab in einem Interview an, dass er diesen Blick über den Rand der eigenen Kultur hinaus als besonders wichtig empfinde, jedoch seine Herangehensweise nur eine von vielen sei. So bewundere er beispielsweise den exophonen Schriftsteller Ishiguro Kazuo, welcher mit fünf Jahren nach England gezogen ist, in Europa studiert hat und ein erfolgreicher Autor geworden ist. Wenn Ishiguro über Japan oder die japanische Gesellschaft schreibe, so würde er diese aus der Sicht eines Ausländers beschreiben, während er Großbritannien oder die britische Gesellschaft durch die Augen eines Japaners oder einer Japanerin darstellt. Genau diese Gegensätze und Widersprüche sind interessant für Murakami und er sieht sie als einen weiteren Weg, um über die Grenzen der eigenen Kultur hinaus zu blicken und eine eigene Identität zu entwickeln (Ellis/Hirabayashi 2005:553-554).

Murakami Haruki macht sich den Effekt der Austauschbarkeit des Handlungsortes seiner Erzählungen zu Nutzen und hat mehrere Kurzgeschichten verfasst, welche nur teilweise bzw. gar nicht in Japan spielen. Ein Beispiel hierfür ist die im Jahr 1985 publizierte Kurzgeschichte „Rēdāhōzen“ („Lederhosen“, 1998), in welcher die Protagonistin, eine Ehefrau und Mutter, eine Einladung von ihrer jüngsten Tochter bekommt, diese in Deutschland zu besuchen. Da ihr Mann sich nicht einfach frei nehmen kann, fährt sie nach einigen Vorbereitungen alleine nach Deutschland. Bisher bildete die Familie sozusagen ihren Lebensmittelpunkt, für den sie sich aufopferte und ihre eigenen Bedürfnisse in den Hintergrund stellte. Auf der Reise nach und innerhalb Deutschlands fühlt sie sich jedoch zum ersten Mal in ihrem bisherigen Leben frei, denn „alles, was ihr bis dahin in ihrem Leben wichtig gewesen war – ihr Mann, ihre Tochter, ihre Familie –, befand sich auf der anderen Seite der Erdkugel“ (Murakami 1998b:22). Aus dieser Aussage geht hervor, dass das Gefühl der Freiheit vor allem durch die räumliche Distanz aufgetreten ist. In Deutschland muss sich die Mutter keine Gedanken über das häusliche Wohl ihrer Familie machen, sie hat keinerlei Verpflichtungen, wie kochen, waschen, putzen oder einkaufen, und kann sich voll und ganz auf ihre eigenen Bedürfnisse konzentrieren. In der folgenden Textstelle werden ihre Gefühle und Empfindungen während ihrer Deutschlandreise beschrieben:

Es war das erste Mal in ihrem fünfundfünfzigjährigen Leben, dass sie allein reiste. Sie war auf ihrer ganzen Reise in Deutschland nicht einmal einsam, ängstlich oder gelangweilt gewesen. Jeder Anblick war neu und anregend, und alle Menschen waren

freundlich. Jedes Erlebnis rief Gefühle wach, die über lange Zeit unberührt in ihrem Körper geschlummert hatten. (Murakami 1998b:22)

Obwohl sie alleine unterwegs ist und die Landessprache Deutsch nicht beherrscht, fühlt sie sich keineswegs verloren oder sorgt sich. Ganz im Gegenteil, sie fühlt sich wundervoll befreit und ruhig. Hinzu kommt noch, dass sich ihre Persönlichkeit ebenfalls nach und nach verändert. In Japan war sie laut der Tochter „eher still und konventionell“ (Murakami 1998b:26), während sie in Deutschland offen für Neues, durchsetzungsfähig und lebhaft ist. Durch die Reise entwickelt sie sehr viel mehr Selbstbewusstsein, verändert ihren Charakter und auch ihr Leben (vgl. Murakami 1998b).

Der Handlungsort spielt bei dieser Erzählung eine große Rolle, denn erst die Trennung von dem Leben in Japan und die Reise um die halbe Weltkugel bringt für die Protagonistin die räumliche Distanz, um sich selbst zu finden und zu entwickeln. Murakami Haruki wählte für diesen Ort Deutschland, wobei dieser jedoch durch jeden beliebigen Ort in Amerika, Asien oder Europa ausgetauscht werden kann, solange die Distanz zu Japan gegeben ist. Denn gerade dieser Bezug zum Ausland lässt die wachsende Unabhängigkeit der (Ehe)Frau und Mutter in dieser Erzählung noch deutlicher werden.

Ebenso verhält es sich bei der Kurzgeschichte „Hanarei Bei“ von 2005 („Hanalei Bay“, 2008). In dieser Erzählung wird der neunzehnjährige Sohn von Sachi, die Witwe ist, von einem Hai auf Honolulu angegriffen und ertrinkt. Daraufhin fliegt sie mit dem nächsten Flug nach Hawaii, um ihren Sohn zu identifizieren. Sachi bleibt eine Woche und beobachtet in Gedanken die Surfer und das Meer. Dabei erinnert sie sich an ihre Jugend, als sie durch Amerika gereist ist, um die Welt zu sehen und Musik zu machen. Von diesem Jahr an verbringt Sachi jeden Sommer auf Hawaii und lernt das Leben wieder zu genießen (vgl. Murakami 2008u). Der Handlungsort ist auch in dieser Kurzgeschichte wiederum austauschbar und die wichtigste Botschaft wird durch die räumliche Distanz zu Japan vermittelt, die den Figuren zu einem Neuanfang und neuen Perspektiven verhilft; sei es durch den Beginn eines neuen Lebens oder durch das Erinnern an das vergangene Leben. Murakamis Schreibstil und sein Umgang mit transkulturellen Verweisen bleibt – unabhängig davon, ob der Schauplatz seiner Texte Japan oder das Ausland ist – gleich.

4.2.2.2. Zeitliche Einordnung einmal anders

Auch Techniken der zeitlichen Verortung verwendet Murakami so, dass transkulturelle Effekte entstehen. Dabei beruhen die Zeitangaben in Murakamis Werken zum größten Teil

auf Bezügen zu beliebten Musiksongs, Filmen oder Sportereignissen, im Gegensatz zu den andernorts üblicherweise verwendeten historischen Ereignissen (Suter 2008:133).

Der japanische Philosoph und Literaturwissenschaftler Karatani Kōjin vermerkt, dass die Zeitangaben, welche in *1973-nen no pinbōru* verwendet werden, eine Art Nostalgieeffekt bei den Lesern hervorrufen, welche die im Text erwähnten Ereignisse zusammen mit *boku* erleben bzw. teilen können. Beispielsweise beschreibt Murakami die Jahre 1960 und 1961 als „1960 war das Jahr, in dem Bobby Vee ‚Rubber Ball‘ gesungen hatte“ (2015b:139) und „1961. In dem Jahr, in dem Ricky Nelson ‚Hello Mary Lou‘ gesungen hatte“ (2015b:138). Karatani führt an, dass Murakami sehr genau weiß, was das Jahr 1960 für Japan bedeutete, nämlich das Jahr der Erneuerung des amerikanischen-japanischen Sicherheitsvertrages und einen bedeutenden historischen Wendepunkt. Doch Murakami gibt vor dies zu ignorieren und konzentriert sich auf amerikanische Songtitel und Musiker, um die Leser so auf die zeitliche Einordnung der Geschichte aufmerksam zu machen. Wenn er jedoch konkrete politische Bezüge als zeitliche Einordnung verwendet, beziehen sich diese nicht auf Japan, sondern auf Ereignisse der westlichen Welt, wie beispielsweise das Jahr 1934, welches er als das Jahr, in dem Adolf Hitler begann die westliche Welt zu erobern, beschreibt (Murakami 1995e:135). Oder das Jahr 1963, welches er mit der Ermordung Kennedys verbindet (Murakami 2015a:85). Karatani zufolge zeigt Murakami durch diese Verwendung von Zeitangaben in seinen Werken die wichtige Beziehung zwischen verschiedenen Kulturen auf (Karatani 1995:102).

Bei den Anspielungen, die Murakami bei der zeitlichen Einordnung seiner Erzählungen verwendet, sind es ganz dezidiert ‚westliche‘ Ereignisse, auf die er sich bezieht (Suter 2008:134). In der Kurzgeschichte „Hanarei Bei“ beispielsweise stellt Murakami bei einer Beschreibung der Situation auf Hawaii fest „Die Zeiten von Elvis sind lange vorbei“ (2008u:319), um so die Stimmung der Erzählung einzufangen. Elvis Presley (1935–1977), der ‚King of Rock’n’Roll‘, dessen Musik besonders die 1960er und 70er Jahre prägte und der als amerikanische Legende gilt, wird hier als zeitlicher Anhaltspunkt in die Erzählung eingefügt. Die hier durch Elvis verkörperte amerikanische Kultur ist ein Mittel, welches es dem Autor erlaubt, die offizielle Version der Geschichte abzulehnen und eine eigene, alternative Darstellung der Vergangenheit zu konstruieren (Suter 2008:134).

Allein durch den Filter der transkulturellen Elemente und deren Verwendung, nicht nur bei der zeitlichen Einordnung der Erzählungen, wird den Figuren in den Kurzgeschichten gestattet, sie selbst zu sein und der Realität auf ihre eigene Art und Weise Sinn zu geben, was sie meist durch die Selbstidentifikation mit transkulturellen Elementen erreichen. Dieses Vorherrschen von Populärkultur über Hochkultur, von individuellen Erlebnissen über

geschichtliche Ereignisse als Zeitangaben und der verfremdende Effekt der transkulturellen Elemente sind eng miteinander verbunden (Suter 2008:135).

4.2.2.3. Metaphern als Anhaltspunkte

Ein weiterer interessanter Aspekt im Hinblick auf die Verwendung von transkulturellen Elementen in den Werken von Murakami Haruki ist sein Umgang mit Metaphern. Der Autor setzt diese auffallend oft ein, um der erschaffenen Welt eine weitere Bedeutungsebene zu geben. Die Metaphern eröffnen außerdem einen Raum für die Re-Interpretation der Realität. Die Verwendungsmöglichkeiten reichen von einfachen Gegenüberstellungen bis hin zu komplexen Vergleichen, wobei erstere sehr häufig vorkommen (Suter 2008:137).

Beispielsweise erfährt *boku* in der Kurzgeschichte „Zō no shōmetsu“ von 1985 („Der Elefant verschwindet“, 1995) aus der Zeitung, dass der Elefant des städtischen Zoos zusammen mit seinem Pfleger spurlos verschwunden ist, und trotz monatelanger Suche bleiben die beiden unauffindbar. *Boku* denkt bei sich, dass es sich hierbei genau um „die Sorte Artikel, bei der Sherlock Holmes seine Pfeife ausklopfen und sagen würde: ‚Sieh dir das an, Watson. Ein sehr interessanter Artikel‘“ handelt (Murakami 1995h:207). Hier zieht der Autor also einen Vergleich zu wohl einer der weltweit berühmtesten Detektivfiguren, welche von dem britischen Schriftsteller Sir Arthur Conan Doyle (1859–1930) zum Leben erweckt wurde. Solche buchstäblichen, einfachen Vergleiche sind zahlreich in den Erzählungen Murakamis zu finden: in „Pan’ya saishūgeki“ von 1985 („Der zweite Bäckereiüberfall“, 1995) beispielsweise vergleicht *boku* den Hunger, welcher ihn und seine Ehefrau mitten in der Nacht heimsucht, mit „der Macht des Wirbelwindes, der im ‚Zauberer von Oz‘ vorkommt“ (Murakami 1995c:58). Hier findet der Leser eine Anspielung auf ein beliebtes amerikanisches Kinderbuch, welches um das Jahr 1900 von Lyman Frank Baum (1856–1919) verfasst wurde. In „Ōto 1979“ von 1984 („Erbrechen“, 2008) beschreibt *boku* den Moment, als das über einen Monat anhaltende Erbrechen einfach aufhört, mit den Worten „es war wie in *Die Vögel* von Hitchcock“ (Murakami 2008l:192) und bezieht sich dabei auf einen amerikanischen Filmklassiker aus dem Jahr 1963.

Während diese einfachen Metaphern sich eher auf Fragmente der Musik-, Literatur- oder Filmszene des Westens beziehen, setzen sich komplexere Vergleiche auch mit geschichtlichen Ereignissen auseinander, welche bedeutend für die westliche Welt waren (Suter 2008:137). Ein Beispiel für Letzteres findet sich in der Kurzgeschichte „Rōma teikoku no hōkai, 1881-nen no Indian hōki, Hittorā no Pōrando shūnyū, soshite kyōfū no sekai“ von 1986 („Der Untergang des Römischen Reiches, der Indianeraufstand von 1881, Hitlers Einfall

in Polen und die Sturmwelt“, 1995), in welcher der Protagonist ein Tagebuch schreibt und alle Geschehnisse der vergangenen Woche metaphorisch mit verschiedenen Ereignissen im Westen vergleicht. Ein plötzlicher Wetterumschwung wird hierbei mit dem „Untergang des Römischen Reiches“ verglichen und das Heulen des Windes während des Sturmes mit „Huuuuuuh“ tobte es im Hörer wie beim konzentrierten Indianeraufstand 1881“ (Murakami 1995e:134) beschrieben.

Bei der Verwendung von Metaphern als transkulturelle Elemente in den Erzählungen Murakamis geht der Autor scheinbar willkürlich bei seiner Auswahl der referenziellen Daten vor. Der Autor selbst entscheidet, welche Ereignisse oder Vergleiche in den Kurzgeschichten relevant sind und welche seiner Interpretation der Geschehnisse am besten entsprechen. Metaphern sind bei Murakami ein Hilfsmittel, das zur Organisationsstruktur einer Erzählung beitragen kann. Auch drücken die Figuren in Murakamis Werken das, was sie denken und fühlen, mit Metaphern aus. Oder aber sie werden als Titel oder Überschriften für Kapitel eingesetzt, um dem Leser einen Hinweis zu geben, was ihn in der folgenden Erzählung erwartet, wobei beispielsweise die geschichtlichen Ereignisse selbst von ihrer inhaltlichen Bedeutung gelöst und zu reinen Symbolen oder Hinweisen werden (Suter 2008:138-139).

4.2.2.4. Materielle Güter – from more than one culture

Ein weiteres Charakteristikum der Erzählungen Murakamis ist die häufige Erwähnung materieller Konsumgüter. Diese sind ebenfalls oft transkulturell. Sie hauchen den Textwelten Leben ein und charakterisieren *boku*, den Protagonisten. Diese ‚Dinge‘ in den Geschichten repräsentieren eine verdichtete Form dessen, was als „the massive material of city life“ (Kawakami 2002:321) angesehen wird und durch das Murakami seine Vision der Gegenwart darstellt. In einem 1989 geführten Interview mit dem japanischen Literaturwissenschaftler und Übersetzer Shibata Motoyuki beschreibt Murakami seine Wahl von kulturellen Konsumgütern in seinen Erzählungen wie folgt: „Essentially, I want to depict the condition [of life], the condition itself, and how human beings act within that condition. It’s not that I begin with ideas, messages, or opinions“ (Murakami 1989b:29). Murakami möchte durch diese ‚Dinge‘ Situationen des alltäglichen Lebens darstellen und gleichzeitig beschreiben, wie eine Person mit diesen Situationen umgeht und handelt, da die kulturellen Konsumgüter im Alltagsleben einfach vorhanden sind. Mit den Reaktionen und Handlungen seiner Figuren setzt der Autor ein klares Statement bezüglich deren Lebensstil und -ansichten (Kawakami 2002:321-322).

Der von Murakami in seinen Erzählungen beschriebene Lebensstil unterscheidet sich deutlich von jenem in den Texten anderer Autoren; Murakami erfasst so die Modernität und Transkulturalität der japanischen Gesellschaft. Der britische Soziologe Mike Featherstone weist darauf hin, dass Murakami seinen Figuren durch die Erwähnung transkulturelle Konsumgüter, wie beispielsweise Markenkleidung, Essen, Filme, Literatur und Musik, Gefühle und Gedanken einhaucht und sie als „heroes of consumer culture“ darstellt (1991:86). Dass diese Konsumgüter eine so wichtige Rolle in den Werken des Autors einnehmen und des Öfteren auch Figuren miteinander in Verbindung bringen, schreiben viele Kritiker dem Lebensstil Murakamis und vor allem den Erfahrungen seiner Jugendzeit zu, da er bereits dort häufig in Kontakt mit den aus dem Westen importierten Artikeln gekommen ist (Kawakami 2002:320).

Desweiteren spielt die Auswahl der Konsumgüter eine große Rolle in den Werken Murakamis, und das Sammeln dieser wird als eine der Tätigkeiten des modernen Lebensstils beschrieben, was ein Merkmal der freien Marktwirtschaft ist (Kawakami 2002:322). In der Kurzgeschichte „Hito kui neko“ von 1991 („Menschenfressende Katzen“, 2008) berichtet *boku*, der ein großer Musik- und vor allem Jazzfan ist, von seiner Schallplattensammlung, welche er über die Jahre hinweg zusammengetragen und immer wieder erweitert hat:

Ich hatte eine ziemlich gute Sammlung von Jazzplatten; spezialisiert hatte ich mich auf weiße Pianisten der fünfziger und sechziger Jahre. Ohne Mühen und Kosten zu scheuen, hatte ich die wichtigsten Alben von Pianisten wie Lenny Tristano, Al Haig, Claude Williamson, Lou Levy, Russ Freeman und André Previn zusammengetragen. (Murakami 2008j:157)

Diese Textstelle zeigt, dass das Sammeln von Konsumgütern – in diesem Fall das Sammeln von Jazzplatten – für den Protagonisten mit seinem Interesse an einer bestimmten Art von Musik verbunden ist. Die Figuren in Murakamis Erzählungen nutzen Konsumgüter ebenso, um dadurch ihre Identität zu formen. Desweiteren wird den einzelnen Figuren auch ermöglicht, durch diese Konsumgüter und Interessen ins Gespräch zu kommen und sich auszutauschen (Kawakami 2002:322-323).

Ein weiterer Effekt, welcher durch die Erwähnung von Konsumgütern in Murakamis Texten erreicht wird, ist das Kreieren von bestimmten Charaktereigenschaften seiner Figuren. In seinen Werken werden Bilder heraufbeschworen, deren Beschreibungen sich auf Konsumgüter stützen (Kawakami 2002:323-324). In seinem im Jahr 1985 publizierten Roman *Sekai no owari to hādo-boirudo wandārando* (*Hard-Boiled Wonderland und das Ende der Welt*, 1995) kündigt zum Beispiel der Protagonist sein Zeitungsabonnement, da er sich nicht für die Geschehnisse, von denen darin berichtet wird, interessiert. Stattdessen konsumiert er

alltägliche Kulturgüter, wie beispielsweise westliche Literatur und Detektivromane, Filme, Jazz und andere populäre amerikanische Songs, Werbungen und vieles mehr (vgl. Murakami 1995). Dieser enthusiastische Konsum wird in den Erzählungen oft als Ausgleich zu dem fehlenden Kontakt zur Gesellschaft angesehen (Kawakami 2002:324).

4.2.2.5. Multilingual approach

Der nächste und letzte hier näher untersuchte transkulturelle Aspekt in Murakamis Texten bezieht sich auf den Gebrauch von Lehnwörtern aus verschiedenen Sprachen. Seit der Öffnung der Häfen im Zuge der Meiji-Restauration hat Japan unzählige Vokabeln aus westlichen Sprachen importiert, wodurch sich die japanische Sprache selbst gewandelt hat. Die japanische Sprache eignet sich nicht nur ständig neue, fremde Wörter an – wie man anhand der publizierten Wörterbücher mit neuen Vokabeln und Ausdrücken, die jedes Jahr erscheinen, sehen kann –, auch die japanische Syntax hat sich durch die Tendenz zur Aufnahme fremder Elemente umgestaltet (Birnbauer 2002:2).

Murakami Haruki bedient sich sehr oft des Englischen. Seine auf Japanisch verfassten Texte integrieren die englische Sprache; sein Schreibstil ist zudem an den Stil des amerikanischen Englisch angelehnt. Aber nicht nur beim Beschreiben von Gefühlen oder Stimmungen setzt der Autor auf die englische Sprache, sondern einige für die jeweiligen Protagonisten typischen Ausdrucksweisen sind an den Stil in englischen Romanen angelehnt, wie beispielsweise *sore wa warukunai* それは悪くない, was so viel wie „Nicht schlecht!“ bedeutet, oder *yareyare* やれやれ, das mit „Gott sei Dank!“ übersetzt werden kann. Wobei diese Ausdrücke bereits Eingang in die japanische Alltagssprache gefunden haben (Matsuoka 1993:434). Ein weiteres Beispiel für einen direkt aus dem Englischen übernommenen Ausdruck ist in dem Roman *Nejimaki-dori kuronikuru* von 1994 (*Mister Aufziehvogel*, 1998) zu finden, in dem der Protagonist den Ausdruck „*Kojinteki ni toranaide kure*“ 個人的に捕らないでくれ verwendet, der sichtlich mit dem englischen „Don't take it personally“ verbunden ist (Wada 2010:#22).

In der Tat können die Leser, wenn sie Murakamis Werke auf Japanisch lesen, dahinter englische Ausdrücke wahrnehmen. In den letzten Jahrzehnten hat sich die japanische Sprache zusehends verändert, was sich Murakami zu Nutzen gemacht hat: „everyday life has become filled with so much of translation that his Japanese, which bears traces of American English, does not seem so very foreign anymore for Japanese readers“ (Matsuoka 1993:435). Somit ist das englisch-artige Japanisch von Autoren wie Murakami eigentlich eine relativ authentische Darstellung der japanischen Sprache in der heutigen Gesellschaft (Matsuoka 1993:434-435).

Besondere Bedeutung kommt dabei der *katakana*-Silbenschrift zu, welche für aus dem Ausland übernommene Lehnwörter gebraucht wird. Murakami verwendet diese Silbenschrift sehr oft; sowohl in seinen eigenen Werken, als auch bei Texten, die er übersetzt. Daher sind in jeder seiner Erzählungen und auch in den von ihm angefertigten Übersetzungen unzählige Beispiele für solche *katakana*-Ausdrücke zu finden, was der jetzigen im japanischen Sprachgebrauch üblichen Tendenz, englische Begriffe kaum noch zu übersetzen, entspricht und besonders den Geschmack von jungen Lesern trifft (Schiedges 2007:318). *Katakana*-Ausdrücke werden als sehr anziehend und interessant angesehen, „because they are associated with a modern and sophisticated lifestyle“ (Suter 2008:65).

Diese *katakana*-Wörter haben eine spezielle Rolle in der japanischen Sprache eingenommen, da alle neu aufgenommenen Wörter aus fremden Sprachen mit dieser Silbenschrift transkribiert werden. Während einige Sprach- und Literaturwissenschaftler dies als Möglichkeit zur Integration fremder Elemente in die eigene Sprache sehen, sind andere eher skeptisch und weisen auf die schriftlichen Unterschiede der Transkription in der *katakana*-Silbenschrift hin, welche sich deutlich von den anderen japanischen Zeichen abhebt. Dadurch kann die fremde Herkunft des Wortes sofort identifiziert werden, weshalb eine Integration ihrer Meinung nach nicht zu Stande kommt (Suter 2008:65). Laut Karatani Kōjin wird das fremde Wort durch die *katakana*-Silbenschrift nicht einfach nur als andersartig gekennzeichnet, sondern auch vom Japanischen angeeignet. Er sieht darin das Schaffen eines Paradoxins: Die (japanische) Sprache nimmt alles in sich auf, schafft es aber in Wirklichkeit, ohne größere Änderungen davon zu kommen (Karatani 1993:42). Heute wird Murakami von vielen Forschern als der Autor angesehen, der „Lehnwörter mittels *katakana* ins Japanische eingeführt und auf diese Weise einen neuen Stil hervorgebracht hat“ (Schiedges 2007:319).

Seit seiner ersten Publikation im Jahr 1979 wurde Murakamis Schreibstil von vielen Rezensenten und Wissenschaftlern wegen des massiven Einsatzes an fremdartigen Wörtern, die meistens aus dem Englischen kommen, als zu angliert kritisiert. Murakami hat sich dazu wie folgt geäußert:

Junbungaku, so-called 'pure' literature, has so many does and don'ts. Fifteen years ago, when I started to write, I threw them away and made up my own rules. Everyone says my style is influenced by Western literature, but it's not as simple as that. I made my own language. (Murakami, zit. nach Suter 2008:67)

Sein Ziel war es also schon immer, einen eigenen Schreibstil zu erschaffen, welcher nicht nur auf der japanischen Sprache basiert, sondern auch andere Sprachen und Stile integriert, um sich so von dem vorherrschenden Mainstream in der japanischen Literatur abzuheben. Dafür führte er auch immer wieder Experimente mit der Sprache durch (Suter 2008:67).

Während in den 1980er Jahren die Verwendung von englischen Lehnwörtern im Bereich der Werbung in Japan bereits weit verbreitet war, wird Murakami Haruki als Pionier für ihre Verwendung in der Literatur gesehen. Besonders kennzeichnend für Murakamis Schreibstil ist, dass er englische Lehnwörter ein wenig anders verwendet als sonst im Japanischen üblich. Die von ihm angegebenen Transkriptionen befinden sich näher an der englischen Aussprache als üblich und sollen so einerseits die Fremdartigkeit des Wortes unterstreichen und andererseits eine Art ‚Japanisierung‘ des Begriffes vornehmen, wie auch aus folgendem Zitat hervorgeht: „I don’t like abbreviations like *wāpuro* or *pasokon* (especially in the case of foreign words), and I always use *wādopurosesā*, *konpyūtā* or *Makkintosshu* instead [...]“ (Murakami, zit. nach Suter 2008:69). Dies unterstreicht seinen individuellen Zugang als Autor. Ein weiteres Merkmal dieser Individualisierung ist, dass Murakami seinen Charakteren immer wieder Namen, die er in *katakana* schreibt, gibt. Damit will er nach eigener Aussage vermeiden, Stereotypen zu folgen oder den Charakteren von vornherein bestimmte Eigenschaften zu zuschreiben:

In the early years of my career, I just hated to put names on my characters. It’s too conventional, I felt. [...] Each word [kanji] has its own image as a Chinese character. I wanted to avoid those characterizations. If I put the name in *katakana*, it’s more anonymous, as you say. It’s a kind of symbol. It’s a sign. [...] K., it could be *you*. It could be *me*. That is a symbolized message. (Murakami, zit. nach Ellis/Hirabayashi 2005:562)

Ein weiteres häufig eingesetztes Stilmittel im Zusammenhang mit der Verwendung von Lehnwörtern ist beispielsweise, dass Murakamis Figuren fast nur Essen zu sich nehmen, das sich in *katakana* schreibt und entsprechend ‚ausländisch‘ ist wie „Paella“ (Murakami 2008q:250) oder „Spaghetti alla parmigiana“ (Murakami 2008n:212). Diese Speisen verleihen der Geschichte einen exotischen Touch und konnotieren die Figuren als international, modern und stilvoll (Suter 2008:68-69). Der japanische Literaturwissenschaftler Numano Mitsuyoshi analysierte eine Szene aus Murakamis erstem Roman *Kaze no uta o kike* und stellt dabei fest, dass die *katakana*-Silbenschrift die ursprünglich aus dem Ausland stammenden Produkte, wie beispielsweise Orangensaft oder Donuts, deutlich abhebt. Auch wenn diese Dinge im gegenwärtigen Japan bereits alltäglich sind, so ist es die Wahl des Autors, seine Figuren fast ausschließlich diese Art von Essen zu sich nehmen zu lassen (Numano 1989:150).

Ein weiteres Merkmal der Erzählungen ist Murakamis Gebrauch von abstrakten Ausdrücken aus dem Englischen. Diese verwendet er entweder, weil es keine passenden Entsprechungen auf Japanisch gibt, oder er ersetzt ein japanisches Wort damit, wobei er die englischen Begriffe anders verwendet, als im Japanischen normalerweise üblich (Suter 2008:71). Einige Beispiele hierfür sind englische Wörter wie „vocabulary“ (*bokyaburari* ボキ

ヤブラリ), „football game“ (*futtobōru gēmu* フットボール・ゲーム), oder „chapel“ (*chaperu* チャペル) (Schiedges 2007:318); aber auch Adjektive zur Beschreibung von Charaktereigenschaften wie beispielsweise *hansamu* ハンサム (übers.: attraktiv), *koketisshu* コケチツシユ (übers.: kokett) oder *hisuterikku* ヒステリック (übers.: hysterisch). Durch diese spezielle Verwendung von *katakana*-Wörtern wird die Idee des Erreichens von Individualität durch adaptierte fremde Begriffe weiter verfolgt (Suter 2008:71).

Durch das häufige Einbringen von fremdartigen Wörtern in seine Literatur interpretiert Murakami die Welt um ihn herum nicht nur neu, sondern versucht auch zu zeigen, dass bereits eine ausländische Sprache innerhalb des Japanischen existiert und dass jede Sprache Elemente anderer Sprachen beinhaltet. Desweiteren beleuchtet er, dass ausländische Sprachen, Ausdrücke oder Wörter seine Texte nicht kolonialisieren, sondern diese absorbiert und umgeformt werden, um sie so zu einem Teil der japanischen Sprache und somit der Erzählung selbst zu machen (Suter 2008:72-73).

4.3. Musik und Literatur als fester Bestandteil in Murakamis Werken

Verweise auf Musik und Literatur haben einen festen Platz in den Werken Murakamis, und ihnen kommt eine besondere Rolle zu, die im Folgenden herausgearbeitet werden soll. Wie bereits in der Einleitung beschrieben, handelt es sich bei Hinweisen auf andere Schriftsteller oder deren Romane um intertextuelle Bezüge, während Bezüge zu Musik unter den Begriff ‚Intermedialität‘ fallen (vgl. Walch 2004 und Wolf 1999). Die vorhergehenden Kapitel haben erläutert, dass in den Erzählungen Murakamis viele Verweise auf kulturelle Konsumgüter vorhanden sind. Der Großteil jedoch bezieht sich auf Musiker, Musiktitel oder Musikplatten sowie Schriftsteller, Literaturtitel oder bestimmte Erzählungen und Romane. Diese werden in die Erzählungen des Autors integriert, indem die Figuren Bücher lesen, sich über Schriftsteller und Musiker unterhalten oder sich Lieder anhören. Die Beispiele hierfür sind unzählbar. Diese Technik, intertextuelle und intermediale Bezüge herzustellen, ist somit die von Murakami am häufigsten gebrauchte Form von transkulturellen Verweisen (Suter 2008:135).

4.3.1. Musik – a vital force in life

„I was influenced very strongly by music“ (Murakami, zit. nach Ellis/Hirabayashi 2005:567): Murakami Haruki ist ein begeisterter Musikfan, wobei er besonders westliche Musik jeder Art liebt, sei es Jazz, klassische Musik, oder auch Rock (Rubin 2002:13). Sie spielt nicht nur in

seinem Leben eine zentrale Rolle, sondern ist auch fester Bestandteil in seinen Werken – wie im Laufe dieses Kapitels noch genauer erläutert wird.

Da Murakami in der Hafenstadt Kōbe aufwuchs, wo während der Besatzungszeit die unterschiedlichsten Schallplatten importiert wurden, kam er schon sehr früh in Kontakt mit den verschiedenen, im Westen zu jener Zeit populären Musikrichtungen. Mit vierzehn Jahren hörte er das erste Mal ein Lied der Beach Boys, einer der erfolgreichsten amerikanischen Rockbands der 1960er und 70er Jahre. Dieses Lied weckte sein Interesse für Musik erst richtig und beeindruckte ihn zutiefst, wie aus folgendem Zitat hervorgeht:

It was 1963 when I first heard the songs of the Beach Boys. I was fourteen at the time and the song was „Surfing USA“. When I first heard the pop coming out of the SONY transistor radio, I was literally at a loss for words. [...] And, from that moment, The Beach Boys became a symbol of my youth. (Murakami, zit. nach Ōta 2013:85)

Die Musik der Beach Boys begleitete Murakami eine Zeit lang auf Schritt und Tritt, wobei sie einen speziellen Rhythmus und Klang nach Japan brachte, den Murakami bei noch keiner anderen Gruppe auf diese Art und Weise wahrgenommen hat. Wie sehr viele seiner Generation genoss er die amerikanische Populärkultur in vollen Zügen, und als er diesen neuen und frischen amerikanischen Sound zum ersten Mal hörte, wandte er sich vollends von der japanischen Kultur ab und der amerikanischen Kultur zu (Ōta 2013:86). Der japanische Populärkulturforscher Satō Yoshiaki, dessen Interessensgebiet amerikanische Literatur und Populärmusik ist, erklärt Murakamis unzählige Verweise auf Songtitel und Musiker damit, dass der Autor auf diese Weise seine Erinnerungen an jene Zeit ausdrücken möchte (Satō, zit. nach Ōta 2013:86). In seiner Jugend und auch in seinen Zwanzigern hörte Murakami vor allem Rock- und Pop-Musik, welche die Radiosender ununterbrochen auflegten. Die Beach Boys mit ihren Songs „reached to the deepest part of his heart“ (Ōta 2013:87).

Obwohl Murakami angibt, sich im Alter von vierzehn Jahren vollkommen der amerikanischen Kultur und vor allem deren Musik zugewandt zu haben, war er jedoch bereits als Grundschüler in den Kontakt mit westlicher Musik gekommen. Ein Student, der in der Nachbarschaft wohnte, brachte dem jungen Murakami das erste Mal das Genre Jazz näher (Ōta 2013:86). Als er schließlich vierzehn war, begann er selbst die verschiedenen Arten von Jazz zu erkunden und besuchte auch ein Konzert von Art Blakey and the Jazz Messengers (Ellis/Hirabayashi 2005:548). Dies geschah zu derselben Zeit, als die Beatles erstmals in Erscheinung traten. Deren Musikstil war etwas ganz neues und hatte einen überwältigenden Einfluss auf die Musikwelt (Ōta 2013:86-87). Murakami selbst erweitert seine bereits große Sammlung von Schallplatten Jahr für Jahr. Deshalb ist es kein Zufall, dass seine Figuren

genauso oft begeisterte Jazz-Fans sind, die sich besonders auf Jazzmusiker der Westküste Amerikas spezialisiert haben. Murakami fühlt sich vor allem zu jenen Musikern hingezogen, die noch nicht wirklich bekannt sind (Suter 2008:135-136). Die musikalischen Verweise sind jedoch nicht auf das Genre Jazz begrenzt, sondern beinhalten auch Rock, Pop oder klassische Musik; jede Art von ‚ausländischer‘ und fremder Musik ist vorhanden, nur keine Bezüge zu japanischen Musikern oder Musiktiteln (Ōta 2013:87).

Murakami selbst gab des Öfteren in Interviews an, dass die Musik eine entscheidende Rolle bei seiner Tätigkeit als Schriftsteller gespielt hat, indem er erst durch sie zum Schreiben fand. Als er dann mit Ende zwanzig beschloss, endlich einen Roman zu schreiben, nutzte er diese Gedanken an die Musik, da er sonst keine Erfahrung hatte und nicht wusste, wie er zu schreiben beginnen sollte:

At one point, I thought I should write the book as if I was playing good music. What good music requires is good rhythm, good harmony, good melody line. Three things. Writing is the same – rhythm, harmony, and melody. Once I realized that, it got easier for me to write. I wrote that book, *Hear the Wind Sing*, just like I was playing an instrument. (Murakami, zit. nach Ellis/Hirabayashi 2005:567)

4.3.1.1. Der Rhythmus der Musik

Die Musik ist also nicht nur fester Bestandteil in Murakamis Leben, sondern ihr kommt auch eine ganz besondere Rolle in seinen Erzählungen zu. Der Autor genießt es, den verschiedenen Rhythmen der Musik zu lauschen und diese als Inspiration beim Schreiben seiner Texte zu nutzen. Diese Einstellung gegenüber der Musik wird bereits in seiner ersten Veröffentlichung, *Kaze no uta o kike*, sehr deutlich, denn der Titel selbst fordert den Leser auf, dem Lied des Winds zu lauschen (Rubin 2002:13).

Neben den zahlreichen Bezügen zur Musik auf der inhaltlichen Ebene, welche im nächsten Unterkapitel noch genauer behandelt werden, wurde auch sein Schreibstil davon beeinflusst, da er eine Ähnlichkeit zwischen seinen eigenen Sprachrhythmen und dem des Jazz spürt, wie er in einem Vortrag an der University of California anschaulich erklärte:

Mein Stil läuft auf Folgendes hinaus: Zunächst einmal lege ich nie mehr Bedeutung in einen Satz als unbedingt notwendig. Zweitens müssen die Sätze einen Rhythmus haben. Das habe ich von der Musik gelernt, besonders vom Jazz. Im Jazz macht erst ein toller Rhythmus tolle Improvisationen möglich. (Murakami, zit. nach Rubin 2002:14)

Murakami hat dies stets in seinen Werken berücksichtigt. Für ihn ist die Musik der Schlüssel zu den Träumen und Sehnsüchten der Menschen, welche tief in jedem verborgen liegen und durch Musik an die Oberfläche gebracht werden. Dieses empfindliche Gespür für die Rhythmen des Austausches zwischen Erzähler und Zuhörer geben seinen Werken eine klare

Struktur und ermöglichen es dem Autor, Erzählungen durch Veränderungen des Rhythmus mehr oder weniger Spannung zu geben (Rubin 2002:14-15). Durch die Musik gelang es Murakami, „die neue lockere amerikanische Stimmung literarisch einzufangen“ (Rubin 2002:29).

4.3.1.2. Murakami inspired by music¹⁰

Da der Autor bewusst Verweise zu Musikern, Musiktiteln oder Genre verwendet, ist die Musik nicht einfach als Accessoire der Erzählung anzusehen, sondern als ein Instrument, das etwas Bestimmtes ausdrückt. Sie wird auch als Hilfsmittel eingesetzt, damit die Leser mit den Figuren der Erzählung eine Verbindung herstellen können (Öta 2013:83).

Die beliebtesten Musikrends in Murakamis Jugendzeit waren die Genres Jazz und Rock. Durch die in den Erzählungen verwendeten Bezüge macht der Autor auch auf einer emotionalen Ebene nachvollziehbar, was es hieß, ein Jugendlicher zu jener Zeit in Japan zu sein – Murakamis Protagonisten verkörpern somit den Jazz und auch die amerikanische Kultur der 1960er und 70er Jahre. Dabei nutzt der Autor verschiedene Songtitel, auf die er sich in seinen Texten bezieht, als eine Art nostalgische Auslöser, welche ein mit dem Lied verbundenes Gefühl in den Protagonisten wachrufen und an den Leser weitervermitteln. Die Musik ist sozusagen der Schlüssel zu der Erzählung (Tamotsu 1996:266-267).

Murakami beschreibt die Atmosphäre der 1960er und 70er Jahren in Japan also mit Hilfe von musikalischen Stilmitteln. Einer seiner beliebtesten Handlungsorte sind die *kissaten* 喫茶店 (übers.: Kaffeehaus), welche zu jener Zeit in Japan wie Pilze aus dem Boden schossen. Sie symbolisieren die Atmosphäre sowie die Sehnsüchte und Träume der Menschen jener Zeit. Und so ist es nicht verwunderlich, dass man auch Murakamis Figuren oft an solchen Plätzen findet, alleine an einer Kaffeetasse nippend, in Romanen schmökern und der Musik aus Jukeboxen lauschend (Tamotsu 1996:270-271).

Eine Verwendungsmöglichkeit von Musik, welche bereits in Kapitel 4.2.2.2. genauer erläutert wurde, ist jene als Hinweis auf die zeitliche Einordnung der Erzählung. Das Veröffentlichungsjahr der Lieder stimmt oft mit dem Jahr, in dem die Erzählungen zeitlich angeordnet sind, überein. Doch die Musik gibt auch Auskunft über die politischen oder sozialen Hintergründe jener Zeit und lässt den Leser an den Gedanken der Figuren teilhaben (Öta 2013:92). So verwendet Murakami Musik beispielsweise, um Erinnerungen an

¹⁰ Music inspired by Murakami – gleichzeitig haben Murakamis Werke Musiker inspiriert, Lieder zu schreiben. So hat beispielsweise die Band Aeroplain Murakamis *Nejimaki-dori kuronikuru* von 1995 sogar eine ganze CD gewidmet (Aeroplain 2003), und der britische Choreograph James Cousins erweckte Murakamis *Norui no mori* auf der Bühne zum Leben (JamesCousinsCompany 2015:#There We Have Been).

bestimmte Momente im Leben der Protagonisten zu beschreiben und nachvollziehbar zu machen. Ein gutes Beispiel hierfür ist in der im Jahr 1982 veröffentlichten Kurzgeschichte „Gogo no saigo no shibafu“ („Der letzte Rasen am Nachmittag“, 1996) zu finden, in der *boku* sich an seine Jugend zurückerinnert. Damals betätigte er sich neben dem Studium als Rasenmäher:

Ich war achtzehn oder neunzehn, als ich Rasen mähte, es ist also schon vierzehn oder fünfzehn Jahre her. Eine ziemlich lange Zeit. Manchmal kommen mir vierzehn oder fünfzehn Jahre gar nicht so lang vor. Mir selbst scheint die Zeit, als Jim Morrison „Light My Fire“ und Paul McCartney „The Long and Winding Road“ sangen – etwas davor und danach vielleicht –, irgendwie gar nicht so lange her zu sein. (Murakami 1998i:183)

Diese Beschreibung der Vergangenheit bzw. die beschriebene Erinnerung ist typisch für Murakamis Werke. Der Autor verwendet die Musik sehr oft zu Beginn einer Geschichte, um den Leser so in die Stimmung jener Zeit zu versetzen und auch zu betonen, mit welchen Momenten *boku* diese Zeit in Verbindung bringt bzw. was ihm wesentlich erscheint (Ōta 2013:92).

Murakami Haruki selbst ist diese kreative Freiheit besonders wichtig. Auch seine Protagonisten schätzen Werte wie Unabhängigkeit und Selbstverantwortung, welche häufig in Verbindung mit musikalischen Elementen stehen. Die Musik bildet auch eine Verbindung der Protagonisten zu der sie umgebenden Welt, denn zu Beginn der Erzählungen ist *boku* oft alleine, lebt in seiner eigenen kleinen Welt und findet erst durch die Musik Anschluss. Desweiteren glaubt Murakami auch, dass die Musik die Kraft besitzt, Herzen zu heilen und Vertrauen zwischen Menschen aufzubauen (Ōta 2013:87-89).

Doch Musik wird nicht nur in den Erzählungen zur Anwendung gebracht, sondern bereits in den Werktiteln selbst. Gleich drei von Murakamis Romanen sind nach Titeln von Liedern benannt. Der erste ist *Noruwei no mori* von 1987 (*Naokos Lächeln*, 2003), was wörtlich übersetzt ‚norwegische Wälder‘ heißt und nicht Murakamis eigene, sondern die geläufige japanische Fehlübersetzung des Beatles-Songs „Norwegian Wood“ ist (Rubin 2002:167). In dem Roman kommen zahlreiche Musikstücke vor, die sehr gefühlvoll sind und in ihrer Stimmung einem „traurig-schönen Popsong“ gleichen (Rubin 2002:172). Bei dem zweiten Roman handelt es sich um *Dansu dansu dansu* von 1988 (*Tanz mit dem Schafsmann*, 2002a), welcher nach der altmodischen Rhythm-and-Blues-Nummer „Dance Dance Dance“ einer Band namens The Dells benannt wurde. Der Autor hörte dieses Lied der Band und begann daraufhin einen Roman zu schreiben. Die Musik diene hierbei nicht nur als Inspiration für den Titel, sondern auch für den Inhalt des Romans selbst (Rubin 2002:185-186). Der dritte Roman – *Kokkyō no minami, taiyō no nishi* von 1992 (*Gefährliche Geliebte*,

2000 bzw. *Südlich der Grenze, westlich der Sonne*, 2013) – wurde nach Nat King Coles „South of the Border“ benannt und handelt von dem Leben des Ich-Erzählers Hajime, der Inhaber eines erfolgreichen Jazzclubs und einer Bar ist. In seiner Kindheit hat er oft zusammen mit seiner Freundin Shimamoto die Musikplatten ihres Vaters angehört, darunter auch ihr Lieblingslied „South of the Border“ (Murakami 2013:11).

Es gibt mehrere wissenschaftliche Arbeiten, die sich mit den musikalischen Verweisen in Murakamis Erzählungen auseinander setzen, wobei das im Jahr 1998 veröffentlichte *Murakami Haruki no ongaku zukan* 村上春樹の音楽図鑑 (übers.: Illustriertes Lexikon zur Musik bei Murakami Haruki) von Konishi Keita das umfangreichste darstellt. Darin zählt der Autor die musikalischen Verweise in den Romanen Murakamis und analysiert deren Häufigkeit und Auftreten (vgl. Konishi 1998). Dabei bemerkte Konishi, dass die Bezüge zur Musik in Murakamis frühen Veröffentlichungen, beginnend mit *Kaze no uta o kike* bis hin zu *Dansu dansu dansu* kontinuierlich zunehmen. Dies führt er darauf zurück, dass *boku* sich darin oftmals an seine Jugend- und Universitätszeit zurückerinnert und mittels Musik nicht nur die Zeit beschreibt, sondern sich auch selbst zu finden versucht. Daher ist Rock- und Pop-Musik der 1960er und 70er Jahre besonders in diesen Erzählungen vorherrschend. Die meisten musikalischen Erwähnungen sind in *Dansu dansu dansu* zu finden, nämlich insgesamt 177, was mehr als das Doppelte des Vorgängerromans *Noruwei no mori* ist. In den darauffolgenden Werken sind vergleichsweise sehr wenige Verweise vorhanden, wobei diese die Zahl 21 nie unter- und 51 nie überschreiten (Ōta 2013:87)¹¹.

4.3.2. Literatur – an essential part of life

Da Murakami in der Handelsmetropole Kōbe aufwuchs, kam er – wie bereits in Kapitel 3 erläutert – bereits sehr früh in Kontakt mit westlicher bzw. englischsprachiger Literatur. Dort gab es zahlreiche Buchläden, in denen er viel Zeit mit Stöbern verbrachte, denn durch die amerikanischen Soldaten gelangten die verschiedensten Taschenbücher in fremden Sprachen – der Großteil jedoch auf Englisch – nach Japan. Diese Originale kosteten nur halb so viel wie die japanischen Übersetzungen, und Murakami entwickelte sich zu einem Bücherwurm, der gierig ein Buch nach dem anderen verschlang. Jene Zeit hat der Autor noch sehr gut in Erinnerung und beschreibt sie wie folgt:

¹¹ Eine genaue Auflistung der von Konishi Keita gezählten musikalischen Verweise in den Romanen Murakamis ist im Anhang dieser Arbeit unter Punkt zu finden, wobei der zuletzt aufgelistete Roman *1Q84* nur bis zu den Seiten 152/153 analysiert wurde.

Zunächst war es die Entdeckung, dass ich Bücher lesen konnte, die in einer fremden Sprache geschrieben waren, die mich zur amerikanischen Literatur hinzog. Instande zu sein, Literatur in einer gelernten Sprache zu verstehen und sogar davon berührt zu werden, war eine sensationelle und neue Erfahrung für mich. (Murakami, zit. nach Rubin 2002:28)

Murakami kam also schon sehr früh mit amerikanischen Romanen, Autoren und Schreibstilen in Kontakt und war von Beginn an fasziniert von dieser Literatur (Rubin 2002:28). Der Autor tauchte vollkommen in die moderne amerikanische Literatur ein und las sich durch Werke aus den 1920er Jahren bis hin zur Gegenwart. Dadurch wurden diese Publikationen von amerikanischen Schriftstellern sozusagen zu seiner literarischen Grundlage, auf Basis derer er nicht nur seinen eigenen Schreibstil, sondern auch seine Themenwahl entwickelte. Besonders die Werke und den Schreibstil von F. Scott Fitzgerald (1896–1940) beschreibt Murakami als Vorbild und als einen der wichtigsten Einflüsse in seinem Leben. Desweiteren haben auch Autoren wie Raymond Chandler (1888–1959), Truman Capote (1924–1984), Raymond Carver (1938–1988) oder John Irving (*1942) dazu beigetragen, dass Murakami mit verschiedenen Schreibstilen und -methoden, wie beispielsweise Realismus, Science Fiction, Romantik oder Detektivgeschichten, experimentiert (Matsuoka 1993:424-425).

Wissenschaftler und Kritiker haben die Einflüsse der diversen amerikanischen Vorbilder Murakamis analysiert. Während die japanische Autorin und Literaturkritikerin Maruya Saiichi Murakamis Stil mit jenem der amerikanischen Schriftsteller Kurt Vonnegut (1922–2007) und F. Scott Fitzgerald in Verbindung bringt (Akins 2012:37), sieht Jay Rubin in Murakamis Gebrauch von Stilelementen und humorvollen Aspekten deutliche Parallelen zu den Schriftstellern John Irving und Raymond Carver (Wada 2010:#14-15). Murakami ist sich des oft diskutierten Einflusses dieser amerikanischen Schriftsteller auf sich selbst bewusst und analysiert die Einflüsse auf sein Schreiben sehr kritisch, wobei er mehrfach erwähnt, dass er die überschwängliche und fantastische Art und Weise Geschichten zu erzählen John Irving verdanke, während die realistischeren und feinsinnigen Schilderungen des Lebens seiner Figuren von Raymond Carvers Stil abgeleitet seien (Matsuoka 1993:425). Als weitere Quellen der Einflussnahme gibt Murakami in einem mit dem japanischen Schriftsteller Nakagami Kenji geführten Interview an, dass er auch die Werke von russischen Schriftstellern des neunzehnten Jahrhunderts, wie beispielsweise jene von Fyodor Dostoevsky (1821–1881), Leo Tolstoy (1828–1910) oder Anton Chekhov (1860–1904), sehr bewundere (Murakami/Nakagami 1985:18).

In zahlreichen Interviews hat sich Murakami auf seine amerikanischen Vorbilder bezogen, sein Interesse an westlich-sprachiger Literatur erläutert und die Ideen und Stile, die

er daraus gezogen hat, begründet. Dabei hat er mehrmals betont, dass er während seiner Jugendzeit nie auf die Werke von japanischen Autoren oder die japanischen Klassiker zurückgegriffen habe, und das, obwohl seine Eltern japanische Literatur unterrichteten. Als einen der wichtigsten Gründe dafür nennt er, dass diese japanischen Werke ihn nicht wirklich angesprochen oder berührt haben (Murakami/Nakagami 1985:8). In einem Interview begründet Murakami seinen starken Hang zu explizit nicht-japanischer Literatur folgendermaßen:

Japanese literature relies upon the characteristics of the Japanese language too much. As a result, [a writer's] self-expression gets tied too strongly to the characteristics of the Japanese language. (Murakami, zit. nach Akins 2012:42)

Die erdrückende Wirkung der japanischen Literaturszene und das Fehlen von japanischen Autoren, die ihm als Vorbilder dienen konnten, brachten Murakami dazu, sich ausländischer Literatur zuzuwenden (Rubin 2002:48).

Bereits in seiner ersten Veröffentlichung setzte er intertextuelle Bezüge ein, um so auf seine Lieblingswerke von amerikanischen und europäischen Schriftstellern zu verweisen – sei es nur durch die Erwähnung von deren Namen, durch Titel von Werken, die Berühmtheit erlangt haben, oder aber dadurch, dass seine Figuren aus diesen Werken zitieren. Eine weitere häufig verwendete Variante ist, dass Murakami seine Figuren selbst zu Autoren werden lässt. In der im Jahr 2000 herausgegebenen Kurzgeschichte „Hachimitsu pai“ („Honigkuchen“, 2003) beispielsweise dreht sich die Erzählung um Junpei, einen ruhigen und introvertierten Schriftsteller aus Kōbe, der sich nicht entscheiden kann, wie die Gutenachtgeschichte, die er regelmäßig der Tochter der Frau, die er unendlich liebt, erzählt, enden soll. Am Ende der Kurzgeschichte findet Junpei einen glücklichen Abschluss für die Gutenachtgeschichte und beschließt gleichzeitig eine Erzählung zu schreiben, in der sich zwei Liebende finden und ein glückliches Leben führen, denn die Figuren seiner bisherigen Erzählungen wurden meist von unerwidelter Liebe geplagt (vgl. Murakami 2003f). Ebenso verhält es sich in der Kurzgeschichte „Hibi idō suru jinzō no katachi o shita ishi“ von 2005 („Der nierenförmige Stein, der jeden Tag wanderte“, 2008), in der es wiederum um einen Schriftsteller namens Junpei geht. Dessen Vater teilt ihm mit, dass er im Leben genau drei wichtige Frauen lieben wird. Nachdem seine erste Liebe seinen besten Freund geheiratet hat, lernt er in einer Bar eine geheimnisvolle Frau kennen. Diese inspiriert ihn dazu, eine Erzählung zu verfassen, in der ein nierenförmiger Stein, der ständig im Körper umherwandert, vorkommt (vgl. Murakami 2008v). Murakami lässt seine Figuren selbst also manchmal zu Schriftstellern werden, die

Vorbilder haben und Erzählungen von Freunden oder aus dem eigenen Leben als Inspiration nutzen (vgl. Murakami 1995e, 1995f, 1998b und 2008b).

Wie schon im vorherigen Kapitel zur Musik thematisiert, findet man auch hier bereits in den Titeln von Murakamis Erzählungen Verweise auf westliche Literatur und westliche Schriftsteller. Der Titel des Romans *Umibe no Kafuka* aus dem Jahr 2002 (*Kafka am Strand*, 2004) beispielsweise verweist auf den deutschsprachigen Schriftsteller Franz Kafka (1883–1924), dessen Werke zum Kanon der Weltliteratur zählen. Murakami hat seinen Protagonisten, den fünfzehnjährigen Tamura Kafuka, nach dem Schriftsteller benannt. Außerdem gibt es noch die Gemeinsamkeit, dass sowohl Franz Kafkas Kindheit als auch jene der Figur Kafuka in Murakamis Werk von der Abwesenheit der Mutter geprägt ist. Im Roman läuft Tamura Kafuka seinem Vater davon, nachdem dieser ihn mit einem Ödipusfluch belegt hat, wonach Kafuka seinen Vater töten und sich mit seiner Schwester und Mutter vereinigen werde. Hier wiederum greift Murakami auf die Gestalt des Ödipus aus der griechischen Mythologie zurück. Einen weiteren Verweis auf ein bekanntes westliches literarisches Werk enthält der Titel des Romans *1Q84 Ichi-kyū-hachi-yon (1Q84)*, 2010/2011), dessen zwei Bände in den Jahren 2009 und 2010 veröffentlicht wurden. Der Titel bezieht sich auf das Werk *1984* des englischen Schriftstellers George Orwell (1903–1950), welches dieser im Jahr 1948 veröffentlichte und durch das er weltweit bekannt wurde. Bis auf die Gemeinsamkeit der zeitlichen Einordnung, nämlich, dass die Erzählungen jeweils im Jahr 1984 spielen, haben die Werke jedoch keine Ähnlichkeit.

Desweiteren wird ein Großteil der intertextuellen Verweise von den Figuren einfach in Gesprächen eingeworfen oder zur Beschreibung einer Situation verwendet. In *1973-nen no pinbōru* beispielsweise vergleicht *boku* das Lächeln einer Frau mit jenem der „Cheshire-Katze aus *Alice im Wunderland*“ (Murakami 2015b:133), in der Kurzgeschichte „Scheherazade“ aus dem Jahr 2014 nennt *boku* die Frau, die ihn einmal wöchentlich besucht, Scheherazade, nach der „Königin Scheherazade aus *Tausendundeine Nacht*“ (Murakami 2014d:129), und in der Erzählung „Chūgoku-yuki no surō bōto“ von 1980 („Frachtschiff nach China“, 1995) sagt *boku* nach einer Verabredung zu dem Mädchen „Vergiss deine Schuhe nicht“ (Murakami 1995g:181) und spielt damit auf Aschenputtel aus dem gleichnamigen Märchen der Gebrüder Grimm an.

Dieses Einwerfen von Buchtiteln und auch versteckter Verweise auf literarische Werke sind sehr häufig in Murakamis Erzählungen zu finden. Diese Technik wird in manchen Fällen auch in Verbindung mit Bezügen zu Musik gebraucht, wie beispielsweise in der Kurzgeschichte „Hantingu naifu“ („Jagdmesser“, 2008) aus dem Jahr 1984: „Ich hörte auf

meinem Walkman die Rolling Stones oder Marvin Gaye, während meine Frau in *Vom Winde verweht* schmökerte“ (Murakami 2008h:108). Murakami stellt hier eine typische Urlaubsszene dar, in der die Figuren entspannt am Strand liegen, Musik hören und Bücher lesen; bezeichnend ist hier wiederum, dass er den berühmten Roman der amerikanischen Schriftstellerin Margaret Mitchell (1900–1949) erwähnt, und keinen von einem japanischen Schriftsteller oder einer japanischen Schriftstellerin.

Murakami verwendet dieses Stilelement nicht nur, um realistische Situationen zu beschreiben, sondern auch in seinen magischen, fantasiereichen oder unerklärlichen Texten, wie man deutlich am Beispiel der Kurzgeschichte „Kaeru-kun, Tōkyō o sukuu“ von 1999 („Frosch rettet Tokyo“, 2003) sehen kann, in der ein Frosch zum Retter der Metropole wird. Der Frosch ist zwei Meter groß, kann sprechen und hat eine Vorliebe für russische Klassiker. Er ist ein großer Fan von Leo Tolstois *Anna Karenina* und Fyodor Dostoyevskys *Weißer Nächte* und fragt *boku* während einer Unterhaltung: „Haben Sie *Anna Karenina* gelesen, Herr Katagiri?“ (Murakami 2003e:135). Außerdem scheint er sehr gebildet zu sein, da er sich mit *boku* über Themen wie Angst und Macht oder die Einbildungskraft der Menschen unterhält und dabei große Intellektuelle wie den deutschen Philosophen Friedrich Nietzsche (1844–1900) oder den amerikanischen Schriftsteller Ernest Hemingway (1899–1961) erwähnt und auch zitiert (Akins 2012:64). Das Zitieren von im Westen bekannten Persönlichkeiten hat Murakami bereits in seinen ersten Werken angewandt. Dies ist beispielsweise in *1973-nen no pinbōru* der Fall, als sich *boku* auf den deutschen Philosophen der Aufklärung Immanuel Kant, welchen er sehr zu schätzen scheint, stützt: „Es ist die Pflicht der Philosophie“ zitierte ich frei nach Kant, „durch Irrtümer entstandene Illusionen auszuräumen [...]“ (Murakami 2015b:200).

5. Musik und Literatur in den Werken von Murakami Haruki

Nach der Vorstellung und Erläuterung der von dem Autor Murakami Haruki verwendeten transkulturellen Elemente widmet sich das folgende Kapitel der Analyse von ausgewählten Erzählungen. Dabei werden die musikalischen und literarischen Bezüge in den einzelnen Geschichten genauer untersucht, um herauszufinden, welche Bedeutung diese für die Handlung haben. Desweiteren wird analysiert, ob und wie diese Elemente die Figuren und deren Handeln beeinflussen. Zunächst wird näher darauf eingegangen, nach welchen Kriterien die Beispieltex te ausgewählt wurden. Anschließend werden die ausgewählten Erzählungen genauer betrachtet und dabei besonders auf Aspekte wie beispielsweise die Suche nach

Individualität, die Flucht in eine andere Welt, die Ablehnung bestimmter gesellschaftlicher Normen und Werte oder die – oft selbst auferlegte – Isolation der Figuren von der Umwelt eingegangen.

5.1. Auswahl des Textkorpus

Bevor eine Auswahl der Texte Murakamis, die hier genauer analysiert werden sollen, getroffen werden konnte, wurden sämtliche von Murakami Haruki verfassten Erzählungen gelesen und die darin vorkommenden transkulturellen Elemente markiert. Anschließend wurden die Ergebnisse in ein selbst entworfenes Raster eingetragen und auf diese Weise überschaubar dargestellt. Nachdem eine Übersicht über die vorkommenden transkulturellen Elemente gewonnen wurde, wurden diese den Kategorien ‚Musik‘, ‚Literatur‘, ‚Film‘, ‚Essen‘, ‚Marken‘ und ‚Sonstiges‘ zugeordnet. Die Kategorie ‚Sonstiges‘ ist hierbei am Vielfältigsten, da diese sehr viele verschiedene Bereiche beinhaltet, jedoch vor allem Nennungen von verschiedenen bekannten Persönlichkeiten, wie beispielsweise „Sigmund Freud“ (1995c:60)¹², „van Gogh oder Picasso“ (2008w:367) oder „Andrey Hepburn“ (2015b:251) und „Marilyn Monroe“ (2015b:251), enthält. Es sind jedoch auch Verweise auf andere Bereiche wie beispielsweise auf bekannte Modezeitschriften wie „Marie Claire“ (1998e:88) oder Fußballvereine wie „FC Barcelona“ (2014d:142) zu finden. Durch diese Kategorisierung wurde ersichtlich, welche Kurzgeschichten die in dieser Analyse benötigten musikalischen und/oder literarischen Bezüge beinhalten.

Von 1979 bis zum Jahr 2015 hat der Autor insgesamt 57 Kurzgeschichten und Erzählungen verfasst und einzeln oder in Sammelbänden veröffentlicht. Davon können zehn Kurzgeschichten ausgeschlossen werden, da der Autor in diesen vollkommen auf die Verwendung von transkulturellen Elementen verzichtet. Dabei fällt auf, dass Erzählungen, welche keinerlei dieser Elemente beinhalten in sehr regelmäßigen Abständen auftreten; angefangen mit seinen zwei im Jahr 1981 veröffentlichten Kurzgeschichten „Shigatsu no aru hareta asa ni 100-paasento no onna no ko ni deau koto ni tsuite“ („Wie ich eines schönen Morgens im April das 100%ige Mädchen sah“, 1998) und „Kaitsuburi“ („Zwergtaucher“, 2008). Auch in den Jahren 1983 und 1991 sind je zwei solche Kurzgeschichten zu finden¹³. Weitere fünf Kurzgeschichten beinhalten zwar transkulturelle Elemente – wie beispielsweise die im Jahr 1985 veröffentlichte Erzählung „Rēdāhōzen“ („Lederhosen“, 1998), der 1995

¹² Die in Kapitel 5 herangezogenen Beispiele und Textpassagen beziehen sich ausschließlich auf Werke des Autors Murakami Haruki; die Kurzzitate beschränken sich daher fortan auf das Veröffentlichungsjahr sowie die Seitenangabe der jeweiligen Erzählungen.

¹³ Eine vollständige Auflistung der Kurzgeschichten ohne transkulturelle Elemente sowie die Kategorisierung der transkulturellen Elemente in den Erzählungen sind im Anhang unter Punkt II. zu finden.

herausgegebene Text „Mekurayanagi to, nemuru onna“ („Blinde Weide, schlafende Frau“, 2008) oder die 2005 publizierte Kurzgeschichte „Doko de are sore ga mitsukarisō na basho de“ („Wo ich es vielleicht finde“, 2008) – jedoch nicht die für die Analyse benötigten musikalischen und/oder literarischen Bezüge, wodurch diese ebenfalls zur genaueren Bearbeitung im Rahmen der vorliegenden Arbeit ausgeschlossen werden konnten.

Die verbliebenen 42 Kurzgeschichten können in drei verschiedene Kategorien eingeteilt werden. Erstens gibt es Erzählungen, die nur musikalische Elemente beinhalten. Dies sind insgesamt sechzehn Geschichten, wie beispielsweise „Gogo no saigo no shibafu“ von 1982 („Der letzte Rasen am Nachmittag“, 1998), in welcher der Protagonist sich durch verschiedene musikalische Impulse an seine Jugendzeit erinnert, oder „Onna no inai otokotachi“ aus dem Jahr 2014 („Von Männern, die keine Frauen haben“, 2014), in welcher *boku*, wenn er sogenannte ‚Fahrstuhlmusik‘ – Instrumentalmusik in Aufzügen – hört, immer an eine seiner Exfreundinnen denken muss. Die zweite Kategorie sind Kurzgeschichten, welche literarische Bezüge herstellen, wobei diese mit nur acht gerade einmal die Hälfte der vorherigen Kategorie ausmachen. Beispiele hierfür sind „TV pīpuru“ aus dem Jahr 1989 („TV-People“, 1998), in welcher der Protagonist sehr gerne Romane liest und vor allem von jenen des kolumbianischen Schriftstellers und Nobelpreisträgers Gabriel García Márquez (1927–2014) angetan ist, oder die im Jahr 2014 veröffentlichte Erzählung „Sheherazade“ („Sheherazade“, 2014), in der die weibliche Hauptfigur nach der Königin Sheherazade aus den Erzählungen von *Tausendundeine Nacht* benannt ist.

In die dritte und letzte Kategorie, zu der Erzählungen gerechnet werden, die sowohl von musikalischen als auch von literarischen Elementen Gebrauch machen, fallen insgesamt achtzehn Kurzgeschichten, was über vierzig Prozent der Erzählungen sind. In einigen Fällen kommen zwar beide Bereiche vor, der Fokus liegt jedoch entweder eher auf den musikalischen oder eher auf den literarischen Elementen. Bei der im Jahr 1999 veröffentlichten Kurzgeschichte „Airon no aru fūkei“ („Stilleben mit Bügeleisen“, 2003) beispielsweise findet sich zwar ein Verweis auf die amerikanische Band Pearl Jam, doch das für die Handlung und Figuren wichtige Element ist Jack Londons (1876–1916) Roman *Das Feuer im Schnee* (1986), wodurch der Fokus stärker auf die Literatur gelegt wird. Genau andersherum verhält es sich bei der Kurzgeschichte „Panya shūgeki“ von 1985 („Der Bäckereiüberfall“, 1995), in welcher eine Anspielung auf den russischen Schriftsteller Fjodor Dostojewski (1843–1922) gemacht wird; ausschlaggebend für die Handlung selbst sind jedoch musikalische Bezüge wie beispielsweise „Tristan und Isolde“ oder „Tannhäuser“ des Komponisten Wilhelm Wagner (1813–1883).

Aus diesen verbliebenen 42 Kurzgeschichten wurden jene ausgewählt, welche im Folgenden genauer analysiert werden. Wie bereits in der Einleitung erläutert, dreht sich eine der Leitfragen um die Veränderung bzw. Entwicklung der Texte Murakamis in Bezug auf die Verwendung von transkulturellen Elementen. Daher wird als Ausgangspunkt Murakamis Debütwerk *Kaze no uta o kike* aus dem Jahr 1979 („Wenn der Wind singt“, 2015) herangezogen; dies ist die älteste hier untersuchte Erzählung. Aus den 1980er und 1990er Jahren werden jeweils zwei Kurzgeschichten einer Analyse unterzogen; dabei handelt es sich um die im Jahr 1984 veröffentlichte „Odoru kobito“ („Der tanzende Zwerg“, 1998), „Nemuri“ aus dem Jahr 1989 („Schlaf“, 1995), die 1990 veröffentlichte Kurzgeschichte „Tonii Takitani“ („Tony Takitani“, 2008) und „Tairando“ aus dem Jahr 1999 („Thailand“, 2003). Die sechste Erzählung mit dem Titel „Gūzen no tabibito“ stammt aus dem Jahr 2005 („Der Zufallsreisende“, 2008) und ist die einzige aus diesem Jahrzehnt, da Murakami sich ab jenem Jahr mehr auf Essays, ‚Non-fiction‘ und auf seinen umfangreichen Roman *1Q84 Ichikyū-hachi-yon* (*1Q84*, 2011) konzentriert hat. Die siebente für die vorliegende Analyse ausgewählte Kurzgeschichte wurde im Jahr 2014 verfasst und trägt den Titel „Yesterday“; sie ist im Original auf Englisch in der Zeitschrift *The New Yorker* erschienen.

Neben den Erscheinungsjahren spielten auch die in den Erzählungen enthaltenen Elemente bei der Auswahl des Textkorpus eine Rolle. In allen Kurzgeschichten werden ähnliche Themen behandelt; jedoch gehen die vorkommenden Figuren sehr unterschiedlich mit diesen um. Desweiteren bilden die musikalischen bzw. literarischen Verweise die Basis und das Gerüst der jeweiligen Erzählung. Während in fünf der ausgewählten Kurzgeschichten männlichen Protagonisten vorkommen, sind zwei aus der Perspektive einer Frau geschrieben und können somit eine Ich-Erzählerin vorweisen. Die genaue Auseinandersetzung mit den sieben Erzählungen soll es anschließend ermöglichen, eine Entwicklung in Murakamis Gebrauch von transkulturellen Bezügen und deren Bedeutung nicht nur für die Figuren, sondern auch die Handlungen selbst, feststellen zu können.

5.2. Analyse der Fallbeispiele

Für die Beantwortung der in der Einleitung vorgestellten Leitfragen bezüglich der Verwendung von transkulturellen Elementen und deren Einfluss auf die Figuren und die Handlung wurden – wie im vorherigen Kapitel beschrieben – insgesamt sieben Kurzgeschichten und Erzählungen ausgewählt, welche der Autor Murakami Haruki während seiner 36-jährigen Karriere verfasst hat. Bei der Analyse der Fallbeispiele wird vor allem auf die Aspekte der Identitätssuche bzw. die Entwicklung der Identität der Figuren, ihre selbst

gewählte Abschottung oder Isolation, die Flucht in die Welt der Musik oder Literatur sowie die Ablehnung bestimmter japanischer, gesellschaftlicher Werte und Normen genauer thematisiert, wobei stets die Rolle der transkulturellen musikalischen und/oder literarischen Bezüge im Auge behalten wird. Im Folgenden werden die ausgewählten Primärmaterialien kurz vorgestellt und deren Handlung sowie die darin vorkommenden transkulturellen Elemente erläutert.

Murakamis Debütwerk *Kaze no uta o kike* 風の歌を聴け wurde erst im Jahr 2015 mit dem Titel „Wenn der Wind singt“ in das Deutsche übersetzt. Für dieses Werk erhielt Murakami den *Gunzō*-Nachwuchsliteraturpreis. Der Protagonist, *boku* genannt, ist Schriftsteller und erinnert sich an den Sommer im Jahr 1970, als er selbst noch Student war und mit seinem Freund Nezumi (übers.: Ratte) auf der Suche nach sich selbst bzw. auch dem Sinn des Lebens ist¹⁴. Die in dieser Erzählung verwendeten transkulturellen Elemente sind sehr zahlreich und reichen von einfachen Anmerkungen, wie beispielsweise „Wir sahen uns einen Film mit Elvis Presley in der Hauptrolle an“ (2015a:81, 2002a:92)¹⁵, bis hin zu Zitaten von bekannten Persönlichkeiten wie zum Beispiel: „„Weißt du, nicht alle Menschen sind gleich“, „Wer sagt das?“, „John F. Kennedy““ (2015a:38, 2002a:27). Besonders auffallend sind auch die Verweise auf Essen oder Getränke, welche in *katakana* geschrieben werden: „Donuts“ (2015a:38, 2002a:28), „Camembert“ oder „Coca-Cola“ (2015a:105, 2002a:125).

Als zweites Textbeispiel wurde die im Jahr 1984 veröffentlichte Kurzgeschichte „Odoru kobito“ 踊る小人 gewählt, welche unter dem Titel „Der tanzende Zwerg“ in den ins Deutsche übersetzten Kurzgeschichtenband *Wie ich eines schönen Morgens im April das 100%ige Mädchen sah* aufgenommen wurde. Die Geschichte handelt vom Ich-Erzähler *boku*, welcher in einer Fabrik arbeitet, sich jedoch zur Musik und dem Tanz hingezogen fühlt, da er in seinen Träumen einem tanzenden Zwerg begegnet. Die Kurzgeschichte nutzt verschiedene musikalische Bezüge, welche sozusagen die Basis und Triebkraft der Handlung und der darin vorkommenden Figuren darstellen.

Bei der dritten Kurzgeschichte handelt es sich um die im Jahr 1989 publizierte Erzählung „Nemuri“ 眠り, welche 1995 auf Deutsch als „Schlaf“ in dem Kurzgeschichtenband *Der Elefant verschwindet* erschienen ist. Diese Kurzgeschichte ist eine der wenigen, die aus der Sicht einer Frau erzählt werden und in der Murakami dementsprechend statt *boku* *watashi* 私 (übers.: ich) für die Protagonistin verwendet. *Watashi*

¹⁴ Die für die Analyse wichtigen inhaltlichen Punkte der jeweiligen Erzählung werden im Laufe der nachfolgenden Kapitel – wenn benötigt – weiter ergänzt bzw. ausführlicher beschrieben.

¹⁵ Die erste Angabe in der Klammer bezieht sich jeweils auf die exakte Stelle in der deutschen Veröffentlichung, während die zweite Angabe auf die Seite in der japanischen Originalversion verweist.

leidet an einer seltsamen Schlafstörung, die sie bereits siebzehn Tage hintereinander nicht schlafen lässt, wodurch sie wieder beginnt einer ihrer früheren Lieblingsbeschäftigungen nachzugehen: dem Lesen von Romanen. Hier fällt auf, dass der Fokus auf westlicher Literatur als Referenzrahmen liegt. Doch es kommen auch musikalische Bezüge vor, wie beispielsweise „Haydn oder Mozart“ (1995d:90, 1991a:189), oder Verweise auf alkoholische Getränken wie zum Beispiel „Cognac“ (1995d:94, 1991a:193) oder „Rémy Martin“ (1995:95, 1991a:193).

Als viertes Fallbeispiel wurde die im Jahr 1990 veröffentlichte Kurzgeschichte „Tonii Takitani“ トニー滝谷 ausgewählt, welche auf Deutsch mit dem Titel „Tony Takitani“ in dem 2008 herausgegebenen Kurzgeschichtenband *Blinde Weide, schlafende Frau* aufgenommen wurde. Die Geschichte handelt von Takitani Shōzaburō, welcher Jazzmusik über alles liebt, und dessen Sohn Takitani Tonii, welcher der Musik die Schuld für seine einsame Kindheit gibt. Eine besondere Rolle kommt den musikalischen Verweisen in dieser Erzählung, zu, da sie bestimmend für die Handlungen der Figuren sind und deren Leben besonders geprägt haben. Desweiteren findet man in dieser Kurzgeschichte noch einige Verweise auf bekannte Modemarken bzw. -designer wie beispielsweise „Valentino“, „Saint Laurent“ oder „Armani“ (2008o:229, 1991b:239).

Die fünfte Kurzgeschichte erschien im Jahr 1999 unter dem Titel „Tairando“ タイランド und wurde 2003 auf Deutsch in dem Kurzgeschichtenband *Nach dem Beben* als „Thailand“ veröffentlicht. Auch in dieser Erzählung ist die Erzählerin weiblich. Die Protagonistin ist Satsuki, eine Wissenschaftlerin, welche sich in Thailand zum ersten Mal richtig mit ihren Gefühlen und ihrer Vergangenheit auseinander setzt. Was die transkulturellen Elemente betrifft, so liegt der Fokus in dieser Geschichte wiederum auf den musikalischen Bezügen und im Besonderen auf dem Genre Jazz. Der einzige andere intertextuelle Verweis bezieht sich auf die Lektüre, in welche Satsuki an einem Nachmittag am Pool vertieft ist: Es handelt sich um den „neuen Roman von John le Carré“ (2003d:101, 2002c:129).

Bei dem sechsten und einzigen hier ausgewählten japanischsprachigen Text aus dem Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende handelt es sich um die im Jahr 2005 veröffentlichte Kurzgeschichte „Gūzen no tabibito“ 偶然の旅人, welche auf Deutsch in dem im Jahr 2008 veröffentlichten Kurzgeschichtenband *Blinde Weide, schlafende Frau* unter dem Titel „Der Zufallsreisende“ erschienen ist. Die Erzählung handelt von einem homosexuellen Klavierstimmer, der nach über zehn Jahren zum ersten Mal wieder Kontakt zu seiner Schwester aufnimmt. In Bezug auf die transkulturellen Elemente ist festzustellen, dass in

dieser Kurzgeschichte wiederum die Musik eine tragende Rolle spielt. Weitere Erwähnungen in der Geschichte beziehen sich auf Einkaufsgeschäfte wie beispielsweise „Toys-R-Us“ oder „The Body Shop“ (2008t:295, 2005:20) sowie auf Automarken wie zum Beispiel „Peugeot“ (2008t:302, 2005:31).

Die siebte und letzte Kurzgeschichte, welche für die Analyse ausgewählt wurde, wurde von Murakami im Jahr 2014 mit dem Titel „Yesterday“ auf Englisch verfasst und im *The New Yorker* veröffentlicht. Diese Kurzgeschichte ist unter demselben Titel in dem im Jahr 2014 veröffentlichten Kurzgeschichtenband *Von Männern, die keine Frauen haben* in deutscher Übersetzung zu finden. Die Erzählung handelt von dem Ich-Erzähler *boku*, der mit Kitaru Akiyoshi befreundet ist und ein typisches Studentenleben führt. Das zentrale, transkulturelle Element in dieser Erzählung ist der Beatles-Song „Yesterday“, welcher nicht nur titelgebend für die Kurzgeschichte selbst ist, sondern auch das Handeln der Figuren beeinflusst. Desweiteren findet man Verweise auf literarische Werke wie zum Beispiel eine „Jimi-Hendrix-Biografie“ (2014b:50, 2014a:#9). Transkulturelle Bezugspunkte werden auch zur Beschreibung der Verabredung von *boku* und Erika herangezogen: „wir sahen einen Woody-Allen-Film, der in New York spielte“ (2014b:67, 2014a:#164) und „bestellten Pizza und tranken Chianti“ (2014b:68, 2014a:#165).

5.2.1. Suche nach Individualität bzw. der eigenen Identität

In einem im Jahr 2005 geführten Interview erläuterte Murakami Haruki: „I wanted to be independent. In America and Europe, people are independent from the start. In Japan, that’s not the case“ (Murakami, zit. nach Ellis/Hirabayashi 2005:556). Er spricht damit das Gruppenbewusstsein und den Homogenitätszwang, die in vielen Bereichen der japanischen Gesellschaft noch sehr verbreitet sind, an. Diese Gruppenbezogenheit durchbricht Murakami mit Hilfe der Verwendung von transkulturellen musikalischen und literarischen Elementen, die die jeweiligen Erzählungen nicht nur in ein internationales Umfeld stellen, sondern insbesondere die Individualität der Figuren hervorheben und bei der Entwicklung ihrer Identität eine große Rolle spielen.

Bereits in seinem Erstlingswerk *Kaze no uta o kike* greift der Autor auf musikalische und literarische Bezüge zurück, um darin die Entfaltung einer eigenen Identität der Figuren und ihre Entwicklung hin zu eigenständigen Persönlichkeiten festzumachen. *Boku* ist ein 21 Jahre alter Biologie-Student der Tōkyō-Universität und besucht während der Sommerferien seine Eltern in Kōbe. Sein Elternhaus lässt ihn immer an seinen einzigen Bruder denken: „Zwei Jahre zuvor hatte mein Bruder sein mit Büchern vollgestopftes Zimmer und seine

Freundin zurückgelassen und war, ohne einen Grund zu nennen, nach Amerika gegangen“ (2015a:87, 2002a:100). Zurück bleibt nur ein Zimmer voller Bücher, welche *boku* an die Entscheidung seines Bruders, seine Identität in einem anderen Land zu suchen, erinnern. Der Protagonist ist ebenfalls auf der Suche nach sich selbst und wendet sich daher Literatur und Musik zu, welche aus westlichen Ländern nach Japan importiert wurden. Er trägt ständig ein Buch mit sich und liebt es, seine Zeit mit Lesen zu verbringen. Dabei bevorzugt er Werke von Autoren, die bereits verstorben sind. Beispielsweise liest er eines Nachmittags, als Nezumi und *boku* sich in Jays Bar treffen, das Werk *Die Erziehung der Gefühle* von dem französischen Schriftsteller Gustave Flaubert (1821–1880). Als Nezumi *boku* fragt, wieso er gerade dieses Werk liest, antwortet dieser: „Weil Flaubert schon tot ist“ (2015a:34, 2002a:22) und fügt hinzu, dass sich lebende Autoren nicht lohnen würden. Außerdem ist er der Ansicht: „Toten kann man das meiste verzeihen“ (2015a:34, 2002a:22). Für den Protagonisten ist dieser Aspekt sehr wichtig, wobei er sich jedoch explizit Autoren aus Europa und Amerika zuwendet und nicht japanischen. Er liest ein Buch nach dem anderen und ist stets auf der Suche nach neuen Werken von meist nicht sehr bekannten Autoren. Manchmal stimmt er den Ideen und Gedanken der Autoren zu, manchmal ist er anderer Meinung, und manchmal regen ihn die Werke zum Nachdenken an. Ein Charakteristikum ist jedoch zu jeder Zeit dasselbe: *Boku* scheint auf der Suche nach etwas zu sein, wobei er selbst nicht genau weiß, was es ist und ob er die Antworten in den Romanen selbst finden kann.

Besonders deutlich wird seine Auswahl von Lesematerial, als der Protagonist von Derek Hartfield, einem fiktionalen aus Amerika stammenden Schriftsteller, berichtet, welcher eine bestimmende Rolle in seinem Leben spielt und auch Einfluss auf seine spätere Entscheidung, Schriftsteller zu werden, ausübt. Ein Aspekt verbindet diesen imaginären Schriftsteller mit den anderen, zuvor genannten, nämlich dass er nicht mehr lebt: „Eines schönen Sonntagmorgens, es war der 6. Juni 1938, sprang er mit einem Bild von Hitler in der rechten und einem Schirm in der linken Hand vom Dach des Empire State Building“ (2015a:25, 2002a:9). Murakami hat somit nicht nur einen fiktionalen Schriftsteller, welcher als Vorbild für *boku* fungiert, erfunden und sich dabei entschieden, dass es sich um einen in Amerika geborenen Schriftsteller handeln soll, sondern auch dessen gesamte Biographie bis hin zu dessen Tod kreiert. Durch diesen imaginären Autor lernt *boku* alles ihm Bekannte über die Tätigkeit eines Schriftstellers und literarischen Stil. Dabei verweist der Protagonist auf von Hartfield verfasste Werke, wie beispielsweise die Kurzgeschichte „Was ist schlimm an guter Laune?“ von 1936 (2015a:26, 2002a:10) oder dessen halb autobiografischen Roman *Auf halbem Weg um den Regenbogen* von 1937 (2015a:100, 2002a:118) und ermutigt den Leser in

dem Glauben, dass der amerikanische Autor Derek Hartfield wirklich gelebt hat. Dieser Eindruck wird noch weiter verstärkt, indem auf reale Autoren verwiesen wird, wie beispielsweise auf die amerikanischen Schriftsteller Ernest Miller Hemingway (1899–1961) und F. Scott Fitzgerald (1896–1940), welche als „Zeitgenossen“ (*dōjidaijin* 同時代人) (2015a:24-25, 2002a:9) bezeichnet werden, auf den französischen Literaturnobelpreisträger Romain Rolland (1866–1940) oder den vor wenigen Jahren verstorbenen amerikanischen Schriftsteller Ray Bradbury (1920–2012). Desweiteren werden auch Bezüge zu realen Werken hergestellt, indem zum Beispiel erwähnt wird, dass Hartfield sehr viel von Rollands Erzählung *Johann Christof* (1904) hielt, „weil dieser Roman das Leben eines Menschen so ausführlich von seiner Geburt bis zu seinem Tod schildert“ (2015a:101, 2002a:119), er dem Roman *Krieg und Frieden* (1868/1869) des russischen Schriftstellers Leo Tolstoi (1828–1910) „immer kritisch gegenüber [stand]“ (2015a:101, 2002a:119) oder Hartfields Lieblingsroman *A Dog of Flanders* (1872) der englischen Autorin Marie Louise de la Ramée (1839–1908) gewesen sei. All diese Details tragen zur Glaubhaftigkeit der Figur bei, und *boku* ist nicht nur fasziniert von Hartfields Werken, sondern auch von dessen Ansichten. Durch den (fiktionalen) amerikanischen Schriftsteller findet *boku* einen Sinn in seinem Dasein und beginnt ebenfalls, Geschichten und Erzählungen zu verfassen. Sein Weg führt ihn dabei von einem bücherlesenden Studenten, der im Westen geborene Autoren bevorzugt und ständig auf der Suche nach etwas undefiniert bleibendem zu sein scheint, hin zu einem verheirateten Mann, der durch den amerikanischen Autor Derek Hartfield zu einem Schriftsteller herangereift ist und sich selbst gefunden hat. *Boku* hat sozusagen seine eigene Identität entwickelt und fühlt sich wohl als derjenige, der zu sein er sich entschieden hat.

Ebenso verhält es sich mit *bokus* Freund Nezumi. Während der Protagonist bereits zu Beginn der Erzählung ständig ein Buch bei sich trägt und Lesen für ihn ein nicht wegzudenkender Teil seines Lebens ist, scheint Nezumi Literatur zunächst nicht ganz geheuer zu sein: „Ratte war erstaunlich unbelesen. [...] Wenn ich mir hin und wieder die Zeit mit einem Buch vertrieb, beäugte er es neugierig wie eine Fliege eine Fliegenklatsche“ (2015a:34, 2002a:21). Nezumi versteht nicht, welchen Sinn Bücher machen und warum *boku* sich diesen zuwendet. In seinen Augen gibt es nicht sehr viele wirklich gute Romane und Erzählungen. Doch als *boku* ihn das nächste Mal sieht, ist er sehr erstaunt, denn dieser liest „mit gerunzelter Stirn, die Ellbogen auf die Theke gestützt, einen Roman von Henry James, der den Umfang eines Telefonbuchs hatte“ (2015a:63, 2002a:65) und als er Nezumi darauf anspricht, antwortet dieser: „Ich lese schon die ganze Zeit. Seit wir darüber gesprochen haben“ (2015a:63, 2002a:65). Es scheint, dass Nezumi neugierig ist und selbst herausfinden

möchte, was *boku* ihm über das Lesen, die Literatur und verschiedene Autoren erzählt hat, und daher entscheidet er sich einen Selbstversuch zu beginnen. Dabei fällt seine Wahl zunächst auf den amerikanischen Autor Henry James (1843–1916) und später auf den französischen Autor und Dramatiker Molière (1622–1673). Seit die beiden Freunde über Literatur gesprochen haben, erscheint Nezumi sehr nachdenklich, ganz so, als würde er ebenfalls den Sinn des Lebens hinterfragen. Außerdem ist er ebenso wie *boku* in die verschiedenen literarischen Welten, welche von Schriftstellern aus dem Westen erschaffen wurden, vertieft und kann sich nicht mehr davon losreißen. Eines Tages verschwindet Nezumi und ist wie vom Erdboden verschluckt. Schließlich bekommt *boku* jedes Jahr zu Weihnachten ein Manuskript von Nezumis neuestem Roman und eine Karte zugeschickt – über fünfzehn Jahre lang. Nezumi ist ebenfalls Schriftsteller geworden. Durch das Lesen der verschiedenen Werke ist er zu dem Entschluss gelangt, zu reisen und gleichzeitig Erzählungen zu verfassen und hat ebenso wie *boku* seine Identität und sich selbst mit Hilfe der (westlichen) Literatur gefunden.

Eine weitere Kurzgeschichte, in welcher eine Figur durch Literatur westlicher Autoren zu sich selbst findet bzw. ihre Individualität entwickelt, ist die Erzählung „Nemuri“. Die weibliche Hauptfigur, *watashi*, ist eine vorbildliche Hausfrau. Sie geht einkaufen, bereitet die Mahlzeiten zu, wäscht und bügelt die Kleidung, hält das Haus in Ordnung und widmet sich vollkommen den Bedürfnissen ihrer Familie. „Eigentlich war fast jeder Tag gleich“ (1995a:90, 1991a:190) und *watashi*s Leben so bestimmt von einem monotonen Trott, dass die Tage ineinander verfließen, bis sie eines Nachts einen Albtraum hat, aus dem sie schweißgetränkt erwacht. Um sich zu beruhigen, beschließt sie im Wohnzimmer zu lesen, bis sie müde wird, und sucht sich hierfür den Roman *Anna Karenina* (1877/1878) des russischen Schriftstellers Leo Tolstoi aus: „Ich hatte irgendwie Lust auf einen langen russischen Roman“ (1995d:98, 1991a:196). Seit dem Ende ihres Studiums hat *watashi* nicht mehr in Ruhe und konzentriert ein Buch gelesen: „Unwillkürlich kamen mir diese alltäglichen Dinge in den Sinn und dehnten sich immer weiter aus“ (1995d:98, 1991a:196). Ihre Verpflichtungen als Hausfrau und Mutter lassen sie normalerweise nicht los oder gar zur Ruhe kommen. Ihre Kindheit und Jugend hingegen verbrachte sie vollkommen in literarischen Welten.

Seit ihrer Kindheit haben *watashi* Bücher nicht nur begleitet, sondern waren der Mittelpunkt ihres Lebens. Daher beschloss sie nach der Schule auch, englische Literatur an der Universität zu studieren, und schrieb ihre Abschlussarbeit über die neuseeländisch-britische Schriftstellerin Katherine Mansfield (1888–1923). Doch seit ihrer Heirat ist alles anders: „Ohne es zu merken, hatte ich mich an ein Leben ohne Bücher gewöhnt. Als ich jetzt

darüber nachdachte, schien mir das seltsam“ (1995d:99, 1991a:196-197). Sie hatte, ohne es wahrzunehmen, einen wichtigen Teil ihres Lebens aufgegeben, der in Wahrheit auch Teil ihrer Persönlichkeit war. *Watashi* möchte anfangs eigentlich nur lesen, bis sie müde wird, und anschließend wieder zu Bett gehen. Doch die Müdigkeit scheint nicht einsetzen zu wollen:

Kurz nach der Mitte des ersten Bandes entdeckte ich ein paar vertrocknete Schokoladenkrümel zwischen den Seiten. Ich hatte also Schokolade gegessen, als ich das Buch damals las. Bücher zu lesen und dabei zu essen, war eines meiner größten Vergnügen gewesen. (1995d:103-104, 1991a:201)

Diese Schokoladenkrümel erinnern sie an ihr früheres Selbst, jenes von vor über zehn Jahren, welches in die verschiedensten literarischen Welten eingetaucht ist und oft ganze Tage mit einem Roman verbracht und Süßigkeiten genascht hat. Plötzlich fällt ihr auf, dass „ich seit meiner Heirat kein Stück Schokolade mehr angerührt hatte. Mein Mann mag es nicht, wenn ich Süßigkeiten esse [...]“ (1995d:104, 1991a:201). *Watashi* hat somit nicht nur die Literatur bei ihrer Heirat aufgegeben, sondern auch auf Süßigkeiten verzichtet, da ihr Mann Zahnarzt ist. Ebenso verhält es sich mit Alkohol. Als *watashi* nach ihrem Albtraum im Wohnzimmer sitzt und ein Glas Cognac trinkt, erläutert sie: „Eigentlich trinke ich fast nie Alkohol“ (1995d:94, 1991a:193) und führt den Gedanken mit „Früher habe ich sogar relativ viel getrunken, aber nach meiner Heirat hörte ich plötzlich auf“ (1995d:95, 1991a:193) fort. *Watashi* hat ihr Leben nach der Heirat also in mehr als nur einem Bereich verändert. Doch als sie plötzlich mitten in der Nacht den Tolstoi-Roman liest und die Überreste ihres vergangenen Selbst betrachtet, verspürt sie eine unbändige Sehnsucht, wieder zu diesem Selbst zurückzufinden. Dieses Gefühl projiziert sie zunächst auf die Schokolade, und es drückt sich so aus, „als ziehe sich jede Faser in meinem Körper vor Verlangen nach Schokolade zusammen“ (1995d:104, 1991a:201). In dieser Nacht fühlt sie sich zum ersten Mal seit über zehn Jahren wieder als sie selbst und bemerkt die Veränderungen, die sie nach und nach durchgemacht hat. Der Roman des russischen Schriftstellers ist der Auslöser für diese Wiederentdeckung der eigenen Identität, welche in *watashis* Fall ihrem Selbst vor der Heirat entspricht.

Die Suche nach dem Selbst entwickelt sich in den ersten zwei Erzählungen in Zusammenhang mit der Literatur bzw. einem Autor, doch in den anderen hier ausgewählten Texten Murakamis sind musikalische Bezüge der Auslöser; die Musik spielt eine entscheidende Rolle bei der individuellen Entwicklung der Figuren. In dem modernen Märchen „*Odoru kobito*“ beispielsweise träumt der Fabrikarbeiter *boku* in einer Nacht von einem Zwerg, der nacheinander zu verschiedenen Musikplatten tanzt. Der Zwerg liebt die Musik und kann sich am besten durch diese bzw. durch seine Bewegungen zur Musik

ausdrücken. Er bezaubert dabei die Zuseher und bringt ihnen durch verschiedene Tanzschritte unterschiedliche Emotionen und Gefühle näher. *Boku* sieht dem Zwerg sehr lange beim Tanzen zu, tauscht hin und wieder die Platten aus und ist begeistert von den Bewegungen des Zwergs. Dieser erfreut sich an den verschiedenen Rhythmen und Klängen, und „solange die Musik spielte und er dazu tanzen konnte, war er zufrieden“ (1998h:150, 2002b:83). Dabei fällt auf, dass alle Musikplatten von in Amerika oder Europa geborenen Musikern und Künstlern stammen, wie beispielsweise von der englischen Rockband Rolling Stones, von dem amerikanischen Jazz-Posaunist und Komponist Glenn Miller (1904–1944), dem amerikanischen Sänger und Entertainer Frank Sinatra (1915–1998) oder von Charlie Parker (1920–1955), einem der wichtigsten und einflussreichsten amerikanischen Jazzmusiker (1998h:149-150, 2002b:83-84). Der Zwerg tanzt begeistert und einfühlsam zu jeder dieser Platten, seien es die langsamen und gefühlvollen Klänge des Jazz oder die schwungvolle und schnelle Musik des Rock-Genres.

Für den Zwerg sind der Tanz und vor allem die Musik ein wichtiger Teil seiner Identität. *Boku* erfährt über ihn, dass er extra aus dem Norden hierher gewandert sei, da die Menschen dort nicht wüssten wie man tanzt und Musik nicht sehr präsent sei. Da der Zwerg jedoch mit der Musik verbunden ist und er sich dadurch ausdrücken kann, macht er sich auf die Suche nach einem Land, in welchem die Musik willkommen ist, die Menschen Freude daran haben und er selbst sich wohl fühlt und weiter entfalten kann. Die Fähigkeiten des Zwergs werden von Auftritt zu Auftritt besser, wodurch er die Aufmerksamkeit des Kaisers erweckt und fortan am kaiserlichen Hof tanzt. Doch ein Jahr später kommt es zu einer Revolution, von der im Volk gemunkelt wird, dass der Zwerg sie durch seine Musik und seinen Tanz ausgelöst habe, und der Zwerg muss in die Wälder fliehen. Hier wird auf das Potenzial der Musik einen Umsturz herbei zu führen, verwiesen. Da *boku* von dem Zwerg geträumt hat, vernimmt er diese Geschichte mit großem Interesse. Er selbst ist ein durchschnittlicher Angestellter, welcher Tag für Tag dieselben Tätigkeiten erledigt, schlafen geht und am nächsten Tag den Ablauf wiederholt. Doch als er den Zwerg im Traum beim Tanzen beobachtet, rührt sich sehr tief in ihm etwas. Nicht nur die Bewegungen des Zwergs, sondern auch die Musik lassen *boku* in Frage stellen, ob er selbst nicht mehr vom Leben erwarten und mehr erreichen kann. Als schließlich ein bildhübsches Mädchen in der Fabrik zu arbeiten beginnt, möchte *boku* mit ihr ausgehen. Um dies zu erreichen, wünscht er sich nichts sehnlicher, als so tanzen zu können wie der Zwerg, da er die Gefühle und Emotionen, welche dieser durch seine Bewegungen auslösen kann, in seinem Traum miterlebt hat. Außerdem spürt er, dass die Musik nach ihm

ruft und er davon gewissermaßen magisch angezogen wird. Daher schließt er einen Pakt mit dem Zwerg und gewährt ihm Einlass in seinen Körper, um durch ihn zu tanzen:

Mein Körper gehörte nicht mehr mir. Meine Arme und Beine, mein Kopf rasten über die Tanzfläche, wild und losgelöst von meinem Bewusstsein. Ich überließ mich ganz dem Tanz. Ich glaubte deutlich den Lauf der Sterne, das Wallen der Gezeiten und das Toben der Winde zu hören. Das war also Tanz, dachte ich. Ich stampfte mit den Füßen, wirbelte die Arme herum, schwang meinen Kopf und drehte mich im Kreise. Bei jeder Drehung zersprang eine weiße Lichtkugel in meinem Kopf. (1998h:176, 2002b:113)

Boku erlebt am eigenen Körper, welche Macht die Musik und der Tanz haben können, und fühlt, dass die Fähigkeiten eines Tänzers in ihm schlummern und die musikalischen Klänge und Rhythmen ein Teil seines Selbst sind. Somit findet *boku* durch die Musik von amerikanischen und europäischen Künstlern zu sich selbst.

Auch in der Kurzgeschichte „Gūzen no tabibito“ nimmt die Musik eine besondere Rolle im Leben der Erzählfigur *boku* ein und hilft ihm, sich selbst zu finden. Der 41-jährige Protagonist der Erzählung ist Klavierstimmer, hat eine Musikakademie besucht und ist selbst ein hervorragender Pianist. Besonders gerne spielt er Stücke von französischen Komponisten wie beispielsweise Claude Debussy (1862–1918) oder Eric Satie (1866–1925), wobei Francis Poulenc (1899–1963) sein Lieblingspianist ist:

„Poulenc war schwul“, erklärte er mir eines Tages. „Und hat nie versucht, es zu verbergen, was damals ganz schön schwer war. ‚Ohne meine Homosexualität wäre meine Musik nie entstanden‘, soll er gesagt haben. Ich verstehe genau, was er damit meinte. Er musste seiner Homosexualität ebenso treu sein wie seiner Musik. So ist das Leben, und so ist die Musik.“ (2008t:293, 2005:17)

Boku ist selbst homosexuell und ist seit über zehn Jahren mit seinem Freund zusammen. Dass er homosexuell war, ‚entdeckte‘ er auf der Musikakademie. Er hatte zuvor zwar nie eine feste Freundin, verabredete sich jedoch gerne mit Mädchen, da er sich in deren Nähe wohl fühlte. Als er schließlich doch eine Beziehung mit einem Mädchen eingeht, bemerkt er, dass dies nicht das für ihn bestimmte Leben ist. Die Musik hilft ihm sehr dabei sein wahres Ich zu finden. Der französische Pianist Poulenc fungiert hierbei als eine Art Vorbild, da er sich nie versteckt hat und immer zu sich selbst gestanden ist. *Boku* bewundert ihn dafür und bleibt sich selbst ebenfalls treu.

Als schließlich alle erfahren, dass er homosexuell ist, wenden sich viele von ihm ab, und auch in seiner Familie kommt es zum Bruch. Erst über zehn Jahre später spricht er das erste Mal wieder mit seiner Schwester und versucht, ihr seine damaligen Gedanken und Gefühle zu erklären:

Mein Leben veränderte sich damals in kürzester Zeit. Ich konnte mich nur festhalten, um nicht aus der Bahn geworfen zu werden. Ich hatte solche Angst. Damals konnte ich niemandem etwas erklären. Ich hatte das Gefühl, von der Welt abzugleiten. Darum wollte ich nur, dass ihr mich *versteht* – und festhaltet. Ohne irgendwelche logische Erörterungen und Erklärungen. Aber niemand ... (2008t:306, 2005:36-37)

Boku selbst ist zu jener Zeit auf der Musikakademie verwirrt über die Gefühle, die er empfindet, denn er versteht sie selbst noch nicht und weiß auch nicht, wer er denn nun genau ist. Seit seiner Kindheit hat er wie besessen das Klavierspielen geübt, wurde immer besser und meisterte schließlich die schwierigsten Stücke. Jeder dachte daher, dass er einmal ein erfolgreicher und berühmter Pianist werden würde, doch ihm selbst machte es nie Spaß, da er die Leistungen nur für andere erbrachte. Als er sich schließlich als Homosexueller outet, gibt er gleichzeitig auch seine Karriere als Pianist auf, wobei dies die schwerste Entscheidung in seinem bisherigen Leben darstellt, denn „[ich] hatte das Gefühl, mein ganzes Leben bis dahin sei umsonst gewesen, und am liebsten hätte ich mich in Luft aufgelöst“ (2008t:304, 2005:34). Doch die Musik begleitet *boku* weiterhin in seinem Leben, und er beschreibt seine Entscheidung, diesen Lebensweg einzuschlagen folgendermaßen: Es war, „als würde mir eine Last von den Schultern genommen, von der ich nicht einmal gemerkt hatte, dass ich sie mit mir herumschleppte“ (2008t:305, 2005:35). Seit er sich auf das Klavierstimmen verlegte, sieht er Musik mit ganz anderen Augen, denn „erst als ich den Plan, Pianist zu werden, aufgegeben hatte, begriff ich, wie wundervoll es sein kann, Klavier zu spielen. Und wie wundervoll Musik ist“ (2008t:305, 2005:35). Seither macht ihm das Spielen wieder Freude und er versucht sich gerne an den Kompositionen von französischen Pianisten. Als *boku* diesen Teil von sich akzeptiert und annimmt, wird er nicht nur glücklicher, sondern ist auch einen Schritt weiter auf der Suche nach seiner Identität. Obwohl er viele Menschen in seinem Umfeld durch sein Handeln enttäuscht hat – allen voran seine eigene Familie – würde er es nicht anders machen, wenn er noch einmal die Chance hätte, denn „nur so konnte ich zu mir zurückfinden, zu meinem wahren Ich“ (2008t:305, 2005:36) und nach vorne blicken: „Das Leben wurde danach viel leichter, als hätten sich die Wolken auf einmal geteilt und den Blick freigegeben“ (2008t:305, 2005:35).

Auch in der Kurzgeschichte „Tairando“ spielen musikalische Bezüge eine große Rolle, wobei in dieser vor allem das Genre Jazz eingesetzt wird. Satsuki, die Protagonistin, ist Wissenschaftlerin und auf dem Weg nach Bangkok zu einem internationalen Kongress, wobei sie nach diesem noch eine Urlaubswoche anhängt, da ihre Ehe mit einem Amerikaner schlussendlich in die Brüche ging und sie von Thailand aus in ihr Heimatland Japan zurückzukehren wird. Niemand kann sie umstimmen, denn „etwas in ihr war zerbrochen“ (2003d:95, 2002c:120). Nach dem Kongress wird sie von dem Thailänder Nimit,

der sie fährt, wohin sie möchte, in ein abgelegenes, ruhiges Hotel in den Bergen Thailands gebracht. Auf den Fahrten hören sie immer Kassetten mit Jazzmusik. Diese Jazzmusik hat für *watashi* eine besondere Bedeutung, da die Musik sie an ihren bereits verstorbenen Vater erinnert. Dieser war ebenfalls ein Jazzliebhaber. Als sie nun in dem Auto die vertrauten Melodien hört, lösen diese nicht nur Erinnerungen an ihre Vergangenheit aus, sondern auch das Gefühl, dass ihr in den letzten Jahren etwas in ihrem Leben abhanden gekommen ist. Dies betrifft u.a. die Musik; genauer gesagt, den Jazz, welcher in *watashis* Kindheit eine besondere Rolle gespielt hat, doch mit der Zeit immer mehr in den Hintergrund getreten ist. Da ihr amerikanischer Ehemann, mit dem sie in den USA lebt, nur an (europäischer) Opernmusik interessiert ist und *watashi* ihn nicht für Jazz begeistern kann, gibt sie selbst schließlich das Hören von Jazz auf. Für sie steht der Jazz auch stellvertretend für die Beziehung zu ihrem Vater, da dieser in ihrer Kindheit immer für *watashi* da war. Erst in Thailand erinnert sie sich, dass der Jazz sie eng mit ihrem Vater verbunden hat, ein Teil von ihr ist und sie somit eigentlich etwas sehr wichtiges in ihrem Leben einfach vergessen hat.

In dem Hotel mitten in den Bergen angekommen, legt sich Satsuki an den Pool, um zu entspannen und „in ihrem neuen Roman von John le Carré“ zu lesen (2003d:101, 2002c:129). Am nächsten Tag bringt Nimit sie in ein nahegelegenes Schwimmbad, in dem *watashi* in aller Ruhe ihre Bahnen schwimmen kann. Das Schwimmen hilft ihr, ihren Kopf von allen Gedanken zu befreien und ihre Umwelt zu vergessen:

Beim Schwimmen gelang es ihr, alle unangenehmen Gedanken aus ihrem Kopf zu verbannen, und wenn sie länger schwamm, konnte sie sich von einem bestimmten Punkt an völlig frei fühlen, frei wie ein Vogel in der Luft. (2003d:103, 2002c:131)

Fünf Tage hintereinander lässt sie sich von ihrem Fahrer dorthin bringen. Zwischen dem Schwimmen liegt *watashi* lesend auf einem Liegestuhl, oder aber sie hört Jazzmusik auf ihrem Walkman wie beispielsweise „das Benny Goodman Sextett auf einer Kassette, die sie sich von Nimit lieh“ (2003d:104, 2002c:132). Sie bevorzugt die älteren Jazz-Richtungen und hört sich beispielsweise gerne Lieder von Lionel Hampton (1908–2002), Harry Edison (1915–1999) oder Buck Clayton (1911–1991) an (2003d:97, 2002c:123). Diese Musikrichtung hilft ihr, zur Ruhe zu kommen und sich selbst neu kennenzulernen. Das Wiederentdecken ihres vergessenen Selbst steht in dieser Kurzgeschichte im Vordergrund, wobei die Musik, oder genauer gesagt der Jazz, in dieser Erzählung eine heilende Wirkung hat: Satsuki definiert dadurch ihre eigene Identität neu.

Ganz anders verhält sich dies in der Kurzgeschichte „Tonii Takitani“. Takitani Shōzaburō ist ein (fiktiver) großartiger Jazzposaunist, der die Musik über alles liebt und sich,

nachdem seine Frau bei der Geburt ihres Sohnes stirbt, vollkommen der Musik verschreibt. Er gibt ein Konzert nach dem anderen und kümmert sich nicht wirklich um seinen Sohn Tonii. Da dieser dadurch nie eine enge Beziehung zu seinem Vater aufbauen kann und die Schuld daran der Musik gibt, möchte der Protagonist auch nichts mit der Musikbegeisterung seines Vaters zu tun haben. Sobald er alt genug ist, vermeidet er es auch, seinen Vater spielen zu sehen oder Jazzmusik zu hören. Er schottet sich von diesem Teil des Lebens seines Vaters völlig ab, da er die Musik als Grund dafür sieht, dass sein Vater nie Zeit für ihn hat. Tonii findet etwas eigenes, das nur für ihn selbst etwas bedeutet, nicht jedoch für seinen Vater: Da Tonii leidenschaftlich gerne zeichnet und eine Vorliebe für Genauigkeit und Einzelheiten besitzt, besucht er eine Kunstakademie und arbeitet anschließend als Illustrator. Er richtet sein ganzes Dasein danach aus, bis er schließlich eine Frau kennenlernt und diese heiratet. Eines Abends besuchen die beiden ein Konzert von Shōzaburō und Tonii hört seinen Vater seit Jahrzehnten zum ersten Mal wieder Posaune spielen:

Nach einer Weile begann irgendetwas an der Musik ihm die Luft abzudrücken. Er fühlte sich wie eine dünne Röhre, die sich langsam, aber sicher mit Unrat füllt, und es wurde ihm sehr unwohl. Ihm war, als unterschiede sich diese Musik von derjenigen, die sein Vater in seiner Erinnerung gespielt hatte. Natürlich lag das alles sehr lange zurück, und damals hatte er sie mit den Ohren eines Kindes gehört. Nichtsdestoweniger empfand er diesen Unterschied als schwerwiegend. Er war minimal, aber bedeutsam. (2008o:228, 1991b:238)

Hier wird deutlich erkennbar, dass Tony die Musik immer noch mit der Einsamkeit und der Abwesenheit seines Vaters während seiner Kindheit in Erinnerung bringt. Er macht die Musik dafür verantwortlich und kann dieses Gefühl nicht abschütteln. Gleichzeitig scheint er sich selbst auch verändert zu haben, denn die Musik klingt in seinen Ohren anders, als er sie in Erinnerung hat, doch er kann hierfür keine Erklärung finden. Am Ende des Abends ist er froh, der Musik und damit auch seinem Vater wieder entfliehen und in sein eigenes Leben zurückkehren zu können.

Einige Jahre später stirbt sein Vater an Leberkrebs, und dem Sohn bleiben eine Posaune und eine große Sammlung alter Jazzplatten als Andenken, welche er in ein leeres Zimmer in seinem Haus stellt. Dieses Zimmer betritt er nur ab und zu, denn „es belastete ihn immer mehr, diesen Berg von Schallplatten in seinem Haus zu haben“ (2008o:237, 1991b:247), und so entschließt er sich, diese zu verkaufen. Während Shōzaburō die Musik als Ausdrucksmöglichkeit für sich selbst sieht, seine ganzen Gefühle in sein Spielen legt und sich ein Leben ohne Musik nicht vorstellen kann, steht die Musik in Toniis Leben für die erlittene Einsamkeit während seiner Kindheit, welche eine Barriere zwischen ihm und seinem Vater errichtet hat, die er anfangs nicht überwinden kann und im Laufe seines Lebens auch nicht

mehr überwinden will. Dies wird sehr deutlich, als er die Schallplatten seines Vaters verkauft, da er sie nicht mehr sehen möchte – und „als die Schallplatten verschwunden waren, war Tony Takitani wirklich ganz allein“ (2008o:237, 1991b:248).

Die im Jahr 2014 auf Englisch veröffentlichte Kurzgeschichte „Yesterday“ ist nach dem gleichnamigen Lied der Beatles benannt, welches von Paul McCartney komponiert, geschrieben und im Jahr 1965 veröffentlicht wurde. Der Protagonist der Kurzgeschichte, *boku*, ist mit Kitaru Akiyoshi befreundet, welcher zwar in Tōkyō geboren wurde, aber perfekt *Kansai*-Dialekt spricht. Kitaru und *boku* lernen sich an der Waseda-Universität kennen. Während *boku* Literatur im zweiten Jahr studiert, ist Kitaru bereits zwei Mal durch die Aufnahmeprüfung gefallen. Jedoch lernt er auch sehr wenig dafür, beschäftigt sich lieber mit anderen Dingen und liest vor allem die unterschiedlichsten Bücher, jedoch nie solche, die er für die Prüfung benötigt. *Boku* stammt zwar aus Kansai, spricht aber vollkommenes Hochjapanisch. Als *boku* nach Tōkyō kommt, legt er nämlich seinen Heimatdialekt ab, da er es als Chance sieht, „ein völlig anderer Mensch zu werden“ (2014b:53, 2014a:#33). Schließlich kennt ihn hier noch niemand, und er kann selbst bestimmen, wie ihn die Menschen um ihn herum sehen:

Mich des Kansai-*ben* zu entledigen und mir das neue Idiom anzueignen war ein praktisches (und zugleich symbolisches) Mittel dazu. Denn schließlich formt die Sprache, die wir sprechen, den Menschen, der uns ausmacht. (2014b:53, 2014a:#34)

Während *boku* seine Identität neu definiert, indem er sich Hochjapanisch aneignet, geht Kitaru den anderen Weg und findet sich selbst in einem anderen Dialekt wieder, welchen er fortan nicht nur im Alltag, sondern auch in seiner Freizeit gebraucht, und schließlich erfindet er sogar einen neuen Text für das bekannte Lied der Beatles. Der von Kitaru erfundene Text hat keinerlei Ähnlichkeit mit den originalen Lyrics des Liedes „Yesterday“, und noch dazu ist er im Kansai-Dialekt gehalten, doch die Melodie war wie ein Ohrwurm in seinen Gedanken herumgeschwirrt, bis er schließlich seine eigene Textversion fertigstellte. Der Beatles-Song hat somit Kitarus Kreativität, welche Teil seines selbst ist, angeregt.

Als *boku* das erste Mal Kitarus Version von dem Beatles-Song hört, ist er fasziniert und beeindruckt – nicht nur davon, dass jemand sich freiwillig dem Kansai-Dialekt verschreibt, sondern auch davon, dass Kitaru sich für das Lied „Yesterday“ entschieden und dieses mit einem neuen Text versehen hat. Eines versteht er dabei sehr gut; nämlich, dass Kitaru sich selbst neu entdecken und definieren möchte, da er selbst ebenfalls einen neuen Weg gesucht hat, als er auf die Universität kam. Doch nicht alle können Kitarus Entscheidung nachvollziehen, wie beispielsweise dessen langjährige Freundin Erika, die einfach nicht

begreifen kann, warum Kitaru nicht wirklich für die Aufnahmeprüfung lernt, sich aber die Waseda-Universität in den Kopf gesetzt hat, oder warum er nur noch in Kansai-Dialekt spricht. *Boku* versucht es ihr mit „vielleicht wollte er einfach ein anderer sein als der, der er bis dahin war“ (2014b:71, 2014a:#192) zu erklären, da er selbst im Grund das Gleiche tut. Auch er ist auf der Suche nach seinem wahren Ich und hat keine Scheu vor Veränderung:

„Kitaru ist, glaube ich, ernsthaft auf der Suche nach etwas“, fuhr ich fort. „Er sucht auf seine eigene Weise und in seinem eigenen Tempo – und wahrscheinlich anders als normale Leute. Aber er hat noch nicht begriffen, was es ist, das er sucht. Deshalb kommt er nicht richtig voran. Nicht genau zu wissen, was man sucht, kann die Suche ungemein erschweren.“ (2014b:72, 2014a:#214)

Boku sieht einerseits Kitarus Unentschlossenheit in einigen Angelegenheiten, wie beispielsweise die bereits zweimal verpatzte Aufnahmeprüfung an der Universität, und andererseits seine Hingabe und Leidenschaft, wie zum Beispiel beim Erlernen des Kansai-Dialektes oder dem Erstellen eines neuen Textes zur Melodie von „Yesterday“, als Suche nach dem wahren Ich. Kitaru hat dies noch nicht gefunden und verlässt daher seine Familie, seine Freunde und sein bisheriges Leben, um sich auf die Suche nach sich selbst zu begeben.

5.2.2. ‚Inner world‘: Leben in einer ‚eigenen Welt‘

Das Fehlen einer Gruppenidentifikation und die Suche nach einer eigenen Identität sind jedoch nicht die einzigen Aspekte, die Murakamis Figuren charakterisieren und die durch die Verbindung mit transkulturellen musikalischen und literarischen Bezügen unterstrichen werden. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist, dass die Ehefrauen oder Lebensgefährtinnen der männlichen Protagonisten diese sehr oft verlassen, da die Frauen ökonomisch unabhängig sind. „[H]e usually lives alone. Murakami’s characters make sense of these losses by retreating into hermitlike shell“ (Ellis/Hirabayashi 2005:550). Diese Zeit des Rückzugs nutzen die Figuren oftmals, um Romane ihrer Lieblingsschriftsteller zu lesen, oder Musik zu hören, wobei diese Referenzpunkte immer Produkte aus der westlichen Welt sind. Wenn in den Erzählungen doch einmal weibliche Figuren vorkommen, so sind diese ebenfalls häufig einsam, da der Ehemann bzw. Lebensgefährte oft bis spät in die Nacht arbeitet, oder die beiden nicht wirklich miteinander kommunizieren können und sie eigentlich ein getrenntes Leben führen. Daher sind die weiblichen Figuren ebenfalls auf der Suche nach mehr, um ihrem Leben einen Sinn zu geben und es auszufüllen (Loughman 1997:88).

Ein Beispiel für das Überkommen eines einsamen Lebens mittels transkultureller Elemente ist in der Kurzgeschichte „Nemuri“ zu finden. *Watashi* kümmert sich aufopferungsvoll um den Haushalt und um ihre Familie, verbringt jedoch sehr viel Zeit alleine.

Als sie schließlich eines Nachts den Roman *Anna Karenina* liest, erinnert sie sich, dass sie seit ihrer Kindheit in ihrer eigenen Welt, nämlich jener der Romane und Erzählungen, welche sie eine nach der anderen verschlungen hat, gelebt hat:

Ich war die mittlere von fünf Geschwistern, meine beiden Eltern arbeiteten und waren sehr beschäftigt, so daß keiner aus meiner Familie mir groß Beachtung schenkte. Ich konnte allein vor mich hinlesen, soviel ich wollte. (1995d:99, 1991a:197)

Die literarischen Werke wurden zu ihrer eigenen kleinen Welt, in der sie selbst erleben kann, was immer sie will, wenn in der Realität wieder einmal niemand Zeit für sie hat und sie allein sein muss. Daher studiert *watashi* auch englische Literatur; doch als sie heiratet, bekommt sie Verpflichtungen als Ehe- und Hausfrau sowie Mutter, wodurch sie keine Zeit mehr hat, sich der Literatur zu widmen. Erst als sie jetzt wieder in dem Roman liest, erinnert sie sich an die Welt, welche sie als Kind gefunden und die sie durch schwere Zeiten begleitet hat.

In dieser Nacht taucht sie in die wiederentdeckte Welt ein und wird von ihr regelrecht besessen. Nachdem ihr Mann und ihr Sohn nach dem Frühstück beide außer Haus gehen, setzt sie sich wieder hin und liest weiter. Dabei vergisst sie die Zeit, und es ist schon fast mittags, als sie schnell ein einfaches Essen zubereitet, da ihr Mann bald zum Mittagessen nach Hause kommt. Beim Essen redet dieser ununterbrochen über die Praxis und die Patienten, welche er am Vormittag bereits behandelt hat, doch *watashi* ist mit ihren Gedanken bei dem Roman, den darin vorkommenden Figuren und der Handlung – mit anderen Worten; in ihrer eigenen Welt. Während sie sich um den Abwasch kümmert, liest ihr Mann auf dem Sofa die Zeitung. „Neben ihm lag *Anna Karenina*, aber er schien es nicht zu bemerken. Es interessierte ihn nicht, ob ich ein Buch las oder nicht“ (1995d:106, 1991a:202). Somit ist die Welt des Romans ihr allein vorbehalten. Dies findet *watashi* einerseits schade, da sie sich gerne mit ihm darüber unterhalten würde; andererseits ist es etwas, das nur ihr gehört, und das sie daher vor anderen abschirmen möchte.

Am Nachmittag geht *watashi* wie gewöhnlich schwimmen, um ihren Körper zu verausgaben. Doch auch danach ist sie kein bisschen müde. Sie liest zwischen ihren Aufgaben zu Hause, die sie so schnell wie möglich erledigt, immer wieder in dem Roman, und auch in der Nacht, als ihr Mann eingeschlafen ist, geht sie wieder ins Wohnzimmer und liest bis zum Morgen hindurch weiter. Sie lebt immer mehr in ihrer eigenen Welt und beginnt auch, sich von der Außenwelt zu isolieren:

Wenn ich einen Bekannten traf, sprach ich kaum etwas und tauschte nur kurze Grußworte aus. Wurde ich von jemandem eingeladen, lehnte ich mit der Entschuldigung ab, daß ich dringend etwas zu erledigen hätte. Ich wollte mit niemandem etwas zu tun haben. Ich hatte keine Zeit für sinnloses Gerede. (1995d:110-111, 1991a:206-207)

Ihre ganze Freizeit verbringt sie mit dem Lesen von Romanen, wobei sie nach dem russischen Schriftsteller Leo Tolstoi zu Werken von dessen Zeitgenossen Fjodor Dostojewski (1821–1881) übergeht. Dass sie während der Nacht nicht mehr müde wird, kommt ihr hierbei zu Gute, da sie die neu gewonnene Zeit nach ihren Wünschen nutzen kann. „Niemand stört mich, niemand verlangt etwas von mir“ (1995d:117, 1991a:212) – die Nächte kann sie ganz in ihrer eigenen Welt verbringen, da die Verpflichtungen sie nicht bis dahin verfolgen. Desweiteren findet sie eine Möglichkeit, diese Zeit zu erweitern, indem sie die Hausarbeit und alle anderen ihr auferlegten Arbeiten ohne darüber nachzudenken erledigt, und sich so in Gedanken mit dem Roman beschäftigen kann:

Seit ich nicht mehr schlief, empfand ich die Realität als extrem einfach. Sie läßt sich ganz einfach meistern. Es ist einfach Realität. Einfach Hausarbeit, einfach Familie. So wie man eine simple Maschine in Gang setzt: Kann man sie einmal bedienen, ist der Rest nur noch Wiederholung. (1995d:111, 1991a:207)

Selbst das Plaudern mit ihrem Mann beim gemeinsamen Essen oder das Spielen mit ihrem Sohn werden hierbei zu mechanischen Wiederholungen. Obwohl sie bereits über eine Woche nicht mehr geschlafen hat, scheint keiner aus ihrer Familie oder ihrem Bekanntenkreis wahrzunehmen, dass sie „ohne jede Liebe und jedes Gefühl den alltäglichen Anforderungen“ (1995d:112, 1991a:207) nachkommt:

Niemand bemerkte, daß ich mich verändert hatte. Daß ich ganz und gar aufgehört hatte zu schlafen, daß ich unentwegt Bücher las, daß sich mein Kopf mehrere hundert Jahre und mehrere tausend Kilometer von der Realität entfernt hatte. (1995d:112, 1991a:207)

Das Leben in ihrer eigenen Welt geht nicht spurlos an ihr vorbei. Sie selbst fühlt sich immer besser, ihre Gedankengänge werden immer klarer und ihr Körper wird vitaler und kräftiger. Schließlich vertieft sich die Protagonistin so sehr in ihre eigene Welt, dass sie auch die mechanisch ausgeführten Haushaltspflichten als Bürde ansieht: „Ich wollte allein in aller Ruhe meine Bücher lesen. Und einmal am Tag genau eine Stunde schwimmen. Und vor allem wollte ich frei sein“ (1995d:114, 1991a:209). Diese Freiheit erfährt sie in den Welten der Romane, die sie ihrer Familie und ihren Freunden vorzieht, denn: „Ich spüre real, daß ich lebe. Ich werde nicht mehr aufgezehrt“ (1995d:117, 1991a:212).

Watashi vertieft sich in dieser Kurzgeschichte immer mehr in ihre eigene Welt und schirmt sich somit bewusst von der Außenwelt ab. Ähnlich ergeht es dem Protagonisten der Kurzgeschichte „Gūzen no tabibito“, wobei das gesellschaftliche Umfeld hierbei ebenfalls eine Rolle spielt. Der 41-jährige, homosexuelle Klavierstimmer sieht sich seit seinem Outing an der Musikschule mit einem angespannten Verhältnis zu seiner Umwelt konfrontiert: Einige seiner Freunde sprechen nicht mehr mit ihm, die Beziehung zu seinen Eltern ist merklich kühl,

und seine ältere Schwester ist einem Nervenzusammenbruch nahe, da sie kurz vor der Hochzeit steht und die Eltern ihres Verlobten diese aufgrund der Neuigkeiten absagen wollen. Seine Schwester konfrontiert ihn damit und „[e]r verteidigte sich natürlich, aber ihr Verhältnis wurde nie mehr so eng, wie es gewesen war. Er ging nicht einmal zu ihrer Hochzeit“ (2008t:294, 2005:19-20). Dies ist das erste Mal, dass *boku* sich bewusst aus der Gesellschaft zurückzieht. Seine Umwelt gibt ihm das Gefühl, anders zu sein, und verhält sich ihm gegenüber auch anders. Desweiteren gibt er seine Karriere als Konzertpianist auf, um Klavierstimmer zu werden, wodurch die Musik doch ein Teil seines Lebens bleibt und ihn ständig begleitet.

Boku hat sich sein eigenes Leben, fern von seiner Familie und seinen ehemaligen Freunden, aufgebaut. Dazu gehört auch ein Freund, wobei die beiden nicht zusammen leben, da dieser Makler ist und sich daher nicht outen kann. Doch „[i]m Großen und Ganzen war er mit seinem Leben als allein lebender schwuler Mann recht zufrieden“ (2008t:295, 2005:20). *Boku* hat eine gemütliche Dreizimmerwohnung, das Geschäft des Klavierstimmens läuft sehr gut, wodurch er ein regelmäßiges Einkommen hat, er geht in ein Fitnessstudio und ernährt sich hauptsächlich von Naturkost. An jedem Dienstag fährt er in ein nahegelegenes Shoppingcenter: „Er ging in den großen Buchladen, kaufte sich ein Buch, das ihm ins Auge gefallen war, setzte sich damit in das angeschlossene Café, trank Kaffee und las“ (2008t:295, 2005:20). All dies deutet darauf hin, dass *boku*, bis auf seine Hausbesuche bei Kunden oder wenn er seinen Freund trifft, ein sehr zurückgezogenes und einsames Leben in seiner eigenen Welt führt. Auch bei seinen regelmäßigen Ausflügen dienstags ist er alleine. Der Protagonist liest den Roman *Bleak House* des englischen Schriftstellers Charles Dickens (1812–1870): „Dickens war einer seiner Lieblingsschriftsteller, denn er lässt seine Leser die Welt vergessen“ (2008t:296, 2005:21). Auch dieses Mal beim Lesen taucht *boku* vollkommen in die Welt des Romans ein und genießt die Zeit, bis ihn schließlich eine Frau am Nebentisch anspricht, die ihn durch ein Muttermal am Ohrläppchen an seine um zwei Jahre ältere Schwester erinnert. Nach einigem Nachdenken beschließt er, dass es an der Zeit ist, die Mauer, die sich zwischen den beiden Geschwistern gebildet hat und hinter der *boku* sich versteckt, zu durchbrechen:

Sie hatten sich einander sehr entfremdet, zum Teil wegen der Dinge, die sie damals im Streit um ihre Hochzeit gesagt hatten. Ein weiterer Grund war ihr Mann, den er nicht mochte. Er war ein gebildeter, ungehobelter Kerl, der von der sexuellen Neigung des Klavierstimmers redete wie von einer ansteckenden Krankheit. (2008t:303, 2005:32)

Als er schließlich seine Schwester nach über zehn Jahren zum ersten Mal wieder anruft, vereinbaren sie ein Treffen, und seine Schwester erzählt ihm, dass sie am nächsten Tag zu

einer Operation ins Krankenhaus muss, da sie an Brustkrebs erkrankt ist. Der Klavierstimmer begleitet seine Schwester durch diese schwere Zeit. Sie sprechen oft, und auch wenn er noch nicht ganz über die lange, einsame Zeit hinweggekommen ist und ihr Verhalten von damals nicht versteht, so bemühen sich beide, die verlorene Zeit wieder aufzuholen. Auch nachdem seine Schwester aus dem Krankenhaus entlassen wird, besucht *boku* sie regelmäßig zu Hause und gibt seiner Nichte Klavierunterricht. Somit kann er seine eigene Welt, welche zum Großteil aus Musik, dem Klavierspiel und verschiedenen europäischen Komponisten besteht, an seine Nichte weitergeben und ihr gleichzeitig die wundervolle Wirkung der Musik nahebringen. Seit er die Mauer, hinter der er sich jahrelang versteckt hat, nach und nach einreißt, entdeckt er, dass er nicht mehr alleine durch das Leben gehen muss. Dabei hilft ihm besonders die Beziehung zu seiner Schwester:

Seit der Versöhnung mit meiner Schwester habe ich das Gefühl, im Leben einen Schritt vorangekommen zu sein. Als könnte ich jetzt mehr denn je so leben, wie ich gedacht bin ... Wahrscheinlich musste ich mich dem endlich stellen. (2008t:308, 2005:40)

Dass Murakamis ProtagonistInnen in ihrer ‚eigenen Welt‘ leben, wird in der Kurzgeschichte „Tonii Takitani“ noch deutlicher. Da die Mutter des Protagonisten bei dessen Geburt stirbt und der Vater seither den Verlust und die Trauer durch die Jazzmusik kompensiert und daher ständig mit seiner Band von einem Auftritt zum nächsten fährt, wächst Tonii zu einem zurückhaltenden und schüchternen Jungen heran:

Es gelang ihm nicht, Freundschaften zu schließen, was ihm jedoch nicht sonderlich viel ausmachte. Allein zu sein war ein natürlicher Zustand für ihn, es war sogar eine Grundbedingung seines Lebens. [...] Er kochte allein, schloss das Haus ab und ging allein zu Bett, ohne sich je besonders einsam zu fühlen. Es kam ihm sogar entgegen, alles so zu machen, wie er es wollte, statt ständig jemanden um sich zu haben. (2008o:222, 1991b:232)

Das Einsam- und Alleinsein, gehört für Tonii seit er denken kann zum Alltag. Er hat nie die Liebe einer Familie erfahren, weil sein Vater nicht weiß, wie er diese ausdrücken soll. Auch Freunde hat Tonii keine und verbringt somit seine Zeit zu Hause mit dem Haushalt, oder er geht seinem Hobby, dem Zeichnen von detailgetreuen Skizzen, nach. Auch Toniis Vater lebt vor sich hin, wobei dieser noch die Musik und einige Freunde als Teil seines Lebens betrachten kann. Doch „[w]ie sein Sohn war er es gewöhnt, sich um sich selbst zu kümmern“ (2008o:222, 1991b:232), und weil „beide gleichermaßen mit der Einsamkeit vertraut waren, ging keiner auf den anderen zu oder verspürte das Bedürfnis, ihm sein Herz zu öffnen“ (2008o:222, 1991b:232). Die in der vorherigen Kurzgeschichte thematisierte Mauer zwischen *boku* und seiner Familie existiert auch hier – nicht nur zwischen Vater und Sohn,

sondern auch zwischen Tonii und allen Menschen, die er kennenlernt, da er nicht weiß, wie er diese in sein Leben lassen soll bzw. der Meinung ist, dass er diese nicht braucht.

Schließlich lernt Tonii bei der Arbeit eine junge Frau kennen, mit der er sich verabredet, und die beiden sitzen stundenlang zusammen, um über alle möglichen Dinge zu reden. Trotz des fünfzehnjährigen Altersunterschieds verstehen sie sich sehr gut. Schließlich macht Tonii ihr einen Heiratsantrag, woraufhin sie jedoch etwas Bedenkzeit fordert. Während dieser Zeit denkt er angestrengt über sein Leben und die Welt, welche er selbst erschaffen und von der Außenwelt abgegrenzt hat, nach:

Seine Einsamkeit wurde ihm plötzlich zu einer drückenden, quälenden Last und zu einem Gefängnis. Wieso hatte er davon bisher nichts gemerkt? Voller Verzweiflung starrte er auf die dicken, kalten Mauern, die ihn umgaben. (2008o:226, 1991b:237)

Als die junge Frau schließlich einwilligt, fällt ihm ein großer Stein vom Herzen, und von da an lebt Tonii zusammen mit seiner Ehefrau, wobei ihn diese Gesellschaft mit neuem Leben erfüllt und die Mauern langsam immer kleiner werden, bis sie schließlich ganz verschwinden. Doch es „war ein ungewohnter Zustand für ihn, nicht einsam zu sein. Die Furcht davor, was er tun würde, sollte er eines Tages wieder einsam sein, verfolgte ihn wie ein Schatten“ (2008o:227, 1991b:237). Seine Sorgen sind nicht unberechtigt, denn eines Tages hat seine Frau einen Autounfall und kommt ganz plötzlich ums Leben. Dieser Schicksalsschlag lastet schwer auf Tonii, welcher sich gerade an das Eheleben und das Beisammensein gewöhnt hatte, und da er nicht weiß, wie er mit der Trauer umgehen soll, gibt er die gesamten Besitztümer seiner Frau weg, um endlich Ruhe zu finden. Doch auch die leeren Zimmer wirken erdrückend, und die Einsamkeit wird wieder zum Lebensmittelpunkt des Protagonisten, welcher sich daraufhin zurück in seine eigene Welt begibt und vorsorglich die Mauern um sich herum von neuem aufbaut.

Einsamkeit, Alleinsein oder Rückzug in die Welt der Musik oder Literatur sind jedoch nicht die einzigen Aspekte; oftmals leben die Figuren in der Vergangenheit und werden immer wieder von denselben Erinnerungen verfolgt, welche in vielen Fällen durch Musik ausgelöst werden. Beispiele hierfür finden sich in den Kurzgeschichten „Tairando“ und „Yesterday“. In ersterer spielt der Fahrer Nimit während der Fahrten immer Jazzkassetten, welche die Wissenschaftlerin Satsuki an ihren während ihrer Oberschulzeit verstorbenen Vater denken lassen. Als schließlich eines der Lieblingslieder ihres Vaters, nämlich „I'll remember April“, gespielt von dem amerikanischen Pianisten und Komponisten Erroll Garner (1921–1977), ertönt, fühlt Satsuki sich in die Vergangenheit zurückversetzt und erlebt alle ihre Empfindungen von neuem:

Alles war für sie gut gewesen, bis ihr Vater an Krebs starb. Alles. Doch dann hatte sich die Bühne plötzlich verdüstert, und als sie begriff, dass ihr Vater für immer verschwunden war, wandte sich alles zum Schlechten. Als hätte eine völlig neue Geschichte mit einer anderen Handlung begonnen. (2003d:98, 2002c:124-125)

Ihr Vater und die Musik haben eine wichtige Rolle in *watashis* Leben gespielt. Ihn zu verlieren, war ein schwerer Schicksalsschlag für sie, den sie nie ganz verkraftet hat. Seither kann sie keine Jazzmusik mehr hören, ohne an ihren Vater, ihre gemeinsame Zeit und seinen Verlust denken zu müssen. Erst als sie sich während ihres Urlaubs diesen Erinnerungen stellt, wird ihr klar, dass diese nicht schmerzhaft sein müssen. Nimit erzählt ihr, dass er die Jazzkassetten und die Limousine von seinem ehemaligen, verstorbenen Arbeitgeber geerbt hat, welchen er sehr vermisst, da er den Großteil seines Lebens an dessen Seite verbracht hat. Er sieht die Jazzklänge als „die Geschichte des Geistes, der darum ringt sich zu befreien“ (2003d:106, 2002c:135) und glaubt: „[d]ieser Geist ist auch in mir und in Ihnen“ (2003d:106, 2002c:135). Es scheint so, als würde er den Geist seines verstorbenen Arbeitgebers und den Geist von *watashis* Vater ansprechen, und dass dieser sie immer in ihrem Leben begleiten wird. Am nächsten Tag fliegt Satsuki nach Japan zurück:

Sie versuchte über die Zukunft nachzudenken, gab es aber bald auf. Worte werden zu Stein, hatte Nimit gesagt. Sie lehnte sich in ihren Sitz zurück und schloss die Augen. Auf einmal hatte sie die Farbe des Himmels vor sich, den sie in Thailand beim Rückenschwimmen gesehen hatte, und „I’ll Remember April“ von Erroll Garner kam ihr in den Sinn. (2003d:114-115, 2002c:147)

Satsuki kann endlich mit der Vergangenheit abschließen und beginnen, in ihre Zukunft zu blicken, wobei sie keine Pläne macht, da sie gelernt hat, dass sie nicht vorhersehen kann, was die Zukunft für sie bereit hält. Desweiteren halten sie die Erinnerungen an ihren Vater nicht mehr zurück, sondern *watashi* hat akzeptiert, dass sie ein Teil von ihr sind und sie zu der Person gemacht haben, die sie heute ist.

Auch der Protagonist in der Kurzgeschichte „Yesterday“ beschäftigt sich des Öfteren mit Erinnerungen an seine Vergangenheit, wobei diese ihn zumeist in seine Studentenzeit zurückführen. Als *boku* zusammen mit Kitaru zu dessen Elternhaus geht, hört er ihn zum ersten Mal den Song „Yesterday“ von den Beatles singen. Dieses Lied hat sich so fest in *bokus* Gedanken verankert, dass er sich auch noch sechzehn Jahre später genau an seine Zeit mit Kitaru erinnern kann, als er das Lied im Radio hört:

Wenn ich im Auto sitze und im Radio wird „Yesterday“ gespielt, kommt mir jedes Mal der Text in den Sinn, den Kitaru immer in der Badewanne sang. Und ich bereue es, ihn nicht irgendwo notiert zu haben. (2014b:84, 2014a:#335)

Doch nicht nur Kitaru und dessen Lied kommen ihm in den Sinn, sondern auch dessen Freundin Erika. Kitaru stellt die beiden einander vor und möchte, dass sie zusammen ausgehen, da er selbst nicht genau weiß, was er vom Leben erwartet. Zwei Wochen später verschwindet Kitaru ganz plötzlich und *boku* fällt später auf, dass Kitaru die letzten zwei Tage vor dem Verschwinden äußerst schweigsam und nachdenklich war. Erst sechzehn Jahre später sieht *boku* Erika wieder. *Boku* ist mittlerweile verheiratet, während Erika noch ledig ist. Diese erzählt ihm, dass sie regelmäßig Postkarten von Kitaru erhält, welcher als Sushi-Koch in Amerika arbeitet. Obwohl seine Studienzeit und auch sein letztes Treffen mit Kitaru schon sehr lange her sind, ist ihm, als wäre die Zeit zurückgedreht worden, und er erlebt alles noch einmal. „Mit der Zeit entwickelt das Gedächtnis eine Eigendynamik“ (2014b:84, 2014a:#335), denn bestimmte Ereignisse treten in den Hintergrund, während andere sich tief in den Gedanken verankern und stets klar und deutlich erscheinen:

Seltsamerweise erinnere ich mich so gut an Kitaru, obwohl unsere Freundschaft nur ein paar Monate lang gedauert hatte. Doch jedes Mal, wenn ich „Yesterday“ im Radio höre, kommen mir spontan unsere Gespräche und gewisse Szenen in den Sinn. [...] Und dann ist mir, als wäre all das erst gestern passiert. (2014b:85, 2014a:#337)

In *bokus* Fall hängen die Erinnerungen mit dem bekannten Lied der Beatles zusammen und lösen sozusagen die Rückblicke aus. Doch mit den Erinnerungen kommen auch alle Gefühle zurück – die schönen Erlebnisse ebenso wie die weniger schönen. Seiner Meinung nach hat Musik „die Macht, Erinnerungen so klar und deutlich zu beschwören, dass es schmerzt“ (2014b:85, 2014a:#337). Dass Kitaru einfach gegangen ist, ohne sich von *boku* zu verabschieden und sich auch anschließend nie bei ihm gemeldet hat, hat ihn schwer getroffen, und der Protagonist begibt sich in seine eigene Welt, um eine Weile für sich zu sein und nachdenken zu können. Erst ein Jahr später kommt er wieder daraus hervor und beschließt, sein Leben in die Hand zu nehmen:

Doch rückblickend ist es vor allem meine Einsamkeit, an die ich mich erinnere. Mit zwanzig hatte ich keine Freundin, um meinen Körper und mein Herz zu wärmen, und keine Freunde, um ihnen selbiges auszuschütten. Ich wusste nicht, was ich mit mir und meiner Zeit anfangen sollte, und hatte keine Vision für meine Zukunft. Für gewöhnlich schloss ich mich ein, und mitunter redete ich eine ganze Woche lang mit keiner Menschenseele. Dieses Leben führte ich etwa ein Jahr lang. Es war ein sehr langes Jahr. (2014b:85, 2014a:#338)

5.2.3. ‚Other world‘: Flucht in eine ‚andere Welt‘

Neben der besprochenen ‚eigenen Welt‘, in welcher die Figuren aus diversen Gründen Zuflucht suchen, verwendet Murakami Haruki – wie bereits in Kapitel 3 erörtert – sehr häufig das Stilmittel des ‚magischen Realismus‘, um fantastische Welten, Traumwelten oder

Parallelrealitäten zu konstruieren, welche als ‚andere Welten‘ bezeichnet werden können (Strecher 2014:5). In seinem zuletzt veröffentlichten Roman *Shikisai o motanai Tazaki Tsukuru to, kare no junrei no toshi* aus dem Jahr 2013 (*Die Pilgerjahre des farblosen Herrn Tazaki*, 2014) beispielsweise spielt diese Traumwelt eine zentrale Rolle, denn „manche Träume sind realer und plastischer als die Wirklichkeit“ (2014:250). Murakami selbst hat sich in einem Interview aus dem Jahr 2005 zu diesen Traumwelten folgendermaßen geäußert: „When I concentrate on writing, I can dream as long as I want [...] intentionally“ (Murakami, zit. nach Ellis/Hirabayashi 2005:559). Dieser Unterpunkt beschäftigt sich im Besonderen mit den Traumwelten, die in den hier ausgewählten Kurzgeschichten vorkommen. Gleichzeitig umfasst die Definition des Begriffes ‚andere Welt‘ in dieser Arbeit auch die Flucht der Figuren in die Welt der Literatur oder die Welt der Musik, in der sie dem monotonen Alltag und ihren Problemen entkommen können. Der Autor bringt hier wiederum transkulturelle literarische und musikalische Bezüge zum Einsatz, um auf die Bedeutsamkeit bestimmter Szenen aufmerksam zu machen.

Murakami setzt die angesprochenen Traumwelten im wörtlichen Sinn nur in zwei der hier ausgewählten Kurzgeschichten ein – nämlich in „Odoru kobito“ und in „Nemuri“. In der ersten Erzählung träumt *boku* von einer Lichtung im Wald, wo ihm ein Zwerg begegnet, der ihn fragt, ob er nicht mit ihm zusammen tanzen möchte. Als dieser ablehnt, beginnt der Zwerg alleine zu tanzen. Er stellt einen Plattenspieler auf und legt eine Platte nach der anderen auf, ohne sie wieder in die richtigen Hüllen zurück zu stecken:

Die Rolling Stones befanden sich in einer Glenn-Miller-Orchestra-Hülle, und in der Hülle von Ravels *Daphne und Chloe* steckte eine Platte des Mitch Miller Chors. Aber den Zwerg schien dieses Durcheinander nicht zu kümmern. Solange die Musik spielte und er dazu tanzen konnte, war er zufrieden. (1998h:149-150, 2002b:83)

Der neben dem Plattenspieler sitzende und Trauben essende *boku* beobachtet den Zwerg die ganze Zeit über, während dieser sich einmal langsamer, einmal schneller zu den unterschiedlichen Rhythmen und Klängen der Musik bewegt. Damit der Zwerg immer weiter tanzen kann und seinen Tanz nicht unterbrechen muss, „setzte ich die Schüssel mit den Trauben ab und legte eine neue Platte auf“ (1998h:150, 2002b:84). Der Zwerg tanzt sehr lange weiter und vertieft sich so sehr in seinen Tanz, dass er die Umwelt um sich herum vollkommen vergisst. „Der Zwerg tanzte und sang zusammen mit Sinatra *Night and Day*“ (1998h:151, 2002b:85-86), und *boku* wird bewusst, dass er noch nie jemanden so wundervoll tanzen gesehen hat. Als *boku* sich verabschiedet, prophezeit ihm der Zwerg, dass sie sich wiedersehen werden, und „du wirst hierherkommen und im Wald leben und jeden Tag mit mir tanzen“ (1998h:152, 2002b:86), da es so bestimmt sei. Damit endet der Traum

und *boku* erwacht, wobei er bemerkt, dass die Traumwelt und auch die darin vorkommende Musik ihn nicht mehr loslassen. Diese ‚andere Welt‘ wird zum ständigen Begleiter in seinen Gedanken und treibt den Protagonisten an, mehr über den Zwerg zu erfahren.

Schließlich träumt er ein weiteres Mal von dem Zwerg. In dem zweiten Traum sitzt der Zwerg rauchend mitten in der Lichtung im Wald. Er „sah müde aus und wirkte älter als beim ersten Mal“ (1998h:168, 2002b:103), da es in den Wäldern sehr kalt ist und er immerzu alleine ist. Weil der Zwerg sich nach Gesellschaft und neuer Kraft sehnt, bietet er *boku* seine Hilfe an, um durch Tanz ein junges, schönes Mädchen zu beeindrucken. Durch den Traum von dem Zwerg versteht *boku* zum ersten Mal wie wundervoll man zur Musik tanzen kann, wie viele verschiedene Möglichkeiten des Tanzes es gibt und wie magisch man die Zuseher durch einen ausdrucksstarken Tanz in seinen Bann ziehen kann. All dies zeigt ihm der Zwerg in dem Traum, wobei er nur zu Musik von amerikanischen Sängern und Bands tanzt. Der Traum ist sozusagen der Auslöser für *boku*, sich der Musik hinzugeben, selbst zu einem großartigen Tänzer zu werden und diese ihm noch unbekannte und ‚andere‘ Welt zu erkunden.

In der Kurzgeschichte „Nemuri“ steht ebenfalls ein Traum am Beginn der Erzählung, wobei es sich um einen Albtraum handelt: „Am Höhepunkt wachte ich auf. Ich war mit einem Schlag wach“ (1995d:91, 1991a:190). Im Gegensatz zu dem Traum von *boku* in „Odoru kobito“ hat *watashi*s Traum in „Nemuri“ keinen direkten musikalischen oder literarischen Bezug, sondern ist der Auslöser dafür, dass *watashi* sich in das Wohnzimmer setzt, um in dem Roman *Anna Karenina* zu lesen, bis sie müde wird. *Watashi* lebt in der fiktiven Welt des Romans und genießt es auch, die ganze Nacht über alleine vor sich hin zu lesen und sich ganz dieser ‚anderen Welt‘ hinzugeben. Während sie gebannt Seite um Seite liest und dabei über die Handlung und Figuren reflektiert, erinnert sie sich, dass sie früher buchstäblich in den Romanwelten gelebt hat, da „Lesen der Mittelpunkt meines Lebens gewesen“ (1995d:99, 1991a:197) war. Da niemand wirklich Zeit für sie hatte und „keiner aus meiner Familie mir groß Beachtung schenkte“ (1995d:99, 1991a:197), wandte sie sich bereits sehr früh den Büchern zu und flüchtete in die Welt der Literatur, um eine Beschäftigung zu haben. Die literarischen Werke gaben ihr, was sie von ihrer Familie zu Hause nicht bekam, und waren immer für sie da. All diese Gedanken kommen *watashi*, als sie nun alleine mitten in der Nacht *Anna Karenina* liest. Als Murakamis Kurzgeschichte voranschreitet und *watashi* bemerkt, dass sie einfach nicht mehr müde wird und keinen Schlaf braucht, ist sie zunächst begeistert, da sie nun mehr Zeit hat – wie dies zuletzt während ihrer Studienzeit der Fall gewesen war –, die sie dem Lesen widmen kann; damit kann sie in die erschaffenen Welten der Romane entfliehen: „Die Zeit zwischen zehn Uhr abends und sechs Uhr früh gehört mir. [...] Ich kann

über diese Zeit so, wie ich will, verfügen“ (1995d:117, 1991a:212). Sie liest *Anna Karenina* drei Mal und macht bei jedem Lesen neue Entdeckungen, da der Roman voller Rätsel und Enthüllungen ist. „Dieses Universum lag da und wartete darauf, vom Leser entdeckt zu werden“ (1995d:118, 1991a:213).

Als *watashi* schließlich über eine Woche lang nicht mehr geschlafen hat, ist sie doch etwas beunruhigt. Doch anstatt zu einem Arzt zu gehen, recherchiert sie in der Bibliothek; sie wendet sich also den Büchern und somit ihrer ‚anderen Welt‘ zu und teilt sich nicht einer anderen Person mit. Mittlerweile lebt sie vollkommen in der Welt der Literatur und vertraut auch darauf, dass Bücher ihr die Antworten liefern, die sie sucht. Diese ‚andere Welt‘ ist ein weiteres Mal – dieses Mal allerdings radikaler als in ihrer Jugend – zum Lebensmittelpunkt *watashis* geworden: „Ich erweitere jetzt mein Leben. Und das war großartig. Darin besteht das wirkliche Gefühl“ (1995d:177, 1991a:212).

Auch der Protagonist der Erzählung *Kaze no uta o kike* lebt zeitweise in der Welt der Literatur, welche einen besonderen Platz in seinem Leben einnimmt – bis er sich schließlich auch selbst als Schriftsteller betätigt, um so seine eigenen Welten und Figuren zu erschaffen, wobei er selbst sagt, dass er kein Naturtalent ist:

Für mich ist das Schreiben eine mühsame Tätigkeit. Manchmal bringe ich einen Monat lang keine Zeile zustande, dann wieder schreibe ich drei Tage und Nächte durch, aber am Ende ist das Ergebnis wertlos. Und trotz allem habe ich Freude am Schreiben. Denn verglichen mit dem richtigen Leben fällt es viel leichter, einen Sinn darin zu finden. (2015a:27, 2002a:11-12)

Boku kann oft ganze Tage und Nächte lang in seiner eigenen, selbst erschaffenen Welt verbringen, und obwohl es ihm nicht so leicht fällt, diese zu konstruieren, sieht er das Schreiben als großartige Möglichkeit an, sich selbst auszudrücken. Desweiteren kommt ihm das Schreiben viel leichter vor als die Realität, weil er dabei selbst die Kontrolle über die Figuren und die Handlung hat. Der Protagonist entflieht seinem Leben, da er den Sinn seines Daseins noch nicht gefunden hat, und nutzt hierfür das Schreiben als Versuch und „Mittel zur Selbsttherapie“ (2015a:24, 2002a:8).

In den weiteren Kurzgeschichten wenden sich die Figuren der Welt der Musik und damit musikalischen Elementen zu, um der Realität zu entfliehen, einen Sinn in ihrem Leben zu finden oder sich selbst zu heilen. Besonders deutlich wird dies in „Tonii Takitani“. Toniis Vater Shōzaburō ist mit einem amerikanischen Major aus New Jersey befreundet, welcher ein großer Jazzliebhaber ist. In seiner Freizeit besucht ihn Shōzaburō oft in der Kaserne, um mit ihm zusammen Musik zu machen oder sich über Musik zu unterhalten. Sie „tranken Bier und lauschten dem heiteren Jazz von Bobby Hackett, Jack Teagarden und Benny Goodman, wobei

Takitani Shōzaburō mit Feuereifer Noten mitschrieb“ (2008o:220, 1991b:230). Bobby Hackett (1915–1976), Jack Teagarden (1905–1964) und Benny Goodman (1909–1986) sind alle amerikanische Jazzmusiker, die ihr Leben dieser Musikrichtung verschrieben haben. Auch Shōzaburō sieht die Erfüllung seines Lebens in der Musik. Er hat nie einen anderen Beruf erlernt, und außerdem liebt er es, alleine oder zusammen mit anderen Musikern zu jammen und seine ganzen Gefühle in das Spielen seines Instrumentes zu legen.

Schließlich verliebt er sich doch, und die Musik hat nicht mehr den wichtigsten Stellenwert in seinem Leben. Im Jahr 1947 heiratet Shōzaburō eine junge und hübsche Frau und ein Jahr nach der Hochzeit wird ihr Sohn Tonii geboren, wobei seine Frau kurz nach der Geburt stirbt. Shōzaburō ist das Gefühl des Verlustes nicht gewohnt, da er noch nie eine so große Zuneigung und Liebe zu jemandem empfunden hat, und als es ihn mit voller Wucht erfasst, „dachte Takitani Shōzaburō eine Woche lang an überhaupt nichts. Er vergaß sogar das Baby, das er im Krankenhaus gelassen hatte“ (2008o:221, 1991b:231). Er vergräbt sich vollkommen in der ‚anderen Welt‘, welche in diesem Moment als eine Art Schutzwall seine Gefühle und die Außenwelt abschirmt. Der Major hilft seinem Freund über diese schwere Zeit hinweg, doch die Einsamkeit ist ein ständiger Begleiter – für Vater und Sohn gleichermaßen: „Allein zu sein war ein natürlicher Zustand für ihn [Tonii], es war sogar eine Grundbedingung seines Lebens. Seit er denken konnte, war sein Vater mit seiner Band unterwegs“ (2008o:222, 1991b:232). Shōzaburō hat sich nach dem Tod seiner Frau nie richtig erholt und sich selbst vor Tonii und der Welt verschlossen. Statt sich den Gefühlen zu stellen, wendet er sich dem ihm so Vertrauten zu – nämlich der Musik, welche einen tröstenden Aspekt mit sich bringt. Daher ist für Tonii die Musik der Grund dafür, dass er seinen Vater während seiner Kindheit kaum zu Gesicht bekommen hat und daher auch keine richtige Beziehung zu ihm aufbauen konnte. Jahre später, nachdem Tonii selbst geheiratet hat, kommt das Ehepaar zu einem Auftritt von Shōzaburō in einen Club in Ginza, in dem dieser regelmäßig auftritt:

Es war das erste Mal seit seiner Kindheit, dass Tony Takitani seinen Vater spielen hörte. Er spielte genau die gleiche Musik wie früher, die gleichen Melodien, die Tony als Kind auf Platte gehört hatte. Das Spiel seines Vaters klang geschmeidig, elegant und süß. Es war keine große Kunst, aber doch die Darbietung eines hervorragenden Musikers, der die Fähigkeit besaß, sein Publikum in eine heitere Stimmung zu versetzen. (2008o:227-228, 1991b:238)

Obwohl Tonii als Kind seinem Vater des Öfteren beim Spielen zugehört hat, konnte er sich nie mit der Musik identifizieren und akzeptieren, dass sein Vater die Musik ihm selbst vorgezogen hat. Jetzt, als Erwachsener, versteht Tonii zwar, warum sein Vater in die Welt der Musik geflohen ist und dass er all seine Gefühle in die Jazzmusik legt, jedoch kann er der

Musik in seinem Inneren nicht verzeihen, da sie ihm die Luft nimmt und „es wurde ihm sehr unwohl“ (2008o:228, 1991b:238).

Das Motiv der Heilung wird auch in der Kurzgeschichte „Tairando“ verwendet. Wie bereits im vorhergehenden Kapitel beschrieben, weckt Jazzmusik die Erinnerungen an *watahis* verstorbenen Vater, und Namen von bekannten Musikern – wie beispielsweise „Lionel Hampton“, „Earl Hines“ oder „Buck Clayton“ (2003d:97, 2002c:123) – kommen ihr wieder in den Sinn. Mit dem Tod ihres Vaters hatte sich ihre ganze Welt verdüstert, doch anstatt sich der Musik zuzuwenden, um so über den Verlust hinweg zu kommen, verliert sie auch diese, denn „kaum einen Monat nach dem Tod ihres Vaters gab ihre Mutter seine gesamte Plattensammlung und seine Stereoanlage fort“ (2003d:98, 2002c:125). Nimit öffnet *watashi* eine Tür, durch welche sie schreiten kann, wenn sie selbst es möchte, und hilft ihr gleichzeitig, die Welt der Musik wieder besser zu verstehen:

Hören Sie sich diese Musik gut an. Folgen Sie den Improvisationen von Colman Hawkins mit höchster Aufmerksamkeit. Er setze sie ein, um uns etwas mitzuteilen. Spitzen Sie die Ohren. Was er uns hier erzählt, ist die Geschichte des Geistes, der darum ringt sich zu befreien. Dieser Geist ist auch in mir und in Ihnen. (2003d:106, 2002c:135)

Der Geist in Satsuki, der an ihren Vater und an den Jazz gebunden ist, kann sich in dieser Urlaubswoche in Thailand ebenfalls befreien. *Watashi* schließt mit ihrer Vergangenheit ab und kann die ‚andere Welt‘, welche der Jazz ihr bietet, endlich annehmen. Dies verdankt sie im Besonderen Nimit und seinen Jazzkassetten, die sie wieder an diese wundervolle Welt der Musik erinnert haben, in welche sie selbst jederzeit eintauchen kann.

5.2.4. Ablehnung der gesellschaftlichen Normen

Wie bereits einleitend zur Identitätssuche und Individualität in Murakamis Erzählungen erläutert, besitzen seine Figuren oft sehr spezielle Charaktereigenschaften. Der Protagonist „exists at the edge of Japanese society, and he generally follows a somewhat marginal trade“ (Ellis/Hirabayashi 2005:550). Die Figuren passen sich den Regeln und Normen der Gesellschaft nicht an, und häufig üben sie Berufe aus, die nichts mit den traditionellen Vorstellungen vom Mann als Ernährer der Familie oder mit dem Stereotyp des *sararīman* サラリーマン (übers.: Büroangestellter) zu tun haben; stattdessen arbeiten Murakamis männliche Hauptfiguren beispielsweise als Jazzclubbesitzer, Übersetzer oder Schriftsteller. Obwohl der Protagonist manchmal verheiratet ist, spielt seine Familie nur eine nebensächliche Rolle, wobei die Mehrheit der Protagonisten entweder von vorne herein alleinstehend ist, oder zwar eine Freundin hat, die *boku* im Laufe der Erzählung jedoch

verlässt, so dass er wiederum alleine endet. Murakami Haruki setzt in seinen Erzählungen sehr oft musikalische und literarische transkulturelle Bezüge ein, um das Ausbrechen der Figuren aus den vorgegebenen gesellschaftlichen Normen darzustellen.

Dies ist bereits in *Kaze no uta o kike* ersichtlich. Der Protagonist ist Biologiestudent, liest jedoch leidenschaftlich gerne Werke von den verschiedensten, im Westen geborenen Autoren, und beginnt – wie bereits ausführlich in Kapitel 5.2.1. beschrieben – schließlich selbst eine schriftstellerische Karriere, wobei er in seiner Jugend zu folgender Erkenntnis gelangt ist: „Mit ein wenig Umsicht könnte ich die Welt ganz nach meinem Geschmack gestalten, sämtliche Werte umkehren, ja sogar den Fluss der Zeit ändern ... bildete ich mir ein“ (2015a:27, 2002a:12). Dieser Gedankengang deutet an, dass *boku* mit den vorherrschenden gesellschaftlichen Normen und Werten nicht glücklich ist und diese, wenn er könnte, sofort ändern würde. Desweiteren impliziert die Textstelle auch, dass er es wohl versucht hat, jedoch mehr oder weniger daran gescheitert ist und seine Versuche der Veränderung aufgeben musste. Mit 29 Jahren ist *boku* bereits verheiratet. Zusammen mit seiner Frau sieht er sich ab und zu Filme von dem amerikanischen Regisseur und Drehbuchautor Sam Peckinpah (1925–1984) an, wobei ihre Lieblingsfilme *Bring mir den Kopf von Alfredo Garcia* (1974) und *Convoy* (1978) sind. *Boku* beschreibt sein Eheleben folgendermaßen: „wenn man lange zusammenlebt, nähern die Interessen sich an“ (2015a:121, 2002a:148), und „falls einer mich fragt, ob ich glücklich sei, kann ich nur antworten, ja, eigentlich schon. Denn Träume bleiben schließlich Träume“ (2015a:121, 2002a:149). Den nicht alltäglichen Beruf des Schriftstellers übt er weiterhin aus. Seinen Traum, die Werte der Gesellschaft nach seinem Geschmack umzukehren, hat er jedoch nie vergessen, doch da er unerreichbar scheint, bleibt er für ihn nur ein Traum und er findet sich mit den vorherrschenden Ansichten der Gesellschaft zu bestimmten Themen wie Familie, Berufsleben oder Arbeitswelt ab.

Im Laufe der Erzählung lernt *boku* verschiedene andere Figuren kennen, wie beispielsweise seinen besten Freund Nezumi, dessen Eltern relativ wohlhabend sind. Nezumi möchte jedoch nichts mit dem Vermögen zu tun haben, da er der Ansicht ist, dass die wohlhabende Bevölkerung nicht denken könne, „weil sie es nicht nötig haben. Klar müssen sie ihren Grips gebrauchen, um reich zu werden, aber reich bleiben geht von selbst“ (2015a:30, 2002a:16). Für ihn ist es also wichtig, dass er selbst etwas erreicht, auf das er stolz sein kann, und nicht einfach etwas ‚geschenkt‘ oder vererbt zu bekommen, was eine gängige gesellschaftliche Praktik darstellt. Desweiteren macht Nezumi keine guten Erfahrungen in seinen Beziehungen zu Frauen. Als er schließlich von einem für ihn

besonderen Mädchen verlassen wird, widmet sich Nezumi immer mehr der Literatur. Seit der Trennung ist er außerdem auf der Suche nach etwas Unbestimmtem, das er nicht in seinem Heimatort oder bei seinen Freunden und der Familie finden kann. Er hat daher auch nicht, wie es eigentlich den gesellschaftlichen Konventionen entsprechen würde, geheiratet und eine Familie gegründet. Doch Nezumi ist stolz auf den Weg, den er eingeschlagen hat und welchen er mehr oder weniger durch das Lesen von Romanen verschiedener, im Westen geborener Schriftsteller gefunden hat, denn er hat ihn selbst gewählt und arbeitet hart.

Auch in der zehn Jahre später veröffentlichten Kurzgeschichte „Nemuri“ spielt die Literatur eine besondere Rolle, da sie der Protagonistin der Erzählung die Augen öffnet und sie daraufhin ihr bisheriges Leben und die vorherrschenden gesellschaftlichen Normen und Werte in Frage stellt. *Watashi*s Tagesablauf sieht immer gleich aus; sogar die tägliche Verabschiedung ihres Mannes und Sohnes ist immer dieselbe: „Sei vorsichtig“, sage ich. „Mach dir keine Sorgen“, sagt er. Es sind immer die gleichen Sätze“ (1995d:86, 1991a:186). Doch die Schlaflosigkeit unterbricht diesen Rhythmus und *watashi* liest die ganze Nacht über in dem russischen Roman *Anna Karenina*. Das erinnert sie an die Zeit, als sie Studentin war und schon einmal an einer Art Schlaflosigkeit litt:

Damals war ich Studentin, da war das noch möglich. Aber jetzt ist das anders. Ich bin Ehefrau und Mutter. Ich trage Verantwortung. Ich muß das Mittagessen für meinen Mann machen, und ich muß für meinen Sohn sorgen. (1995d:101, 1991a:198)

Watashi spricht hierbei ihre Verantwortung als Ehe- und Hausfrau sowie Mutter an, welche auf dem Ende des 19. Jahrhunderts eingeführten Ideal der *ryōsai kenbo* 良妻賢母 (übers.: „good wife, wise mother“) basiert (vgl. Uno 1994). *Watashi* fühlt sich somit verpflichtet, die ihr von der Gesellschaft zugeschriebene Rolle zu erfüllen. Die Aufopferung für die Familie steht hierbei im Mittelpunkt, und genau diesem Ideal hat *watashi* seit ihrer Heirat entsprochen. Doch nun verspürt sie den Drang, aus diesen Normen der japanischen Gesellschaft auszubrechen und ihr eigenes Leben wieder so zu gestalten, wie sie selbst es möchte. Der Roman *Anna Karenina* steht symbolisch für diese Freiheit, der sich *watashi* nun hingibt. Desweiteren macht sie manchmal nächtliche Spazierfahrten, parkt das Auto an einem verlassenen Parkplatz, wobei sie die Nähe zum Meer bevorzugt, da sie die kleinen Wellen beobachten kann, und hängt ihren Gedanken nach. Ihr Mann und ihr Sohn wissen nichts von *watashi*s nächtlichen Ausflügen oder ihrer Flucht in die Welt der Romane. Sie schlafen Nacht für Nacht friedlich in ihren Betten. Als die Protagonistin in einer der schlaflosen Nächte ihren Sohn beim Schlafen beobachtet, überkommt sie ein eigenartiges Gefühl, welches sie erst nach längerem Nachdenken zuordnen kann:

Auf einmal wußte ich, was es war. Das schlafende Gesicht meines Sohnes sah exakt so aus wie das meines Mannes. Und wie das meiner Schwiegermutter. Diese Veranlagung zu Starrsinn und Selbstzufriedenheit – diese Art von Hochmut in der Familie meines Mannes, die ich so haßte. (1995d:123-124, 1991a:217)

Watashi sieht in ihrem Sohn also ein Ebenbild ihres Mannes, welcher wiederum nach seiner Mutter geformt ist, die ihr immer das Gefühl gibt, nicht den Ansprüchen der Familie zu entsprechen. Sie denkt, dass ihr Sohn bereits für sie verloren ist, da er mit den Werten und Normen der Gesellschaft und im Besonderen seines Vaters und seiner Großmutter aufwächst, welche einen großen Einfluss auf sein Leben ausüben: „Wenn er groß ist, wird er meine Gefühle gewiß nie verstehen können. So wie mein Mann heute kaum in der Lage ist, sie zu verstehen“ (1995d:124, 1991a:217). *Watashi* befürchtet, dass ihr Sohn sich irgendwann von ihr abwenden und auch sie eines Tages nicht mehr wissen wird, wer die Person vor ihr ist. Irgendwann werden sie einander fremd sein, und diese Kluft, welche ihre eigene Familie und die gesellschaftlichen Normen zwischen sie treibt, wird nicht mehr überbrückbar sein. Dies „stimmte mich furchtbar traurig“ (1995d:124, 1991a:218).

Auch in „*Odoru kobito*“ wird deutlich ersichtlich, dass der Protagonist sich nicht vollkommen in der Welt, in der er lebt, wohl fühlt und unterbewusst nach einem Ausweg sucht. Diese Suche wird durch die Verwendung von musikalischen Bezügen und der Musik im Allgemeinen dargestellt. Wie bereits im vorhergehenden Kapitel erwähnt, arbeitet *boku* in einer Fabrik, die Elefanten herstellt. Das Arbeitsumfeld ist von einer regelmäßig stattfindenden Rotation von einer Station zur nächsten geprägt und somit dem japanischen Ausbildungssystem der „on-the-job rotation“ (Shire 2003:239) nachempfunden. In Murakamis Welt gibt es farblich getrennte Stationen, welche sich einem bestimmten Produktionsteil, wie beispielsweise dem Elefantenrüssel oder den Elefantenfüßen, widmen. *Boku* arbeitet zurzeit in der gelben Station, mit gelber Arbeitskleidung, und stellt Elefantenohren her. Im Monat zuvor war er auf der grünen Station und fertigte Elefantenköpfe, denn „[e]s ist nicht gestattet, sein ganzes Leben lang nur Ohren oder Fußnägel herzustellen. Die Firmenleitung bestimmt einen Rotationsplan, und wir wechseln danach die Stationen“ (1998h:154, 2002b:88). So vergehen Tag um Tag, Woche um Woche und Monat um Monat. Während dieser Zeit geht *boku* gewissenhaft seiner Arbeit nach, bis er schließlich eines Nachts – wie in dem vorherigen Kapitel beschrieben – von einem tanzenden Zwerg träumt. Die Musik und auch der Tanz begeistern den Protagonisten, da diese ihn an Freiheit und Selbstbestimmung erinnern, welche er in der Fabrik nicht hat. Als er versucht mehr über den Zwerg herauszufinden, verweist ihn ein Freund an einen sehr alten Mitarbeiter, welcher gerade in der nächsten Station beschäftigt ist und seit seiner Jugend in der

Elefantenfabrik gearbeitet hat. Der alte Arbeiter erzählt *boku* von einem Zwerg, der auch in der Schänke der Elefantenfabrik tanzte:

Er war ein großartiger Tänzer. Nein, er tanzte nicht. Er selbst war Tanz. Niemand konnte es mit ihm aufnehmen. Wind und Licht und Duft und Schatten, alles vereinigte sich in ihm, um dann in ihm zu zerspringen. Der Zwerg vermochte das. Es war ... Es war überwältigend. (1998h:160, 2002b:95)

Obwohl diese Abende in der Schänke schon sehr lange her sind, erinnert sich der alte Arbeiter noch sehr gut daran, da sie einen erfreulichen Kontrast zu dem monotonen Alltag darstellten. Also kamen sie alle zur Schänke, um den Zwerg tanzen zu sehen und den Alltag, ihre Arbeit und all ihre Probleme für einen Abend zu vergessen. Der Zwerg ist ein besonderer Tänzer: „Er vermochte in seinen Zuschauern Gefühle hervorzulocken, die sonst in ihren Herzen schlummerten und deren Existenz sie noch nicht einmal ahnten“ (1998h:161, 2002b:96). Genauso empfindet *boku*, als er den Zwerg beim Tanzen in seinem Traum beobachtet. Etwas in ihm will aufspringen und mit dem Zwerg zusammen tanzen, sich bewegen und frei von Verpflichtungen zu sein. Der alte Arbeiter erinnert sich noch sehr genau an alle Empfindungen, die er damals verspürte:

Die Zuschauer vergingen in grenzenloser Seligkeit oder wurden von unendlicher Trauer übermannt. Bald vermochte der Zwerg mit einem einzigen Tanzschritt, die Gefühle der Menschen zu lenken. (1998h:161-162, 2002b:96)

Dass der Zwerg die Gefühle der Menschen lenken konnte war der Firmenleitung und den Behörden ein Dorn im Auge, und als schließlich die Revolution ausbrach, verbannten sie ihn in den Wald. Schließlich kehrt wieder Ruhe ein. Doch der Zwerg findet *boku* in dessen Träumen, und da dieser nun eine Kostprobe von der Musik und dem Tanz des Zwerges bekommen hat, kann er nicht mehr aufhören daran zu denken. Der Alltag und seine Arbeit erscheinen ihm ermüdend und zwecklos, und als er schließlich eines Abends in der Schänke die Gelegenheit bekommt, selbst einmal zu tanzen, nimmt er die Hilfe des Zwerges an und gibt sich ganz der Musik und dem Tanz hin. Dabei nutzt er diese als Instrument bzw. Mittel, um sich gegen das vorherrschende System aufzulehnen und aus seinem monotonen Leben auszubrechen. Schließlich wird ein Haftbefehl erlassen, da die Behörden der Meinung sind, dass „der Zwerg in meinem Körper tanze“ (1998h:180, 2002b:117), und *boku* ist seither auf der Flucht vor der Polizei. Die in dieser Kurzgeschichte vorkommende Musik bietet dem Protagonisten die Möglichkeit, seine Kritik an dem geltenden System der Fabrik und den dadurch symbolisierten, in der Gesellschaft verbreiteten Werten und Normen zum Ausdruck zu bringen, wobei der Tanz hier als Mittel zur Rebellion eingesetzt wird.

Auch in den anderen Kurzgeschichten kämpfen die Protagonisten mit gesellschaftlichen Ansichten, wie beispielsweise der homosexuelle Protagonist in der Kurzgeschichte „Güzen no tabibito“. Die gesellschaftlichen Normen sehen eine homosexuelle Beziehung nicht vor; stattdessen wird von einem Mann erwartet, dass er heiratet, eine Familie gründet und für diese sorgt. Doch der Protagonist bricht mit seinem Outing aus diesem stereotypischen Weg aus – womit er nicht nur auf Zustimmung stößt – und entspricht mit seiner Entscheidung nicht den Anschauungen der Gesellschaft:

Er verlor einige seiner Freunde, und das Verhältnis zu seinen Eltern war sehr gespannt, doch alles in allem war es gut so. Sich das ganze Leben in einem Schrank zu verstecken entsprach nicht seinem Wesen. Am schmerzlichsten war jedoch für ihn die Reaktion seiner zwei Jahre älteren Schwester, die ihm sehr nahe stand. Als die Eltern des Verlobten erfuhren, dass ihr Bruder homosexuell war, hätten sie fast die Hochzeit abgeblasen. (2008t:294, 2005:19)

Dass *boku* zu sich selbst und seiner neu gefundenen Identität steht, beeinflusst nicht nur sein eigenes Leben, denn die Eltern des Verlobten seiner Schwester wollen zunächst keine Verbindung mit der Familie eingehen, als sie erfahren, dass *boku* homosexuell ist. Von dem Moment an verläuft sein Leben anders, als er es zunächst geplant hatte. Die Musik – und insbesondere klassische Musik – ist jedoch weiterhin ein wichtiger Teil seines Lebens, der ihm nicht nur hilft, mit seinem Umfeld und der abwertenden Haltung der Gesellschaft fertig zu werden, sondern der auch zu einer Art Schutzschild wird. Er verbirgt nie, dass er homosexuell ist, und stößt dabei nicht nur auf Ablehnung, sondern zum Teil auch auf Verständnis dafür, dass er einen von der Gesellschaft noch nicht akzeptierten Weg eingeschlagen hat. Einen großen Schritt für ihn, stellt die Kontaktaufnahme mit seiner Schwester dar, welche er über zehn Jahre nicht mehr gesehen hat. Diese kann ihren Bruder nun endlich so akzeptieren wie er ist, ohne sich Gedanken über die gesellschaftlichen Normen machen zu müssen, und sie freut sich, dass er ihren zwei Kindern die Welt der Musik, welche frei von diesen Normen und Werten ist, näher bringt. Er gibt seine Leidenschaft, die nicht voreingenommen oder urteilend ist, an die nächste Generation weiter. Und auch mit seinem Schwager hat er sich versöhnt: „Er hat endlich kapiert, dass Homosexualität keine ansteckende Krankheit ist, mit der ich seine Kinder verseuche. Ein kleiner, aber bedeutsamer Schritt“ (2008t:308, 2005:40).

Der Aspekt der gesellschaftlichen Erwartungen spielt ebenfalls in „Tonii Takitani“ und „Yesterday“ eine Rolle. In „Tonii Takitani“ wächst der Protagonist – wie bereits in den vorherigen Kapiteln beschrieben – aufgrund des Todes seiner Mutter kurz nach seiner Geburt und des abwesenden Vaters alleine auf und lernt sehr früh, selbstständig zu sein, da er neben

seiner Arbeit als Illustrator auch den Haushalt führt. Mittlerweile ist Tonii 35 Jahre alt und hat ein kleines Vermögen angehäuft, wobei sein gesamtes Leben, und auch seine Freizeit, aus der Aufopferung für die Firma und seiner Arbeit besteht. Er hat keine Familie – wie es eigentlich den gesellschaftlichen Erwartungen entsprechen würde – und auch keine Freundin, wobei er bereits mehrere Beziehungen zu Frauen gehabt hat:

Als er jünger war, hatte er mit einigen von ihnen sogar eine Weile zusammengelebt. Den Drang zu heiraten hatte er allerdings nie verspürt und auch kaum darüber nachgedacht. Kochen, waschen und Ordnung machen konnte er selbst, und wenn er mit seiner Arbeit zu beschäftigt war, stellte er einfach eine Haushälterin ein. Kinder wünschte er sich nicht. (2008o:224, 1991b:234)

Boku hat somit nie an das Gründen einer Familie gedacht. Er sieht keine Notwendigkeit darin, denn er ist glücklich, so wie er lebt, und er kann sich selbst um alles kümmern. Er braucht keine Frau, die den Haushalt führt, kocht, putzt oder seine Wäsche wäscht. Zumindest denkt er so, bis er schließlich eine junge, hübsche Frau kennenlernt, und diese heiratet. Doch bevor Tonii eine Familie gründen kann, kommt seine Frau bei einem tragischen Autounfall ums Leben, und er ist wieder ganz alleine – wiederum ohne die Erwartungen der Gesellschaft erfüllt haben zu können.

In „Yesterday“ wiederum sind die an die Figur Kitaru gestellten Erwartungen ebenfalls ausschlaggebend für dessen Entscheidungen. Kitaru ist mit den Erwartungen, welche die Gesellschaft an ihn stellt, überfordert. Da er ein großes Allgemeinwissen vorweisen kann und sein Wissenshunger und seine Kreativität – wie man am Beispiel des zuvor vorgestellten Beatle-Songs erkennt – keine Grenzen kennen, versteht *boku* einfach nicht, warum sein Freund die Aufnahmeprüfung bisher nicht bestanden hat. Zudem lernt Kitaru nicht wirklich dafür, obwohl er auch noch eine Freundin hat, welche bereits an der Universität ist und daher zu dessen Motivation beitragen sollte. Darauf angesprochen, erläutert Kitaru: „Ja, schon“, sagte er. Ein leises Stöhnen entrang sich seiner Kehle. „Aber wenn ich einmal anfangen, wächst mir das vielleicht über den Kopf“ (2014b:58, 2014a:#86). Daraus geht hervor, dass Kitaru sich zwar selbst die Waseda-Universität, welche einer der renommiertesten und angesehensten Universitäten Japans ist, ausgesucht hat, sich jedoch nicht sicher ist, ob dies der richtige Lebensweg für ihn ist. Somit sabotiert er sich unterbewusst selbst, indem er die Aufnahmeprüfung nicht besteht.

Auch Erika, Kitarus Freundin, kann sein Verhalten nicht verstehen. Die beiden kennen sich bereits seit der Grundschule. Sie studiert Romanistik an der Sophia-Universität und spielt in ihrer Freizeit leidenschaftlich gerne Tennis. Kitaru ist gutaussehend, und die beiden geben ein hübsches Paar ab, wobei seine zarten Züge in starkem Kontrast zu seinem Verhalten

stehen und viele Menschen zunächst verwirrt sind: „Sein starker Kansai-Dialekt und seine hohe, durchdringende Stimme verschreckten so manchen. Die Diskrepanz zu seiner äußeren Erscheinung war einfach zu extrem“ (2014b:59, 2014a:#87). Erika und Kitaru sind unzertrennlich und werden auch von der Außenwelt, von Eltern, Freunden, und sogar Lehrern – also von der Gesellschaft – als Paar wahrgenommen. Doch als Kitaru durch die Aufnahmeprüfung fällt, ändert sich das alles schlagartig. Er ist einerseits betroffen, da er sich nicht gut genug auf die Prüfung vorbereitet hat. Andererseits ist er jedoch auch erleichtert, da er nicht mehr einfach nur ein problemloses und vorgefertigtes Leben führen muss, welches aus Studium, Arbeit, Heirat, Familiengründung und Altwerden besteht: „Natürlich finde ich so ein Leben nicht total schlecht. Aber irgendwie frage ich mich, ob so ein leichtes, bequemes Leben das Wahre ist“ (2014b:61, 2014a:#103). Kitaru stellt somit gesellschaftliche Normen in Frage, die dieses vorgefertigte Lebensmodell vorgeben. Er ist hin- und hergerissen zwischen dem, was er seit seiner Kindheit von allen um sich herum gelernt und gesehen hat, und dem, was er selbst sich von seinem Leben erwartet. Schließlich siegt seine Sehnsucht nach mehr, und er macht sich auf die Suche. Er verlässt seinen Heimatort, seine Familie, Erika und *boku* ohne ein Wort zu sagen, und nachdem er eine Kochschule in Ōsaka besucht hat reist er nach Amerika, um dort als Sushi-Koch zu arbeiten. Er ist nie lange an einem Ort, bevor er wieder zu einer neuen Stadt aufbricht, weshalb er auch nie geheiratet und auch keine Familie gegründet hat.

5.3. Von den „California Girls“ der Beach Boys über Tolstois *Anna Karenina* und Dickens *Bleak House* bis hin zu „Yesterday“ von den Beatles

Die nachfolgende Tabelle fasst alle transkulturellen Bezüge sowie die Anteile, die musikalische und literarische Verweise dabei einnehmen, zusammen, welche von Murakami in den ausgewählten sieben Texten verwendet werden:

Primärquelle, Erscheinungsjahr	Seiten	transkulturelle Bezüge			
		Gesamt- anzahl	prozentueller Anteil	davon musikalische und literarische Bezüge	
<i>Kaze no uta o kike</i> , 1979	125	78	62 %	40	51 %
„Odoru kobito“, 1984	32	9	28 %	8	88 %
„Nemuri“, 1989	51	9	18 %	5	56 %
„Tonii Takitani“, 1990	20	14	70 %	4	29 %
„Tairando“, 1999	24	14	58 %	13	93 %
„Gūzen no tabibito“, 2005	21	17	81 %	13	77 %
„Yesterday“, 2014	37	11	30 %	6	55 %

Quelle: Tabelle wurde von der Verfasserin selbst erstellt, wobei die Daten auf den sieben Texten basieren.

In seinem Debütroman *Kaze no uta o kike* verwendet Murakami in über sechzig Prozent seiner Erzählung transkulturelle Bezüge; das sind verhältnismäßig mehr als in den nachfolgenden Kurzgeschichten – wobei eine sprunghafte Zunahme bei der Gesamtanzahl der Verwendung solcher Elemente als Muster erkennbar ist und nur die letzte, im Jahr 2014 veröffentlichte Kurzgeschichte „Yesterday“ diesem Trend nicht entspricht. Betrachtet man den prozentuellen Anteil der Bezüge umgerechnet auf die Gesamtseitenanzahl der Texte, so wird ersichtlich, dass dieser sich bei „Gūzen no tabibito“ auf über achtzig und bei „Tonii Takitani“ auf siebzig Prozent beläuft. Die Kurzgeschichte „Nemuri“ bildet hierbei mit achtzehn Prozent das Schlusslicht.

Besonders deutlich ist auch, dass der Einsatz von musikalischen und literarischen Bezügen in sehr unterschiedlichem Verhältnis zu der Gesamtanzahl an transkulturellen Bezügen steht. Bereits in dem Roman *Kaze no uta o kike* haben über fünfzig Prozent der Bezüge eine Verbindung mit Musik oder Literatur, und es werden zahlreiche Verweise auf verschiedene amerikanische Musikgruppen und deren Alben – wie beispielsweise die Beach Boys und deren Hit „California Girls“ – gemacht. Auch die Literatur spielt eine besondere Rolle in dem Leben des Protagonisten; somit werden sowohl musikalische, als auch literarische Elemente verwendet.

In den Kurzgeschichten „Odoru kobito“ aus dem Jahr 1984 und „Tairando“ aus dem Jahr 1999 handelt es sich bei acht von neun bzw. dreizehn von vierzehn Verweisen um musikalische Bezüge; der Autor legt den Fokus hier also eindeutig auf diesen Bereich. Die im Jahr 1990 veröffentlichte Kurzgeschichte „Tonii Takitani“ ist der einzige hier behandelte Text, bei welchem sich weniger als die Hälfte aller darin vorkommender, transkultureller Bezüge auf Musik oder Literatur beziehen, wobei der Jazz dennoch eine große Rolle für die Handlung und die Figuren in der Erzählung spielt, jedoch weniger direkte Verweise auf bestimmte Musiker oder Lieder auffindbar sind. In der zuletzt veröffentlichten Kurzgeschichte wird die Handlung und die darin vorkommenden Figuren von dem Lied „Yesterday“ der Beatles, besonders beeinflusst, und der Autor fokussiert sich auf dieses musikalische Element.

Werden nun die einzelnen Kurzgeschichten in Bezug auf die darin vorkommenden musikalischen und literarischen Elemente genauer analysiert, so fällt auf, dass diese immer mit bestimmten Aspekten, die die Charakterisierung und Entwicklung der Hauptfiguren betreffen, in Zusammenhang gebracht werden. Ein Beispiel wäre die Suche nach Individualität bzw. die Entwicklung einer eigenen Identität der Figuren, welche in jedem der hier behandelten Texte zentrale Themen darstellen und immer in Verbindung mit transkulturellen Bezügen stehen. Bereits in Murakami Harukis Erstlingswerk *Kaze no uta o*

kike bezieht sich der Autor auf den literarischen Bereich – er ist es, der es dem Protagonisten *boku* und dessen Freund Nezumi ermöglicht, sich selbst und damit die eigene Identität zu entwickeln und ihre Persönlichkeiten zu entfalten. Ebenso verhält es sich bei der Kurzgeschichte „Nemuri“, wobei die Protagonistin *watashi* hier zu ihrem alten Selbst vor der Hochzeit zurückfindet, indem sie sich wieder an ihre Liebe zur Literatur erinnert und sich in diese vertieft, um so ihren alltäglichen Verpflichtungen als Ehe- und Hausfrau sowie Mutter zu entkommen. In beiden Texten erfüllen die Bezüge zu im Westen geborenen Autoren – in ersterem ist dies der (fiktive) amerikanische Schriftsteller Derek Hartfield, welcher zum Vorbild *bokus* wird, und in letzterem ist es der Roman *Anna Karenina* des russischen Schriftstellers Leo Tolstoi, welcher als Auslöser für die wiederentdeckte Unabhängigkeit *watashis* gesehen werden kann –, die Funktion, eine Distanz der Protagonisten zu ihrem bisherigen Leben herzustellen, die ihnen dabei hilft, zu sich selbst zu finden.

In den anderen Texten wird dieselbe Funktion von musikalischen Bezügen übernommen. In „Odoru kobito“ beispielsweise findet *boku*, welcher als Fließbandarbeiter in einer Elefantenfabrik tätig ist und daher Tag um Tag dieselbe monotone Arbeit erledigt, die Erfüllung seines Lebens, als er von einem tanzenden Zwerg träumt, der zu Rhythmen und Liedern des amerikanischen Musikers Frank Sinatra oder der englischen Rockband Rolling Stones tanzt. Erst als *boku* mit der Musik und dem Tanz in Kontakt kommt, stellt er sein bisheriges Leben in Frage und möchte daraus ausbrechen, um sich so besser ausdrücken zu können. Murakami Haruki verwendet hierbei ausdrücklich Bezüge zu Musikern aus Amerika und Europa sowie die Musik und den Tanz selbst. Diese öffnen *boku* die Augen und lassen ihn eine bisher nicht gekannte Unabhängigkeit entdecken. Ebenso verhält es sich bei dem homosexuellen Klavierstimmer aus „Gūzen no tabibito“, welcher mit Hilfe der Musik zu seinem wahren Ich steht und sich nicht versteckt. Er akzeptiert diesen Teil von sich selbst und nimmt ihn an, wobei ihm der homosexuelle, französische Pianist Francis Poulence als Vorbild hilft.

In den Kurzgeschichten „Tairando“ und „Tonii Takitani“ nehmen die musikalischen Elemente – genauer gesagt, die Bezüge zu Jazzmusikern und -titeln – eine besondere Rolle ein, da sie eine heilende Wirkung auf die Figuren haben. In ersterer stellt sich Satsuki ihrer Vergangenheit, da die Jazzmusik sie an ihren verstorbenen Vater erinnert, dessen Tod sie noch nicht überwunden hat. Erst als sie mit ihrer Vergangenheit abschließt, findet sie zu sich selbst zurück und plant selbstständig ihr zukünftiges Leben. Auch in der zweiten Kurzgeschichte ist der Tod eines geliebten Menschen ausschlaggebend für die Zuflucht im Jazz, welcher auf den Vater von Tonii heilend wirkt, für Tonii selbst jedoch zum Verlust

eines weiteren Elternteils führt, da er eine Barriere zwischen ihnen aufbaut. Jazzmusiker und Jazzmusik bieten den Figuren einen Ausweg aus ihrem Schmerz. Sie können die Musik als Teil von sich selbst sehen; sie erinnert sie immer an ihre Vergangenheit, da diese sie zu der Person gemacht hat, die sie nun sind. Desweiteren verwendet der Autor hier erstmals den Bezug zu Jazz, um eine negative Folge – nämlich die Einsamkeit von Tonii, resultierend aus der Hingabe seines Vaters zur Musik – darzustellen.

In „Yesterday“ verwendet Murakami das gleichnamige Lied bzw. die Verweise auf die Musiker John Lennon und Paul McCartney. Das Lied gibt der Kurzgeschichte zwar ihren Titel, nimmt jedoch nur indirekt Einfluss auf die Handlung und die Figuren der Erzählung. Wie im Roman *Kaze no uta o kike* sind die Figuren Studenten, die auf der Suche nach ihrer Identität in der Welt sind, wobei sie diese durch die Sprache selbst entdecken: *Boku* spricht nur mehr Hochjapanisch und Kitaru lernt Kansai-Dialekt, um in weiterer Folge einen neuen Liedtext in *Kansai-ben* für das Lied „Yesterday“ zu entwickeln – die von Murakami erschaffene Figur ist noch aktiver als in den bisherigen Erzählungen, da sie den Liedtext aktiv umgestaltet und daher in den Prozess der Transkulturalisierung verstrickt ist. Murakami setzt in dieser Kurzgeschichte somit zwar den Verweis auf ein Musikstück ein, wobei dieser jedoch nicht als ausschlaggebendes Element für die Identitätssuche fungiert, sondern bereits als eine Art Ergebnis daraus resultiert.

Ein weiterer Aspekt, welcher immer in Zusammenhang mit den transkulturellen musikalischen und literarischen Bezügen auftritt, ist das Ausbrechen der Figuren aus den in der japanischen Gesellschaft vorherrschenden Werte und Normen sowie ein unbestimmtes Gefühl des Unbehagens und ein sich Entziehen-Wollens diesen gegenüber. In jedem der Texte verwendet der Autor diese Verweise so, dass diese den Figuren eine andere Perspektive in ihrem Leben bieten oder zu einer Basis für deren Entscheidungen werden. Ein Beispiel für ersteres ist die Kurzgeschichte „Odoru kobito“, in welcher *boku* durch einen tanzenden Zwerg und dessen Musikplatten sein geregeltes Leben in Frage stellt und schließlich einen anderen Weg einschlägt, um sich frei zu fühlen, wobei ihm Murakami hierbei verschiedene amerikanische Musiker den Weg weisen lässt. Diese stehen also in direktem Zusammenhang mit *bokus* Entschluss, sich gegen das herrschende System und die daraus resultierenden Werte und Normen aufzulehnen. Auch in der Kurzgeschichte „Nemuri“ fungiert der darin vorkommende Roman *Anna Karenina* als Augenöffner für *watashi*, und sie erkennt, dass sie sich mit der Heirat und den darauf folgenden Verpflichtungen als Ehe- und Hausfrau sowie Mutter, welche von der Gesellschaft vorgeschrieben werden, sehr verändert bzw. auch verloren hat. Der von Murakami Haruki als zentrales Element verwendete Roman des

russischen Schriftstellers zeigt ihr auf, dass sie den vorgeschriebenen Rollenbildern entkommen kann, mehr vom Leben erwarten darf und sich auch selbst um ihr Wohlbefinden kümmern muss. Ebenso ergeht es dem homosexuellen Klavierspieler in „Gūzen no tabibito“. Bisher war er so sehr auf seine Karriere als Konzertpianist fokussiert, dass er sich selbst eigentlich nicht gefragt hat, ob er dies überhaupt möchte. Erst durch seine Entscheidung, zu sich selbst und seiner Homosexualität zu stehen, welche durch Murakamis Verwendung des ebenfalls homosexuellen französischen Musikers Francis Poulence unterstützt wird, bricht er aus dem vorgeschriebenen Lebensweg aus und folgt seinen eigenen Vorstellungen.

Auch zum zweiten Aspekt, der Entscheidungsgrundlage der Figuren, sind zahlreiche Beispiele in den Texten zu finden. Bereits in dem Roman *Kaze no uta o kike* entscheidet sich Nezumi dafür, von dem für ihn durch seine Familie bestimmten Weg abzuweichen, da er dem vorherrschenden patriarchalen Erbsystem der japanischen Gesellschaft nicht zustimmen kann, sondern auf der Suche nach etwas Eigenem ist. Er erhofft sich Antworten aus den verschiedenen literarischen Werken, welche er im Laufe der Erzählung liest, und verlässt schließlich die Stadt, um dieser Suche zu folgen. Murakami Haruki nutzt die Verweise auf verschiedene Werke von im Westen geborenen Schriftstellern, um zu unterstreichen, dass seine Figuren japanische gesellschaftliche Werte ablehnen und nach Alternativen suchen. Diese Darstellung findet man auch in der Kurzgeschichte „Yesterday“, in welcher die an der Universität durchgeführte Aufnahmeprüfung für die Figur Kitaru als willkommene Hürde fungiert. Er konzentriert sich nicht ausreichend auf die Prüfungsvorbereitung, da er nicht weiß, ob er dieses ihm vorbestimmte Leben, welches aus Studium, Arbeit, Heirat und Familie besteht, auch tatsächlich leben möchte. Er denkt nicht, dass dieser Lebensweg schlecht ist, doch seine Entscheidung, sich auf die Suche nach einem anderen Leben zu machen, das besser zu ihm passt, treibt ihn an, wobei die literarischen und musikalischen Verweise lediglich den Rahmen der Erzählung bilden und nur indirekt Einfluss auf die Handlungen der Figuren nehmen.

Eine weitere Entscheidung, welche in der Eigenständigkeit der Protagonisten resultiert, wird ebenfalls durch musikalische Verweise – genauer gesagt durch Bezüge zu dem Genre Jazz – dargestellt. Murakami Haruki verwendet den Jazz sehr unterschiedlich: als Antriebskraft für die Figuren, um in ihrem Leben weiter zu kommen, als Ruhepol, um einen Ausgleich zu der hektischen und technologischen Welt herzustellen oder auch als Barriere, welche die Figuren voneinander oder von der Außenwelt abschirmt. In der Erzählung „Tairando“ beispielsweise kommen die ersten zwei angeführten Aspekte vor. Die Protagonistin erkennt, nachdem sie seit Jahren wieder einmal Jazzmelodien hört, dass sie

durch ihre Heirat mit einem Amerikaner und ihr Leben in den USA von den Entscheidungen anderer Menschen abhängig geworden ist, wobei dies mit dem Tod ihres Vaters in der Oberschule den Anfang nahm. Durch den Jazz erinnert sie sich wieder, dass sie stark, eigenständig und unabhängig sein kann, und kehrt alleine nach Japan zurück. Die Musik erinnert sie somit daran, dass in ihr eine andere Person bzw. andere Facetten schlummern, welche sie nur hervorholen muss. Diese Unabhängigkeit ist auch in der Kurzgeschichte „Tonii Takitani“ anzutreffen, wobei Murakami hier den Jazz als Grund für die undurchdringliche Mauer zwischen Vater und Sohn einsetzt – also als Barriere, da der Vater sich nach dem Tod seiner Frau für ein Leben mit dem Jazz entscheidet. Dadurch erfährt Tonii nie, was es heißt, Teil einer Familie zu sein, und wächst zu einem eigenständigen Mann heran, welcher selbst den Haushalt führt, sich selbst um alle anfallenden Arbeiten kümmert und daher keine Frau benötigt. In beiden Kurzgeschichten widersprechen die Figuren durch ihre Unabhängigkeit und Selbstständigkeit den typischen Rollenbildern der japanischen Gesellschaft, wobei Murakami jeweils den ursprünglich aus Amerika stammenden Jazz als ausschlaggebendes Symptom in den Erzählungen verwendet.

Der letzte in dieser Arbeit untersuchte Aspekt bezieht sich auf das Leben der Figuren in ihrer eigenen Welt, welche sie durch Literatur oder Musik erschaffen, bzw. ihr Leben in einer anderen Welt, die sie in der Literatur oder Musik finden. Auch bei diesen Darstellungen setzt Murakami Haruki sehr oft transkulturelle Verweise ein, um den Figuren in seinen Erzählungen diese Welten näher zu bringen – sei es als Fluchtmöglichkeit aus dem eigenen Leben oder als Aufbewahrungsort von Erinnerungen an bestimmte Ereignisse. Besonders das Fluchtmotiv wird von Murakami sehr häufig aufgegriffen und durch die Verwendung von transkulturellen musikalischen und literarischen Bezügen unterstrichen. In „Odoru kobito“ beispielsweise flieht der Protagonist zunächst im Traum und später in der Realität in die Welt der Musik, um sich so von seinem monotonen Leben als Fabrikarbeiter abzugrenzen und Freiheit in dieser neu entdeckten Welt zu finden. Die Musik wird hier vom Autor als Mittel bzw. Instrument genutzt, um es dem Protagonisten zu ermöglichen, diese ihm vorher verschlossene Welt zu erreichen. Die angesprochene Freiheit ist auch Thema in der Kurzgeschichte „Nemuri“, da *watashi* sich durch das Lesen des Romans *Anna Karenina* zum ersten Mal seit ihrer Hochzeit wieder etwas freier fühlt. Der Druck, einem bestimmten Rollenbild zu entsprechen, treibt sie dabei immer weiter in die Welt der Literatur, da sie nur dort ihren Verpflichtungen entkommen kann und niemand sie stört. Murakami fokussiert all diese Empfindungen seiner Figur um den Roman des russischen Schriftstellers und lässt sie die Flucht in diesen antreten. Somit wird die Literatur in dieser Kurzgeschichte zunächst als

Auslöser für *watashi's* Verhalten dargestellt, und entwickelt sich im weiteren Verlauf zu dem einzigen Medium, in welchem sie sich wohlfühlt. Auch in „Gūzen no tabibito“ flüchtet der Protagonist sich in seine eigens erschaffene Welt, wobei diese aus Musik von französischen Komponisten besteht. Der Grund hierfür ist die Homosexualität des Klavierstimmers, welche ihn dazu veranlasst, sich immer weiter in sich selbst zurückzuziehen und ein eigenes Leben, abseits von Familie und Freunden aufzubauen, um sich so selbst zu schützen. Er taucht dabei nicht nur in die Welt der Musik ein, sondern auch in jene der Literatur, da er jeden Dienstag in einem Café einen Roman liest, wie beispielsweise *Bleak House* von Charles Dickens. Murakami setzt die Verweise auf die europäischen Pianisten und die Musikstücke gezielt ein: Sie helfen dem Protagonisten über die Zeit der Abschottung von der Welt hinweg und sie werden dabei zu einem wichtigen Teil seines Lebens.

Die zweite Dimension dieser ‚anderen Welten‘ als Aufbewahrungsorte von Erinnerungen spielt ebenso eine besondere Rolle, da die Figuren oft durch musikalische oder literarische Impulse an ihre Vergangenheit oder bestimmte Ereignisse erinnert werden. In der Kurzgeschichte „Tairando“ beispielsweise ist Jazzmusik – wie bereits erläutert – der Auslöser für die Erinnerungen Satsukis an ihren verstorbenen Vater. Diese sind zunächst sehr schmerzlich für *watashi*, da sie die Musik nur mit dem plötzlichen Verlust assoziiert. Im Laufe der Erzählung jedoch lernt sie, dass ihr Vater in der von ihm so geliebten Musik weiterlebt, und ihre Erinnerungen wandeln sich zum Positiven, da sie nun endlich mit ihrer Vergangenheit abschließen kann. In dieser Erzählung hat der Jazz eine heilende Wirkung auf Satsuki. Auch in der zuletzt veröffentlichten Kurzgeschichte „Yesterday“ werden *bokus* Erinnerungen durch das gleichnamige Lied der Beatles ausgelöst. Der Protagonist erinnert sich an seine Studienzeit mit Kitaru, welcher das Lied mit einem neuen Text im Kansai-Dialekt versehen hat; dadurch will es *boku* nicht mehr aus dem Kopf gehen. Murakami verwendet das Lied nur als Ausgangspunkt der Erzählung, welche sich um die Ereignisse von *bokus* Studienzeit dreht; es löst in ihm ein melancholisches Gefühl aus. Während der weitere Verlauf der Kurzgeschichte nicht mehr von diesem musikalischen Element geprägt ist, verhält sich dies bei Murakamis Debütroman *Kaze no uta o kike* ganz anders. Hier erinnert sich der Protagonist an seine Studienzeit und denkt dabei auch an den (fiktiven) amerikanischen Schriftsteller Derek Hartfield, welcher der Grund dafür war, dass *boku* sich dem Schreiben zugewandt hat. Im gesamten Werk kommt der Autor immer wieder auf den Schriftsteller und dessen Einfluss auf *bokus* Entscheidungen zurück; Hartfield spielt somit eine zentrale Rolle in diesem Werk.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Murakami Haruki in seinen Erzählungen transkulturelle Bezüge immer dann einsetzt, wenn seinen Figuren eine wichtige Veränderung im Leben bevorsteht, wobei die musikalischen und literarischen Bezüge sie dabei unterstützen, ihnen einen Ausweg aufzeigen oder sie inspirieren, ihrem eigenen Weg zu folgen. Obwohl diese Bezüge in allen ausgewählten Werken zum Einsatz kommen, ist ihre Bedeutung jedoch nicht immer gleich groß; einige nehmen eine wichtigere Rolle ein als andere. Während im ersten Text unzählige solcher musikalischer und literarischer Verweise vorhanden sind, nutzt Murakami später in bestimmten Erzählungen wie beispielsweise in „Nemuri“ oft nur einige wenige, und in der jüngsten hier ausgewählten Kurzgeschichte wird der Verweis lediglich als Rahmen der Erzählung verwendet, welcher die Entwicklung der Figuren nur noch indirekt beeinflusst.

6. Transkulturalität – present and future?

Der Westen hat bei den Entwicklungs- und Modernisierungsprozessen in Japan eine wichtige Rolle gespielt, wobei nicht nur die Bereiche von Wirtschaft oder Politik betroffen waren, sondern auch die Kultur und Literatur des Landes. Besonders hier kam es zur Ausbildung von neuen Konzepten wie das Beispiel des in der vorliegenden Arbeit behandelten postmodernen Schriftstellers Murakami Haruki deutlich zeigt. Die literarische Postmoderne und damit auch Murakamis Werke sind durch das Verschwimmen von ehemals klar definierten Bereichen, dem Vermischen verschiedener kultureller Elemente und Medien sowie dem in Frage Stellen bestehender Konzepte geprägt, welche in weiterer Folge zu der Entwicklung eines transkulturellen Schreibstils führten.

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf diese Prozesse und analysiert auf Basis des Konzeptes der Transnationalität bzw. der Transkulturalität ausgewählte Werke des Schriftstellers. Die Untersuchung hatte es sich hierbei zum Ziel gesetzt herauszufinden, welche transkulturellen Elemente der Autor in seinen Werken einsetzt, und wie er dies tut. So wurde u.a. die Frage behandelt, ob sie einen Einfluss auf die darin vorkommenden Figuren und die Handlung haben und ob sich die Verwendungsweise bzw. die Bedeutung dieser Elemente im Laufe der Zeit – von der ersten bis zu einer der letzten Veröffentlichungen des Autors – verändert hat. Die für die Analyse wichtigen Bezüge wurden als ‚transkulturelle Elemente‘ bezeichnet, da der Autor sich diese Elemente in seinen Werken aneignet, zur Beschreibung von Alltagshandlungen verwendet und somit in einen japanischen Kontext einbringt; sie also auch zu ‚etwas Japanischem‘ macht. Die Elemente in der vorliegenden Arbeit – wie beispielsweise Verweise auf Schriftsteller und Romane oder Musiker und

Musiktitel – haben ihren Ursprung jeweils in der westlichen Kultur, wobei die amerikanische Kultur am häufigsten angesprochen wird. Dadurch zeigt Murakami, dass diese Bezüge ihren Ursprung zwar im ‚Westen‘ haben, sie jedoch im Zuge der Modernisierung und in der Nachkriegszeit nach Japan importiert und somit in die japanische Gesellschaft und Kultur integriert wurden, sodass sie nicht mehr nur als dem Westen zugehörig betrachtet werden können. Sie werden transkulturell. Dadurch, dass er die westliche Populärkultur gut kennt und sich in seinen Texten sehr häufig auf sie bezieht, zeigt Murakami, dass beispielsweise Musiktitel wie „California Girls“ oder „Yesterday“ oder auch im Westen geborene Schriftsteller wie Leo Tolstoi oder Charles Dickens in Japan durchaus bekannt sind und daher als mehr als nur einer Kultur angehörig dargestellt werden können.

Wie bereits in Kapitel 2 ausführlich dargelegt, beschreibt das Konzept der Transnationalität eben jene Entwicklungen, welche in der Literatur von Murakami Haruki sichtbar werden: Eine zunehmend globalisierte und somit transkulturelle Welt zeichnet sich ab, in welcher die Grenzen zwischen Staaten, Gesellschaften und Kulturen immer mehr verschwimmen und Personen, Güter oder bestimmte immaterielle Aspekte – wie beispielsweise kulturelle Elemente, Ideen und Konzepte – ungehindert von einer Gesellschaft in die nächste gelangen können. Dies hat zur Folge, dass die einzelnen Kulturen in ständigem Wandel sind, da sie diese Aspekte aufnehmen, transformieren und integrieren. Obwohl schon in der Vergangenheit Menschen in fremde Länder gereist sind, Handel betrieben und somit Objekte aus fremden Kulturen mit zurück gebracht haben, wird die Bezeichnung ‚Transnationalität‘ bzw. ‚Transkulturalität‘ erst in den letzten Jahrzehnten vermehrt verwendet und mit Globalisierungsprozessen wie der Verbesserung des Transportwesens oder der Entwicklung einer virtuell verbundenen Welt in Verbindung gebracht. Diese Entwicklungen spiegeln sich auch im Bereich der Literatur wider. Schriftsteller werden nicht mehr nur von einer Kultur oder Gesellschaft beeinflusst, sondern ihnen steht die ganze Welt offen: sei es durch Reisen, durch Kontakte, die im virtuellen Raum geknüpft werden können, oder aber durch die bewusste Entscheidung in einem anderen Land zu leben und eine andere als die Muttersprache zu wählen, um sich darin literarisch auszudrücken. Dies hat zur Folge, dass die dabei gemachten Erfahrungen in die jeweiligen Werken einfließen und sich auf unterschiedliche Weise manifestieren.

Die japanische Gesellschaft kann als erfolgreiches Beispiel einer zunehmenden transkulturellen Entwicklung angesehen werden, da bereits in der Vergangenheit des Landes starke Anzeichen für die Integration und Transformation von Elementen aus unterschiedlichen Kulturen vorhanden sind. Murakami Haruki gehört zu einer Generation von

postmodernen Autoren, welche in ihrer Jugendzeit mit der sich wandelnden und zunehmend transkultureller werdenden Welt konfrontiert wurden. Bereits früh fühlte er sich zu anderen Sprachen und Kulturen hingezogen und entdeckte durch das Lesen von diversen Romanen in der englischen Sprache eine Welt, welche ihn nicht mehr losließ. Auffallend hierbei ist, dass er im Alltag ständig von transkulturellen Elementen und vor allem von Elementen der amerikanischen Kultur umgeben war, ohne dass er bewusst danach suchen musste. Ganz im Gegenteil hatten die fremdkulturellen Elemente bereits begonnen, sich einen Weg in die japanische Kultur zu bahnen und sich mit dieser zu vermischen. Dadurch nimmt der Autor seine Umwelt anders wahr, als die Schriftstellergenerationen vor ihm, und er identifiziert sich demzufolge auch mehr mit der transkulturellen Welt als mit einer national bestimmten japanischen. Seine Erfahrungen bringt der Autor in seinem Debütroman *Kaze no uta o kike* zu Papier, in welchem er einen eigens entwickelten, mit Anglizismen durchsetzten Schreibstil verwendet, der sich von den bis dahin vorherrschenden Normen der japanischen Literaturszene stark unterscheidet; damit dringt Murakami in neues Terrain vor.

Betrachtet man seinen Schreibstil genauer so wird deutlich, dass Murakami Haruki besonders durch amerikanische Schriftsteller wie beispielsweise F. Scott Fitzgerald, Raymond Chandler oder Raymond Carver, dessen Werke er bereits in seiner Jugend gelesen hat, beeinflusst wurde. Daher bezeichnen einige Kritiker seine Werke als zu verwestlicht bzw. zu amerikanisiert (Walley 1999, Hashimoto 2003), während andere in Murakamis Verwendung von transkulturellen Elementen Murakamis Anerkennung der voranschreitenden Entwicklungen in der Welt und besonders in der japanischen Gesellschaft, welche bereits von importierten Kulturelementen durchdrungen ist, sehen (Matsuoka 1993, Ellis 1995). Auch Murakamis Rolle als Übersetzer von (zumeist) amerikanischer Literatur trägt zu seinem Image als ‚verwestlicht‘ bei. In jedem Fall hat diese Tätigkeit dem Autor selbst zufolge schlussendlich wesentlich zur Ausformung seines eigenen Schreibstils beigetragen (Schiedges 2007, Suter 2008).

Murakami verwendet transkulturelle Elemente in nahezu allen seinen Veröffentlichungen – wenn auch nicht immer im gleichen Ausmaß. Dabei wird deutlich, dass seine Verwendungsweise nach bestimmten Aspekten bzw. Charakteristika unterteilt werden kann. Erstens wird durch transkulturelle Elemente eine räumliche Unabhängigkeit erreicht. Sowohl Kritiker, als auch der Autor selbst verweisen auf die Flexibilität des Handlungsortes, da die jeweiligen Erzählungen auch in Städten außerhalb Japans spielen können, denn Metropolen wie New York oder San Francisco unterscheiden sich nicht wesentlich von Städten wie Tōkyō oder Ōsaka. Ein weiterer Aspekt bei der Verwendung von transkulturellen

Elementen ist, dass der Autor diese nutzt, um die Erzählung zeitlich einzuordnen bzw. die Stimmung einer bestimmten Zeit einzufangen. Dabei spielen Referenzen auf geschichtliche Ereignisse in Europa oder Amerika, Metaphern oder materielle Güter sowie Verweise auf Musiktitel eine besondere Rolle. Ein weiterer Aspekt stellt der mehrsprachige Ansatz des Autors dar, welcher sich in den Werken besonders in der Form von *katakana*-Ausdrücken bemerkbar macht, wobei er auch häufig ganze Sätze oder Wortgruppen der englischen Sprache entnimmt. Desweiteren handelt es sich bei Murakamis transkulturellen Bezügen stets um leicht verständliche und bekannte Referenzen, welche dem japanischen Leser als fremdartig, jedoch nicht zu fremd erscheinen, sodass er sich damit immer noch identifizieren kann.

Die vorliegende Arbeit fokussierte insbesondere die transkulturellen musikalischen und literarischen Bezüge in Murakamis Werken. Es ist bekannt, dass der Autor selbst ein begeisterter Musikfan und Leser ist, welcher nicht nur eine sehr große Plattensammlung besitzt, sondern seit seiner Jugend Bücher von im Westen geborenen Autoren liest. Auch die Figuren in seinen Werken hören gerne Musik, lesen Romane, sind selbst Schriftsteller oder werden mit diesen Elementen konfrontiert. Murakami erläutert, dass er sich durch die Musik in seiner Jugend beeinflussen ließ und seine Erfahrungen in diesem Bereich an die nächsten Generationen weitergeben möchte. Somit ist die Musik selbst, der Rhythmus der Musik und auch die Gefühle und Gedanken, welche durch sie ausgelöst werden, ein wichtiger Bestandteil seiner Werke, der Handlung und Figuren. Mit der Erwähnung von Schriftstellern und Romantiteln verhält es sich ebenso, denn auch diese haben den Autor von seiner Jugendzeit hinweg begleitet. Sie finden ebenso wie die Musik Eingang in seine Werke – sei es nur als Verweis auf einen bestimmten Autor oder einen konkreten Text, oder aber als zentrales Element, das den Verlauf der Erzählung maßgeblich mitbestimmt.

Wie in Kapitel 5 erläutert, wurden die zur genaueren Analyse herangezogenen Erzählungen auf Basis einer von der Autorin eigens erstellten Kategorisierung der 57 Kurzgeschichten ausgewählt, wobei diese aufgrund der Vorgaben, dass musikalische und/oder literarische Bezüge vorhanden sein mussten, schlussendlich auf sieben Veröffentlichungen reduziert werden konnten. In den analysierten Werken ist deutlich zu erkennen, dass die Suche nach ihrem wahren Selbst bzw. das Erlangen von Unabhängigkeit und Individualität für die Figuren in allen Fällen eng mit dem Einsatz von transkulturellen musikalischen oder literarischen Elementen verbunden ist. Die Protagonisten sind auf der Suche nach sich selbst; den transkulturellen Elementen kommt die Funktion zu, diese Suche weiter voran zu treiben. Desweiteren kommt es vor, dass den Figuren durch diese Bezüge die

Augen geöffnet und sie darauf aufmerksam werden, dass sie etwas oder auch sich selbst verloren haben. Sie merken, dass sie sich neu finden müssen, was in einem Drang der Figuren nach Individualität und Selbstfindung resultiert. Auffallend ist, dass einige Figuren dabei gezwungen werden einen Schritt nach vorne zu machen, um weitere Aspekte ihrer selbst zu entdecken, während andere Figuren gewissermaßen einen Schritt zurück machen müssen, um zu der Person zurückzufinden, die sie beispielsweise vor der Heirat oder in ihrer Jugendzeit waren. Dabei kann es auch vorkommen, dass die Figuren aus den vorherrschenden Normen und Werten der japanischen Gesellschaft ausbrechen, indem sie einen anderen Lebensweg einschlagen, als jenen, der für sie vorgesehen ist. Beispielsweise lehnen die Figuren in den Werken oft typische oder traditionelle Berufe ab, um Beschäftigungen nachzugehen, die sie selbst aufgrund von Interesse oder Neugier ansprechen, wie beispielsweise den Beruf des Schriftstellers. Im Falle der Protagonistinnen wird ersichtlich, dass ihnen durch die transkulturellen Verweise Alternativen zu der herkömmlichen Rolle als Ehe- und Hausfrau sowie Mutter aufgezeigt werden. Die Figuren kämpfen dabei darum, Unabhängigkeit von ihren Ehemännern zu erlangen und wieder als eigenständige Person, deren Wünsche und Sehnsüchte genauso wichtig sind wie das Wohl der Familie, wahrgenommen zu werden. Die literarischen oder musikalischen Bezüge regen die Charaktere zum Nachdenken an, leiten die Figuren in eine bestimmte Richtung und werden, wenn diese zögern, auch oft als Denkanstoß eingesetzt.

Die letzten beiden analysierten Aspekte setzen sich mit dem Leben der Figuren in einer ‚eigenen Welt‘ und der häufig vorkommenden Flucht in eine ‚andere Welt‘ auseinander. Die transkulturellen Verweise dienen den Figuren hierbei als Möglichkeit, zu sich selbst zu finden. Häufig leben die Charaktere in ihren eigenen, durch Musik oder Literatur erschaffenen Welten, welche sie vor der Realität abschirmen – sei es, weil sie nicht den Erwartungen der Gesellschaft entsprechen, oder weil sie mit der Realität selbst nicht umzugehen wissen. Die Welt der Musik oder der Literatur übernimmt hierbei eine schützende Funktion, da sich die Figuren in ihr wohl fühlen und sich auch keiner Konfrontation stellen müssen, wobei außerdem oft auch ein heilender Aspekt hinzukommt und die Charaktere sich am Ende aus ihrer eigenen Welt lösen und bereit sind, wieder in der realen Welt zu leben. Ebenso verhält es sich bei der ‚anderen Welt‘, welche von den Figuren als eine Fluchtmöglichkeit angesehen wird, um ihrem bisherigen Leben zu entkommen. Dabei leben sie wiederum in einer Art Isolation, vertiefen sich in die Welt der Musik oder der Literatur – wobei diese Welten auch in der Form eines Traumes auftreten können – und kommen erst daraus hervor, wenn sie mit

sich selbst im Reinen sind und in einigen Fällen auch mit ihrer Vergangenheit abgeschlossen haben bzw. die Erinnerungen daran nicht mehr als schmerzlich erfahren.

Abschließend soll ein Fazit hinsichtlich der Entwicklung in der Verwendung von transkulturellen musikalischen und literarischen Elementen bei Murakami gezogen werden. Hierbei wird deutlich, dass der Autor besonders zu Beginn seiner schriftstellerischen Karriere die Welt in seinen Erzählungen mit transkulturellen Verweisen angefüllt hat. Seine Figuren essen fast ausschließlich ausländisches Essen, hören westliche Musik wie Rock'n'Roll oder Jazz und lesen Bücher von im Westen geborenen Schriftstellern – auf kaum einer Seite wird auf solch einen transkulturellen Bezug, und wird er noch so beiläufig eingeworfen, verzichtet. Obwohl die nachfolgenden Kurzgeschichten eine deutlich geringere Seitenanzahl aufweisen als der Debütroman, wird auch hier eine fortwährende Zunahme in der Verwendung von transkulturellen Elementen ersichtlich. Auffallend hierbei ist jedoch, dass die einzelnen Bezüge nicht immer den gleichen Stellenwert haben und, während manche den Fokus der Erzählung bilden, andere zur Beschreibung einer Szene oder lediglich als Rahmen eingesetzt werden. Besonders deutlich wird dies bei der letzten hier zur Analyse herangezogenen Kurzgeschichte, welche nicht nur aus dem Trend der stetigen Zunahme der transkulturellen Verweise ausbricht, sondern inhaltlich auch nicht auf diese angewiesen ist. Der Titel selbst bezieht sich zwar auf das bekannte Lied der Beatles, für die Figuren und die Handlung selbst ist es jedoch nebensächlich und Murakami verwendet die spärlich eingesetzten Bezüge nur als Rahmen der Erzählung, wobei die Figuren jedoch nicht direkt von ihnen beeinflusst werden. Somit wird deutlich, dass der Autor zwar weiterhin auf das Stilelement von transkulturellen Elementen setzt, diese jedoch nicht mehr die gleiche Bedeutsamkeit für die Figuren, die Handlung und ihn selbst aufweisen wie noch zu Beginn seiner Karriere.

Das Thema der Transkulturalität in der japanischen Literatur und im Besonderen bei Murakami Haruki bietet auch weiterhin genügend Möglichkeiten für zukünftige Forschung. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, hat sich die vorliegende Arbeit aufgrund des begrenzten Rahmens in einem ersten Schritt mit dem Auftreten von transkulturellen Elementen und deren Funktionen im Text auseinander gesetzt, konnte jedoch weiteren Aspekten dieser Elemente – wie beispielsweise dem Inhalt der von Murakami erwähnten Songtexte oder literarischen Werke – nicht detailliert nachgehen. Daher wäre es gewinnbringend, sich in einem weiterführenden Schritt mit eben jenem Aspekt auseinander zu setzen und eventuelle Parallelen oder Unterschiede zwischen der Handlung in Murakamis Texten und den Befindlichkeiten seiner Figuren einerseits, und denen der Texte, auf die er sich in seinen Werken bezieht, andererseits, zu untersuchen.

Literaturverzeichnis

Aeroplain (Hg.)

2003 „The Wind-up Bird Chronicles“, *aeroplain.net*
(<http://www.aeroplain.net/the-wind-up-bird-chronicles/>) (06.09.2015).

Akins, Midori

2012 *Time and space reconsidered: the literary landscape of Murakami Haruki*. PhD Thesis. SOAS, University of London.

Amitrano, Giorgio

1996 *The new Japanese novel: Popular culture and literary tradition in the works of Murakami Haruki and Yoshimoto Banana*. Kyoto: Italian School of East Asian Studies Occasional Papers.

Ang, Ien und Jon Stratton

1996 „Asianizing Australia: Notes toward a critical transnationalism cultural studies“, *Cultural Studies* 10/1, 16-36.

Birnbaum, Alfred

2002 „Introduction“, Alfred Birnbaum (Hg.): *Monkey brain sushi: New tastes in Japanese fiction*. New York u.a.: Kodansha International Ltd, 1-4.

Berg, Wolfgang und Aoileann Ní Éigeartaigh

2010 „Editors introduction: Exploring transculturalism“, Wolfgang Berg und Aoileann Ní Éigeartaigh (Hg.): *Exploring transculturalism. A biographical approach*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 7-17.

Berger, Peter et al.

1973 *The homeless mind. Modernization and consciousness*. New York: Random House.

Broich, Ulrich

1985 „Formen der Markierung von Intertextualität“, Ulrich Broich und Manfred Pfisterer (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudie*. Tübingen: Niemeyer Verlag, 31-48.

Brooks, Ann

2007 „Reconceptualizing representation and identity: Issues of transculturalism and transnationalism in the intersection of feminism and cultural sociology“, Tim Edwards (Hg.): *Cultural theory – Classical and contemporary positions*. London u.a.: Sage Publications Ltd, 183-209.

Cioffi, Frank

1999 „Post-millennial postmodernism: On professing of literature in the centrifugal age“, *College Literature* 26/3, 82-94.

Coleman, Daniel

1996 „Writing dislocation. Transculturalism, gender, immigrant families: A conversation with Ven Begamudré“, *Canadian Literature* 149, 36-51.

Cuccioletta, Donald

2002 „Multiculturalism or transculturalism: Towards a cosmopolitan citizenship”, *London Journal of Canadian Studies* 17, 1-11.

Cucinelli, Diego

2014 „Murakami Haruki and the literary sources of ancient Japan”, *Ades III International Symposium on Asian Languages and Literatures*
(https://www.academia.edu/7590288/Murakami_Haruki_and_the_literary_sources_of_ancient_Japan) (14.04.2015).

Dagnino, Arianna

2012 „Transcultural writers and transcultural fiction in the age of global modernity”, *Transnational Literature* 4/2
(http://www.academia.edu/1588534/Transcultural_Writers_and_Transcultural_Literature_in_the_Age_of_Global_Modernity) (14.04.2015).

2013a „Global mobility, transcultural literature, and multiple modes of modernity”, *Transcultural Studies* 2
(http://www.academia.edu/3432275/Global_Mobility_Transcultural_Literature_and_Multiple_Modes_of_Modernity) (14.04.2015).

2013b „Transcultural writers, world literature and multicultural Australia in the global age”, *University of South Australia*
(http://www.academia.edu/5216457/Trans-cultural_Writers_World_Literature_and_Multi-cultural_Australia_in_the_Global_Age) (14.04.2015).

Devereaux, Elisabeth

1991 „PW interviews Murakami Haruki”, *Publishers Weekly* 23, 1-12.

Ellis, Jonathan und Hirabayashi Mitoko

2005 „In dreams begins responsibility: An interview with Haruki Murakami”, *The Georgia Review* 59/3, 548-567.

Ellis, Toshiko

1995 „Questioning modernism and postmodernism in Japanese literature”, Johann Arnason und Sugimoto Yoshio (Hg.): *Japanese encounters with postmodernity*. London und New York: Kegan Paul International, 140-153.

Epstein, Mikhail

1995 *After the future: The paradoxes of postmodernism and contemporary Russian culture*. Amherst: University of Massachusetts Press.

2009 „Transculture: A broad way between globalism and multiculturalism”, *American Journal of Economics & Sociology* 68/1, 327-351.

Featherstone, Mike

1991 *Consumer culture and postmodernism*. London: Sage Publications.

Frentiu, Rodica

2011 „Contemporary Japanese literature in its transition towards the new postmodern humanism: Haruki Murakami“, *Asian and African Studies* XV/3, 59-68.

Fülöp, Márta

2010 „Natsume Soseki: Culture shock and the birth of the modern Japanese novel”, Wolfgang Berg und Aoileann Ní Éigeartaigh (Hg.): *Exploring transculturalism. A biographical approach*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 63-80.

Gebhardt, Lisette

2001 *Japans Neue Spiritualität*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Grosu, Lucia-Mihaela

2012 „Multiculturalism or transculturalism? Views on cultural diversity”, *Synergy* 8/2, 102-111.

Hall, Stuart

1995a „New cultures for old”, Doreen Massey und Jess Pat (Hg.): *A place in the world? Places cultures, and globalization*. Oxford: Oxford University Press, 175-214.

1995b „Cultural identity and diaspora”, Bill Ashcroft et al. (Hg.): *The post-colonial studies reader*. London und New York: Routledge, 435-438.

Hannerz, Ulf

1996 *Transnational connections: Culture, people, places*. London: Routledge.

Hashimoto, Makiko

2003 „Murakami Haruki to sengo no Nihon: anbiwarento na "Amerika" to "nihongo" o megutte“ 村上春樹と戦後の日本: アンビワレントな「アメリカ」と「日本語」をめぐって [Murakami Haruki und Japan in der Nachkriegszeit: Bezüglich der Ambivalenz von “Amerika” und “Japanisch”], *Bulletin of the Department of Teaching Japanese as a Second Language* 13, 67-74.

Hatanaka, Yoshiaki

1989 „Murakami Haruki no namae o meguru bōken“ 村上春樹の名前をめぐる冒険 [Abenteuer bei der Suche nach Namen bei Murakami Haruki], *Yuriika* (Special Issue), 138-143.

Helff, Sissy

2012 „The Missing Link – Transculturation, Hybridity, and/or Transculturality?”, Bill Ashcroft et al. (Hg.): *Literature for Our Times. Postcolonial Studies in the Twenty-First Century*, 187-200.

Herbing, Paul

1995 *Innovation Japanese style: A cultural historical perspective*. Westport: Quorum Books.

Hirano, Ken

1996 „Junbungaku to taishūbungaku“ 純文学と大衆文学 [‘Seriöse’ Literatur und Massenliteratur], *Gunzo* 40, 154-172.

Hirano, Yoshinobu

2011 *Murakami Haruki* 村上春樹. Tōkyō: Bensei Shuppan.

Hirata, Hosea

1995 „Amerika de yomareru Murakami Haruki” アメリカで読まれる村上春樹 [Murakami Haruki wie er in Amerika gelesen wird], *Kokugo Kokubungaku* 40/4, 100-104.

Inoue, Yoshio

1999 *Murakami Haruki to Nihon no „kioku“* 村上春樹と日本の記憶 [Murakami Haruki und die japanische Erinnerung]. Tōkyō: Shinchōsha.

IOM – International Organization for Migration (Hg.)

2010 „Migration and transnationalism: Opportunities and Challenges”, *IOM*

(https://www.iom.int/jahia/webdav/shared/shared/mainsite/microsites/IDM/workshops/migration_and_transnationalism_030910/background_paper_en.pdf) (23.11.2015).

Iwabuchi, Kōichi

2002 *Recentering globalization: Popular culture and Japanese transnationalism*. Durham und London: Duke University Press.

Iwamoto, Yoshio

1993 „A voice from postmodern Japan: Haruki Murakami”, *World Literature Today* 67/2, 295-300.

James, Jamie

1997 „East Meets West”, *New York Times Book Review* (2. November), 8.

JamesCousinsCompany (Hg.)

2015 „There We Have Been”, *jamescousinscompany.com*

(http://www.jamescousinscompany.com/James_Cousins_Company/There_we_have_been.html) (16.09.2015).

Jameson, Frederic

1984 „Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism”, *New Left Review* 146, 53-92.

Karatani, Kōjin

1993 „Nihongo no kanōsei ni tsuite” 日本語の可能性について [Über das Potenzial der japanischen Sprache], *Kōkoku hihyō* 161, 40-46.

1995 „Murakami Haruki no fūkei” 村上春樹の風景 [Murakami Haruki Landschaft], Murakami Haruki (Hg.): *Shūen wo megutte*, 89-135.

Kawakami, Chiyoko

2002 „The unfinished cartography. Murakami Haruki and the postmodern cognitive map”, *Monumenta Nipponica* 57/3, 309-337.

Keene, Donald

1998 *Dawn to the West. Japanese Literature of the modern Era. Fiction. A History of Japanese Literature Vol. 3*. New York: Columbia University Press.

Kelts, Roland

2012 „The Harukists, disappointed”, *The New Yorker* (16. Oktober)

(<http://www.newyorker.com/books/page-turner/the-harukists-disappointed>) (09.09.2015).

Kimura, Akio

2008 „Murakami Haruki vs. gurōbarisēshon” 村上春樹 vs. グローバリゼーション [Murakami Haruki VS Globalisierung], *Kanagawa University international management review* 36, 157-173.

Komori, Yōichi

2006 *Murakami Haruki ron: "Umibe no Kafuka" o seidoku suru* 村上春樹論「海辺のカフカ」を精読する [Zu Murakami Haruki: Erarbeitung von *Kafka am Strand*]. Tōkyō: Heibonsha.

Konishi, Keita

1998 *Murakami Haruki no ongaku zukan* 村上春樹の音楽図鑑 [Illustriertes Lexikon zur Musik bei Murakami Haruki]. Tōkyō: Japan Mikkusu.

Kraidy, Marwan

2005 *Hybridity, or the cultural logic of globalization*. Philadelphia: Temple University.

Kuroko, Kazuo

1989 *Murakami Haruki: za rosuto warudo* 村上春樹: ザロスとワルド [Murakami Haruki: Die verlorene Welt]. Tokyo: Rokkō shuppan.

Loughman, Celeste

1991 „Monkey brain sushi: New tastes in Japanese fiction”, *World Literature Today* 66/2, 406.

1997 „No place I was meant to be: Contemporary Japan in the short fiction of Haruki Murakami”, *World Literature Today* 71/1, 87-94.

Matsuoka, Namoi

1993 „Murakami Haruki and Raymond Carver: The American scene”, *Comparative Literature Studies* 30/4, 423-438.

McInerney, Jay

1992 „Roll over *bashō*: Who Japan is feading, and why – A conversation between Jay McInerney and Murakami Haruki”, *New York Times Book Reviews* (27. September), 1.

Miller, Laura

1997 „The salon interview – Haruki Murakami: An interview with Laura Miller”, *Salon* (16. Dezember), 1-12.

Mitgang, Herbert

1994 „Looking for America, or is it Japan?”, *New York Times Book Review* (3. January). (<http://www.nytimes.com/1994/01/03/books/murakami-dance.html>) (28.10.2015).

Miura, Masashi

2003 *Murakami Haruki to Shibata Motoyuki no mō hitotsu no Amerika* 村上春樹と柴田元幸のもうひとつのアメリカ [Murakami Haruki und Shibata Motoyukis anderes Amerika]. Tōkyō: Shinshokan.

Miyoshi, Masao

1989 „Against the native grain: The Japanese novel and the ‚postmodern’ West”, Miyoshi Masao und H.D. Harootunian (Hg.): *Postmodernism and Japan*. Durham und London: Duke University Press, 143-168.

1991 *Off center: Power and culture relations between Japan and the United States*. Cambridge: Harvard University Press.

Murakami, Fuminobu

2005 *Postmodernist, feminist and postcolonial currents in contemporary Japanese culture: A reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki, and Karatani Kōjin*. London und New York: Routledge.

Murakami, Haruki¹⁶

1985 „Shigoto no genba kara: Nakagami Kenji to no kaiwa“ 仕事の現場から：中上健次との会話 [Vom Arbeitsplatz: Im Gespräch mit Nakagami Kenji], *Kokubungaku Nenkan* 30/3, 8-18.

1989a „Boku ga honyaku o hajimeru basho“ 僕が翻訳を始める場所 [Wo ich begonnen habe zu übersetzen], *Honyaku no sekai* 14/3 (März 1989), 22-29.

1989b „Yagi-san yūbin mitai ni meiroka shita sekai no naka de“ 山羊さん郵便みたいに迷路化した世界の中で [In der Welt, die wie die ‚Yagi-san Post‘ zu einem Irrgarten wurde]. *Yuriika* 21/8, 8-38.

1991a „Nemuri“ 眠り [Schlaf], Murakami Haruki (Hg.): *Murakami Haruki zen sakuhin 1979–1989 (8) tanbenshū (3)* 村上春樹全作品 1979~1989 (8) 短篇集 (3) [Gesamtwerke Murakami Harukis 1979–1989 (8) Kurzgeschichtensammlung (3)]. Tōkyō: Kōdansha, 179-223 [¹1989]

1991b „Tonii Takitani“ トニー滝谷 [Tony Takitani], Murakami Haruki (Hg.): *Murakami Haruki zen sakuhin 1979–1989 (8) tanbenshū (3)* 村上春樹全作品 1979~1989 (8) 短篇集 (3) [Gesamtwerke Murakami Harukis 1979–1989 (8) Kurzgeschichtensammlung (3)]. Tōkyō: Kōdansha, 225-248 [¹1979].

2000 „Honyaku suru koto, honyaku sareru koto“ 翻訳すること、翻訳されること [Übersetzen und übersetzt werden], *Honyaku to Nihon bunka shiriizu kokusai kōryū 5 II: Honyaku sareru Nihon bunka (Murakami Haruki to honyaku o meguru mittsu no essei)*. Tōkyō: Yamakawa Shuppansha, 111-114.

2002a *Kaze no uta o kike* 風の歌を聴け [Hör das Lied des Windes]. Tōkyō: Kodansha Ltd. [¹1979]

2002b „Odoru kobito“ 踊る小人 [Der tanzende Zwerg], Murakami Haruki (Hg.): *Hotaru, naya o yaku, sonota no tanpen* 蛍、納屋を焼く、その他の短編 [Glühwürmchen, Scheunen abbrennen und andere Kurzgeschichten]. Tōkyō: Shinchōsha, 83-118 [¹1984].

2002c „Tairando“ タイランド [Thailand], Murakami Haruki (Hg.): *Kami no kodomotachi wa minna odoru* 神の子どもたちはみな踊る [Alle Kinder Gottes tanzen]. Tōkyō: Shinchōsha, 117-147 [¹1984].

2005 „Gūzen no tabibito“ 偶然の旅人 [Der Zufallsreisende], Murakami Haruki (Hg.): *Tōkyō kitanshū* 東京奇譚集 [Gesammelte Werke von ungewöhnlichen Geschichten in Tōkyō]. Tōkyō: Shinchōsha, 7-42 [¹1984].

Murakami, Haruki und Anzai Mizumaru

1997 „Shumi toshite no honyaku“ 趣味としての翻訳 [Übersetzung als Hobby], Murakami Haruki und Anzai Mizumaru (Hg.): *Murakami Asahidō wa ikani shite kitaerareta ka*. Tōkyō: Shinchō Bunko, 67-72.

Murakami, Haruki und Murakami Ryū

1981 *Wōku donto ran: Murakami Ryū vs Murakami Haruki* ウォーク・ドント・ラン：村上龍 vs 村上春樹 [Gehe, laufe nicht: Murakami Ryū vs. Murakami Haruki]. Tōkyō: Kōdansha.

¹⁶ Eine Auflistung aller von Murakami verfassten Romane und Kurzgeschichten sowie die übrigen zur Analyse herangezogenen Werke sind im Anhang unter Punkt I. zu finden.

Murakami, Haruki und Nakagami Kenji

1985 „Taidan. Shigoto no genba kara“ 対談。仕事の現場から [Künstlergespräch. Vom Arbeitsplatz], *Kokubungaku. Kaishaku to kyōzai no kenkyū* 3 (März 2001), 6-30.

Murakami, Haruki und Ōga Kazumasa

2000 „Kotoba to iu hageshii buki“ 言葉という激しい武器 [Sprache – eine starke Waffe], *Eureka* 32/4 – *Tokushū: Murakami Haruki o yomu*, 8-27.

Murakami, Haruki und Shibata Motoyuki

2000 *Honyaku yawa* 翻訳夜話 [Nachtdgespräche zur Übersetzung]. Tōkyō: Bungei Shunjū.

2003 *Honyaku yawa 2: Sarinjā senki* 翻訳夜話 2 サリンジャー戦記 [Nachtdgespräche zur Übersetzung 2 – Salingers Kriegsgeschichten]. Tōkyō: Bungei Shunjū.

Napier, Susan

1996 *The fantastic in modern Japanese literature. The subversion of the modernity*. London und New York: Routledge.

Numano, Mitsuyoshi

1989 „Dōnattsu, bīru, supagetti – Murakami Haruki to Nihon no meguru sanshō” ドーナツ、ビール、スパゲッティ – 村上春樹と日本のめぐる三章 [Doughnut, Bier und Spaghetti – Drei Kapitel über Murakami Haruki und Japan], *Yuriika* (Special Issue), 144-157.

Ōe, Kenzaburō

1988 „Japan's dual identity: A writers dilemma”, *World Literature Today* 62/3, 359-369.

1995 *Japan, the ambiguous and myself: The nobel prize speech and other lectures*. Tokyo, London und New York: Kodansha International.

Ōe, Kenzaburō und Ishiguro Kazuo

1991 „The novelist in today's world: A conversation”, *Boundary II* 18/3, 109-122

Ōta, Reiko

2013 „Study on the music in the works of Haruki Murakami – from ‚Kaze no uta o kike (Hear the wind sing)’ to ‚Dansu Dansu Dansu (Dance Dance Dance)’”, *Studia UBB Philologia LVIII*, 83-102.

Rouse, Roger

1995 „Thinking through transnationalism: Notes on the cultural politics of class relations in the contemporary United States”, *Public Culture* 7, 353-402.

Rubin, Jay

1992 „The other world of Murakami Haruki”, *Japan Quarterly* 39/4, 490-500.

2002 *Murakami und die Melodie des Lebens*. Köln: DuMont Buchverlag.

2006 „New Akutagawa translation reveals short story master's modern roots”, *Asahi Shimbun* (English Edition, 26. April), 15.

Schiedges, Olaf

2007 „Schriftsteller als Übersetzer: Am Beispiel des japanischen Schriftstellers Murakami Haruki“, *The Journal of the Faculty of Foreign Studies, Language and Literature* 39, 297-323.

Schmid, Joachim

2009 „Literaturanalyse Grundbegriffe“, *joachimschmid.ch*

(<http://www.joachimschmid.ch/Literaturanalyse-Grundbegriffe.pdf>) (20.11.2014).

Schulze-Engler, Frank und Sissy Helff

2009 *Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities*. Amsterdam: Rodopi.

Seats, Michael

2006 *Murakami Haruki. The simulacrum in contemporary Japanese culture*. USA: Lexington Books.

Sengoku, Hideo

1991 *Airon o kakeru seinen: Murakami Haruki to Amerika* アイロンをかける青年: 村上春樹とアメリカ [Junge Männer, die bügeln: Murakami Haruki und Amerika]. Tokyo: Sairyūsha.

Shire, Karen

2003 „Teil 2: Gesellschaft“, Paul Kevenhörster et al. (Hg.): *Japan: Wirtschaft, Gesellschaft, Politik*. Opladen: Leske und Budrich, 179-258.

Slimbach, Richard

2005 „The transcultural journey“, *The Interdisciplinary Journal of Study Abroad* 11, 205-230.

Smith, Michael

2001 *Transnational urbanism: Locating globalization*. Malden: Blackwell.

Steiner, Erich

2004 *Translated texts: Properties, variants, evaluations*. Oxford u.a.: Lang Verlag.

Strecher, Matthew

1996 „Purely mass or massively pure? The division between ‘pure’ and ‘mass’ literature“, *Monumenta Nipponica* 51/3, 357-374.

1998 „Beyond ‘pure’ literature: Mimesis, formula, and the postmodern in the fiction of Murakami Haruki“, *The Journal of Asian Studies* 57/2, 354-378.

1999 „Magical realism and the search for identity in the fiction of Murakami Haruki“, *Journal of Japanese Studies* 25/2, 263-298.

2002 *Dances with sheep: The quest for identity in the fiction of Murakami Haruki*. Ann Arbor: University of Michigan, Center for Japanese Studies.

2014 „Introduction“, Matthew Strecher (Hg.): *The forbidden worlds of Haruki Murakami*. Minneapolis und London: University of Minnesota Press, 1-26.

Suter, Rebecca

2008 *The Japanization of modernity. Murakami between Japan and the United States*. Cambridge und London: Harvard University Press.

Tamotsu, Aoki

1996 „Murakami Haruki and contemporary Japan“, John Whittier Treat (Hg.): *Contemporary Japan and popular culture*. Richmond: Curzon Press, 265-274.

Tatsumi, Takayuki

2002 „Editorial afterword: A Soft Time Machine: From Translation to Transfiguration“, *Japanese Science Fiction Studies* 29/3, 475-484.

Uno, Kathleen

1994 *‘Good wife, wise mother’ in early twentieth century Japan*. Marburg: Philipps-Universität Marburg.

Wada, Akio

2010 „Translator sees U.S. influence in Murakami's humor and writing style”, *Asahi Weekly* (27. Oktober).

(<https://web.archive.org/web/20101029181804/http://www.asahi.com/english/TKY201010260276.html>) (31.08.2015).

Walch, Anne Katharina

2004 *Intertextualität bei Murakami Haruki*. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie aus der Studienrichtung Vergleichende Literaturwissenschaft (Universität Wien).

Walley, Glynne

1999 „Two Murakamis and their American influence”, *Japan Quarterly* 44/1, 41-50.

Welch, Patricia

2005 „Haruki Murakami's storytelling world”, *World Literature Today* 79/1, 55-59.

Welsch, Wolfgang

1999 „Transculturality – the puzzling form of cultures today”, Mike Featherstone und Scott Lash (Hg.): *Spaces of culture: City, nation, world*, 194-213.

2002 „Rethinking identity in the age of globalization – a transcultural perspective”, *Aesthetics & Art Science*, ed. Taiwan Association of Aesthetics and Art Science I, 85-94.

Wittgenstein, Ludwig

1980 *Culture and value*. Oxford: Blackwell Verlag. [¹1929]

Wolf, Werner

1999 „„Intermediality’: Definition, typology, related terms”, Werner Wolf (Hg.): *The musicalization of fiction: A study in the theory and history of intermediality*. Internationale Forschung zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 35. Amsterdam und Atlanta: Rodopi, 35-50.

Yoshida, Harao

1997 *Murakami Haruki tenkai suru* 村上春樹展開する [Murakami Haruki verändert sich]. Tōkyō: Sairyūsha.

2001 *Murakami Haruki to Amerika* 村上春樹とアメリカ [Murakami Haruki und Amerika]. Tōkyō: Sairyūsha.

ANHANG

I. Werke von Murakami Haruki

I.I. Romane (Deutsch)

- 1991 *Wilde Schafsjagd*. Übers. v. Annelie Ortmann. Leipzig und Frankfurt: Insel Verlag.
- 1995 *Hard-Boiled Wonderland und das Ende der Welt*. Übers. v. Annelie Ortmann. Leipzig und Frankfurt: Insel Verlag.
- 1998 *Mister Aufziehvogel*. Übers. v. Ditte und Giovanni Bandini. Köln: DuMont.
- 2000 *Gefährliche Geliebte*. Übers. v. Ditte und Giovanni Bandini. Köln: DuMont.
- 2001 *Naokos Lächeln. Nur eine Liebesgeschichte*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont.
- 2002a *Tanz mit dem Schafsmann*. Übers. v. Sabine Mangold. Köln: DuMont.
- 2002b *Sputnik Sweetheart*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont.
- 2004 *Kafka am Strand*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont.
- 2005 *After Dark*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont.
- 2010/2011 *1Q84*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont.
- 2013 *Südlich der Grenze, westlich der Sonne*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont.
- 2014 *Die Pilgerjahre des farblosen Herrn Tazaki*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont.
- 2015 *Wenn der Wind singt, Pinball 1973: Zwei Romane*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont.
- 2015a „Wenn der Wind singt“, Murakami Haruki: *Wenn der Wind singt, Pinball 1973: Zwei Romane*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont, 21-125.
- 2015b „Pinball 1973“, Murakami Haruki: *Wenn der Wind singt, Pinball 1973: Zwei Romane*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont, 127-267.

I.I. Romane (Japanisch)

- 1979 *Kaze no uta o kike* 風の歌を聴け [Hör das Lied des Windes]. Tōkyō: Kōdansha Ltd.
- 1980 *1973-nen no pinbōru* 1973 年のピンボール [Pinball, 1973]. Tōkyō: Kōdansha Ltd.
- 1982 *Hitsuji o meguru bōken* 羊をめぐる冒険 [Eine wilde Schafsjagd]. Tōkyō: Kōdansha Ltd.
- 1985 *Sekai no owari to Hādo-boirudo Wandārando* 世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド [Das Ende der Welt und das hartgesottene Wunderland]. Tōkyō: Shinchōsa.
- 1987 *Noruei no mori* ノルウェイの森 [Norwegische Wälder]. Tōkyō: Kōdansha Ltd.
- 1988 *Dansu dansu dansu* ダンス・ダンス・ダンス [Tanz, tanz, tanz]. Tōkyō: Kōdansha Ltd.
- 1992 *Kokkyō no minami, taiyō no nishi* 国境の南、太陽の西 [Südlich der Grenze, westlich der Sonne]. Tōkyō: Kōdansha Ltd.
- 1994/1995 *Nejimaki-dori kuronikuru* ねじまき鳥クロニクル [Chroniken des Aufziehvogels]. Tōkyō: Shinchōsa.
- 1999 *Supūtoniku no koibito* スプートニクの恋人 [Sputnik Geliebte]. Tōkyō: Kōdansha Ltd.
- 2002 *Umibe no Kafuka* 海辺のカフカ [Kafka am Strand]. Tōkyō: Shinchōsa.
- 2004 *Afutā dāku* アフターダーク [Nach der Dunkelheit]. Tōkyō: Kōdansha Ltd.
- 2009/2010 *Ichi-kyū-hachi-yon 1Q84* [1Q84]. Tōkyō: Shinchōsa.
- 2013 *Shikisai o motanai Tazaki Tsukuru to, kare no junrei no toshi* 色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年 [Der farblose Tsukuru Tazaki und seine Jahre der Pilgerfahrt]. Tōkyō: Bungei Shunjū.

I.II. Kurzgeschichten (Deutsch)

1995 *Der Elefant verschwindet: Erzählungen.* Übers. v. Nora Bierich. Berlin: Berlin Verlag.

1995a „Der Aufziehvogel und die Dienstagsfrau“, Murakami Haruki: *Der Elefant verschwindet: Erzählungen.* Übers. v. Nora Bierich. Berlin: Berlin Verlag, 7-50.

1995b „Der Bäckereiüberfall“, Murakami Haruki: *Der Elefant verschwindet: Erzählungen.* Übers. v. Nora Bierich. Berlin: Berlin Verlag, 51-56.

1995c „Der zweite Bäckereiüberfall“, Murakami Haruki: *Der Elefant verschwindet: Erzählungen.* Übers. v. Nora Bierich. Berlin: Berlin Verlag, 57-78.

1995d „Schlaf“, Murakami Haruki: *Der Elefant verschwindet: Erzählungen.* Übers. v. Nora Bierich. Berlin: Berlin Verlag, 79-130.

1995e „Der Untergang des Römischen Reiches, der Indianeraufstand von 1881, Hitlers Einfall in Polen und die Sturmwelt“, Murakami Haruki: *Der Elefant verschwindet: Erzählungen.* Übers. v. Nora Bierich. Berlin: Berlin Verlag, 131-138.

1995f „Scheunenabbrennen“, Murakami Haruki: *Der Elefant verschwindet: Erzählungen.* Übers. v. Nora Bierich. Berlin: Berlin Verlag, 139-164.

1995g „Frachtschiff nach China“, Murakami Haruki: *Der Elefant verschwindet: Erzählungen.* Übers. v. Nora Bierich. Berlin: Berlin Verlag, 165-197.

1995h „Der Elefant verschwindet“, Murakami Haruki: *Der Elefant verschwindet: Erzählungen.* Übers. v. Nora Bierich. Berlin: Berlin Verlag, 199-228.

1998 *Wie ich eines schönen Morgens im April das 100%ige Mädchen sah.* Übers. v. Nora Bierich. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

1998a „Wie ich eines schönen Morgens im April das 100%ige Mädchen sah“, Murakami Haruki: *Wie ich eines schönen Morgens im April das 100%ige Mädchen sah.* Übers. v. Nora Bierich. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 7-12.

1998b „Lederhosen“, Murakami Haruki: *Wie ich eines schönen Morgens im April das 100%ige Mädchen sah.* Übers. v. Nora Bierich. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 13-28.

1998c „Familiensache“, Murakami Haruki: *Wie ich eines schönen Morgens im April das 100%ige Mädchen sah.* Übers. v. Nora Bierich. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 29-69.

1998d „Das Fenster“, Murakami Haruki: *Wie ich eines schönen Morgens im April das 100%ige Mädchen sah.* Übers. v. Nora Bierich. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 71-81.

1998e „TV-People“, Murakami Haruki: *Wie ich eines schönen Morgens im April das 100%ige Mädchen sah.* Übers. v. Nora Bierich. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 83-115.

1998f „Das Schweigen“, Murakami Haruki: *Wie ich eines schönen Morgens im April das 100%ige Mädchen sah.* Übers. v. Nora Bierich. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 117-139.

1998g „Das grüne Monster“, Murakami Haruki: *Wie ich eines schönen Morgens im April das 100%ige Mädchen sah.* Übers. v. Nora Bierich. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 141-147.

1998h „Der tanzende Zwerg“, Murakami Haruki: *Wie ich eines schönen Morgens im April das 100%ige Mädchen sah.* Übers. v. Nora Bierich. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 149-181.

1998i „Der letzte Rasen am Nachmittag“, Murakami Haruki: *Wie ich eines schönen Morgens im April das 100%ige Mädchen sah.* Übers. v. Nora Bierich. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 183-215.

2003 *Nach dem Beben: Erzählungen*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont.

2003a „Ufo in Kushiro“, Murakami Haruki: *Nach dem Beben: Erzählungen*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont, 7-33.

2003b „Stilleben mit Bügeleisen“, Murakami Haruki: *Nach dem Beben: Erzählungen*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont, 35-60.

2003c „Alle Kinder Gottes tanzen“, Murakami Haruki: *Nach dem Beben: Erzählungen*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont, 61-88.

2003d „Thailand“, Murakami Haruki: *Nach dem Beben: Erzählungen*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont, 89-115.

2003e „Frosch rettet Tokyo“, Murakami Haruki: *Nach dem Beben: Erzählungen*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont, 117-146.

2003f „Honigkuchen“, Murakami Haruki: *Nach dem Beben: Erzählungen*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont, 147-186.

2008 *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb.

2008a „Blinde Weide, schlafende Frau“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 15-33.

2008b „Birthday Girl“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 34-48.

2008c „Das New Yorker Grubenunglück“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 49-63.

2008d „Flugzeug – oder wie er mit sich selbst sprach, als würde er ein Gedicht aufsagen“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 64-73.

2008e „Der Spiegel“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 74-80.

2008f „Ein modernes Volksmärchen für meine Generation – aus der Vorgeschichte des Spätkapitalismus“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 81-105.

2008g „Jagdmesser“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 106-123.

2008h „Känguruwetter“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 124-128.

2008i „Zwergtaucher“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 129-136.

2008j „Menschenfressende Katzen“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 137-159.

2008k „Die Geschichte mit der armen Tante“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 160-181.

2008l „Erbrechen 1979“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 182-194.

2008m „Der siebte Mann“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 195-210.

2008n „Im Jahr der Spaghetti“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 211-216.

2008o „Tony Takitani“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 217-237.

2008p „Aufstieg und Fall von Knasper“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 238-242.

- 2008q „Der Eismann“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 243-254.
- 2008r „Krebse“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 255-261.
- 2008s „Glühwürmchen“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 262-287.
- 2008t „Der Zufallsreisende“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 288-309.
- 2008u „Hanalei Bay“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 310-332.
- 2008v „Der nierenförmige Stein, der jeden Tag wanderte“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 333-354.
- 2008w „Wo ich es vielleicht finde“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 355-377.
- 2008x „Der Affe von Shinagawa“, Murakami Haruki: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb, 378-411.

2014 *Von Männern, die keine Frauen haben: Erzählungen*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont.

- 2014a „Drive my Car“, Murakami Haruki: *Von Männern, die keine Frauen haben: Erzählungen*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont, 9-48.
- 2014b „Yesterday“, Murakami Haruki: *Von Männern, die keine Frauen haben: Erzählungen*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont, 49-86.
- 2014c „Das eigenständige Organ“, Murakami Haruki: *Von Männern, die keine Frauen haben: Erzählungen*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont, 87-127.
- 2014d „Scheherazade“, Murakami Haruki: *Von Männern, die keine Frauen haben: Erzählungen*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont, 129-162.
- 2014e „Kinos Bar“, Murakami Haruki: *Von Männern, die keine Frauen haben: Erzählungen*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont, 163-205.
- 2014f „Samsa in Love“, Murakami Haruki: *Von Männern, die keine Frauen haben: Erzählungen*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont, 207-235.
- 2014g „Von Männern, die keine Frauen haben“, Murakami Haruki: *Von Männern, die keine Frauen haben: Erzählungen*. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont, 237-254.

I.II. Kurzgeschichten (Japanisch)¹⁷

- 1980a „Chūgoku-yuki no surō bōto” 中国行きのスロウ・ボート [Ein langsames Boot nach China].
- 1980b „Binbō na obasan no hanashi” 貧乏な叔母さんの話 [Die Geschichte der armen Tante].
- 1981a „Nyū Yōku tankō no higeiki” ニューヨーク炭鉱の悲劇 [New York Minen Disaster].
- 1981b „Supagetī no toshi ni” スパゲティーの年に [Das Jahr der Spaghetti].
- 1981c „Shigatsu no aru hareta asa ni 100-paasento no onna no ko ni deau koto ni tsuite” 四月のある晴れた朝に 100 パーセントの女の子に出会うことについて [Als ich eines wunderschönen Tages im April das 100%ig-perfekte Mädchen sah].

¹⁷ Die einzelnen Kurzgeschichten wurden ursprünglich jeweils in verschiedenen Magazinen veröffentlicht, bevor sie schließlich in Sammelbänden publiziert wurden. Die hier angegebenen Jahreszahlen beziehen sich auf das Jahr der Erstveröffentlichung.

- 1981d „Kaitsuburi“ かいつぶり [Zwergtaucher].
- 1981d „Kangarū biyori“ カンガルー日和 [Schönes Känguruwetter].
- 1982 „Gogo no saigo no shibafu” 午後の最後の芝生 [Der letzte Rasen am Nachmittag].
- 1983a „Kagami“ 鏡 [Der Spiegel].
- 1983b „Tongari-yaki no seisui” とんがり焼の盛衰 [Der Aufstieg und Fall von spitzen Kuchen].
- 1983c „Hotaru“ 螢 [Glühwürmchen].
- 1983d „Naya o yaku“ 納屋を焼く [Scheunen abbrennen].
- 1984a „Kani“ 蟹 [Kraben].
- 1984b „Ōto 1979“ 嘔吐 1979 [Erbrechen 1979].
- 1984c „Hantingu naifu“ ハンティング・ナイフ [Jagdmesser].
- 1984d „Odoru kobito“ 踊る小人 [Der tanzende Zwerg].
- 1985a „Rēdāhōzen“ レーダーホーゼン [Lederhosen].
- 1985b „Panya saishūgeki“ パン屋再襲撃 [Der zweite Bäckereiüberfall].
- 1985c „Zō no shōmetsu“ 象の消滅 [Das Verschwinden des Elefanten].
- 1985d „Famirī afea“ ファミリー・アフェア [Familienangelegenheiten].
- 1986a „Rōma-teikoku no hōkai • 1881-nen no Indian hōki • Hittorā no Pōrando shinnyū • soshite kyōfū sekai“ ローマ帝国の崩壊・一八八一年のインディアン蜂起・ヒットラーのポーランド侵入・そして強風世界 [Der Fall des römischen Reiches, der Indianeraufstand von 1881, Hitlers Einfall in Polen und das Reich der stürmischen Winde].
- 1986b „Nejimaki-dori to kayōbi no onnatachi” ねじまき鳥と火曜日の女たち [Der Aufziehvogel und die Dienstagsfrauen].
- 1989a „Nemuri“ 眠り [Schlaf].
- 1989b „TV pīpuru“ TV ビーブル [TV Menschen].
- 1989c „Hikōki: arui wa kare wa ika ni shite shi o yomu yō ni hitorigoto o itta ka“ 飛行機—あるいは彼は
いかにして詩を読むようにひとりごとを言ったか [Flugzeug – Oder, wie er zu sich selbst sprach, als
würde er Gedichte rezitieren].
- 1989d „Warera no jidai no fōkuroa: kōdo shihonshugi zenshi” 我らの時代のフォークロア—高度資本
主義前史 [Ein Märchen meiner Generation: Die Vorgeschichte des Kapitalismus auf der höchsten Stufe].
- 1990 „Tonii Takitani“ トニー滝谷 [Tony Takitani].
- 1991a „Chinmoku“ 沈黙 [Die Stille].
- 1991b „Mado“ 窓 [Das Fenster].
- 1991c „Midori-iro no kemono” 緑色の獣 [Das grüne Monster].
- 1991d „Kōri otoko“ 氷男 [Der Eismann].
- 1991e „Hito-kui neko“ 人喰い猫 [Menschen-fressende Katzen].
- 1995 „Mekurayanagi to, nemuru onna“ めくらやなぎと、眠る女 [Blinde Weide, schlafende Frau].
- 1996 „Nanabanme no otoko“ 七番目の男 [Der siebte Mann].
- 1999a „UFO ga Kushiro ni oriru” UFO が釧路に降りる [UFO in Kushiro].
- 1999b „Airon no aru fūkei” アイロンのある風景 [Landschaft mit Bügeleisen].
- 1999c „Kami no kodomotachi wa mina odoru“ 神の子どもたちはみな踊る [Alle Kinder Gottes tanzen].

- 1999d „Tairando“ タイランド [Thailand].
- 1999e „Kaeru-kun, Tōkyō o sukū“ かえるくん、東京を救う [Frosch rettet Tokyo].
- 2000 „Hachimitsu pai“ 蜂蜜パイ [Honigkuchen].
- 2002 „Bāsudei gāru“ バースデー・ガール [Geburtstagsmädchen].
- 2005a „Gūzen no tabibito“ 偶然の旅人 [Der Zufallsreisende].
- 2005b „Hanarei Bei“ ハナレイ・ベイ [Hanalei Bucht].
- 2005c „Doko de are sore ga mitsukarisō na basho de” どこであれそれが見つかりそうな場所で [Wo ich es vielleicht finde].
- 2005d „Hibi idō suru jinzō no katachi o shita ishi” 日々移動する腎臓のかたちをした石 [Der nierenförmige Stein, der jeden Tag wandert].
- 2005e „Shinagawa saru” 品川猿 [Shinagawa Affen].
- 2014c „Onna no inai otokotachi” 女のいない男たち [Männer ohne Frauen].
- 2013a „Samsa in Love“, *The New Yorker* (28. Oktober 2013).
- 2013b „Drive my Car“, *The Guardian* (17. November 2013).
- 2014a „Yesterday“, *The New Yorker* (9. Juni 2014).
- 2014b „Scheherazade“, *The New Yorker* (13. Oktober 2014).
- 2015 „Kino“, *The New Yorker* (23. Februar 2015).

II. Kategorisierung der Primärmaterialien

Murakami, Haruki 村上春樹

1995 *Der Elefant verschwindet: Erzählungen.* Übers. v. Nora Bierich. Berlin: Berlin Verlag.

	Transkulturelle Elemente						
	Musik	Literatur	Film	Essen	Marke	Sonstiges	keine
1995a „Der Aufziehvogel und die Dienstagsfrau“ 1986b „Nejimaki-dori to kayōbi no onnatachi”	✓	✓		✓	✓		
1995b „Der Bäckereiüberfall“ 1985b „Panya shūgeki“	✓	✓	✓	✓		✓	
1995c „Der zweite Bäckereiüberfall“ 1985b „Panya saishūgeki“	✓	✓		✓	✓	✓	
1995d „Schlaf“ 1989a „Nemuri“	✓	✓		✓		✓	
1995e „Der Untergang des Römischen Reiches, der Indianeraufstand von 1881, Hitlers Einfall in Polen und die Sturmwelt“ 1986a „Rōma-teikoku no hōkai • 1881-nen no Indian hōki • Hittorā no Pōrando shinnyū • soshite kyōfū sekai“	✓		✓			✓	
1995f „Scheunenabbrennen“ 1983d „Naya o yaku“	✓	✓	✓	✓	✓		
1995g „Frachtschiff nach China“ 1980a „Chūgoku-yuki no surō bōto”	✓	✓		✓		✓	
1995h „Der Elefant verschwindet“ 1985c „Zō no shōmetsu“	✓					✓	

1998 *Wie ich eines schönen Morgens im April das 100%ige Mädchen sah.* Übers. v. Nora Bierich.

Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

	Transkulturelle Elemente						
	Musik	Literatur	Film	Essen	Marke	Sonstiges	keine
1998a „Wie ich eines schönen Morgens im April das 100%ige Mädchen sah“ 1981c „Shigatsu no aru harena asa ni 100-paasento no onna no ko ni deau koto ni tsuite”							✓
1998b „Lederhosen“ 1985a „Rēdāhōzen“			✓			✓	
1998c „Familiensache“ 1985d „Famirī afea“	✓	✓		✓			
1998d „Das Fenster“ 1991b „Mado“	✓	✓		✓			
1998e „TV-People“ 1989b „TV pīpuru“		✓				✓	
1998f „Das Schweigen“ 1991a „Chinmoku“							✓
1998g „Das grüne Monster“ 1991c „Midori-iro no kemono”							✓
1998h „Der tanzende Zwerg“ 1984d „Odoru kobito“	✓						
1998i „Der letzte Rasen am Nachmittag“ 1982 „Gogo no saigo no shibafu”	✓			✓	✓		

2003 *Nach dem Beben: Erzählungen.* Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont.

	Transkulturelle Elemente						
	Musik	Literatur	Film	Essen	Marke	Sonstiges	keine
2003a „Ufo in Kushiro“ 1999a „UFO ga Kushiro ni oriru”	✓		✓				
2003b „Stilleben mit Bügeleisen“ 1999b „Airon no aru fūkei”	✓	✓					
2003c „Alle Kinder Gottes tanzen“ 1999c „Kami no kodomotachi wa mina odoru“							✓
2003d „Thailand“ 1999d „Tairando“	✓	✓					
2003e „Frosch rettet Tokyo“ 1999e „Kaeru-kun, Tōkyō o sukū“		✓					
2003f „Honigkuchen“ 2000 „Hachimitsu pai“	✓						

2008 *Blinde Weide, schlafende Frau.* Übers. v. Ursula Gräfe. München: btb.

	Transkulturelle Elemente						
	Musik	Literatur	Film	Essen	Marke	Sonstiges	keine
2008a „Blinde Weide, schlafende Frau“ 1995 „Mekurayanagi to, nemuru onna“			✓	✓			
2008b „Birthday Girl“ 2002 „Bāsudei gāru“		✓		✓			
2008c „Das New Yorker Grubenunglück“ 1981a „Nyū Yōku tankō no higeki”	✓		✓	✓			
2008d „Flugzeug – oder wie er mit sich selbst sprach, als würde er ein Gedicht aufsagen“ 1989c „Hikōki: arui wa kare wa ika ni shite shi o yomu yō ni hitorigoto o itta ka“	✓						
2008e „Der Spiegel“ 1983a „Kagami“							✓
2008f „Ein modernes Volksmärchen für meine Generation – aus der Vorgeschichte des Spätkapitalismus“ 1989d „Warera no jidai no fōkuroa: kōdo shihonshugi zenshi”	✓		✓				
2008g „Jagdmesser“ 1984c „Hantingu naifu“	✓	✓					
2008h „Känguruwetter“ 1981d „Kangarū biyori“	✓						
2008i „Zwergtaucher“ 1981d „Kaitsuburi“							✓
2008j „Menschenfressende Katzen“ 1991e „Hito-kui neko“	✓	✓					
2008k „Die Geschichte mit der armen Tante“ 1980b „Binbō na obasan no hanashi“				✓			
2008l „Erbrechen 1979“ 1984b „Ōto 1979“	✓	✓	✓	✓			
2008m „Der siebte Mann“ 1996 „Nanabanme no otoko“							✓
2008n „Im Jahr der Spaghetti“ 1981b „Supagetī no toshi ni”		✓		✓			

2008o „Tony Takitani“ 1990 „Tonii Takitani“	✓				✓	✓	
2008p „Aufstieg und Fall von Knasper“ 1983b „Tongari-yaki no seisui”							✓
2008q „Der Eismann“ 1991d „Kōri otoko“				✓			
2008r „Krebse“ 1984a „Kani“							✓
2008s „Glühwürmchen“ 1983c „Hotaru“	✓	✓					
2008t „Der Zufallsreisende“ 2005a „Gūzen no tabibito“	✓	✓		✓	✓	✓	
2008u „Hanalei Bay“ 2005b „Hanarei Bei“	✓		✓		✓	✓	
2008v „Der nierenförmige Stein, der jeden Tag wanderte“ 2005d „Hibi idō suru jinzō no katachi o shita ishi”	✓			✓	✓		
2008w „Wo ich es vielleicht finde“ 2005c „Doko de are sore ga mitsukarisō na basho de”			✓	✓	✓	✓	
2008x „Der Affe von Shinagawa“ 2005e „Shinagawa saru“							✓

2014 Von Männern, die keine Frauen haben: Erzählungen. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont.

	Transkulturelle Elemente						
	Musik	Literatur	Film	Essen	Marke	Sonstiges	keine
2014a „Drive my Car“ 2013b „Drive my Car“	✓					✓	
2014b „Yesterday“ 2014a „Yesterday“	✓	✓	✓	✓			
2014c „Das eigenständige Organ“		✓	✓				
2014d „Scheherazade“ 2014b „Scheherazade“		✓				✓	
2014e „Kinos Bar“ 2015 „Kino“	✓						
2014f „Samsa in Love“ 2013a „Samsa in Love“		✓				✓	✓
2014g „Von Männern, die keine Frauen haben“ 2014c „Onna no inai otokotachi“	✓						

2015 Wenn der Wind singt, Pinball 1973: Zwei Romane. Übers. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont.

	Transkulturelle Elemente						
	Musik	Literatur	Film	Essen	Marke	Sonstiges	keine
2015a „Wenn der Wind singt“ 1979 <i>Kaze no uta o kike</i>	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
2015b „Pinball 1973“ 1980 <i>1973-nen no pinbōru</i>	✓	✓	✓	✓	✓	✓	

III. Musikalische Verweise in den Romanen von Murakami Haruki

Auflistung der musikalischen Verweise laut Konishi Keita

Roman	Anzahl der musikalischen Verweise	Aufteilung der musikalischen Verweise: Rock und Pop VS Jazz und klassischer Musik
<i>Wenn der Wind singt</i> jap.: <i>Kaze no uta o kike</i>	24	16:8
<i>Pinball, 1973</i> jap.: <i>1973-nen no pinbōru</i>	25	12:13
<i>Wilde Schafsjagd</i> jap.: <i>Hitsuji o meguru bōken</i>	30	18:12
<i>Hard-Boiled Wonderland und das Ende der Welt</i> jap.: <i>Sekai no owari to hādo-boirudo wandārando</i>	63	33:30
<i>Naokos Lächeln</i> jap.: <i>Noruwei no mori</i>	81	49:32
<i>Tanz mit dem Schafsmann</i> jap.: <i>Dansu dansu dansu</i>	177	149:30
<i>Gefährliche Geliebte</i> jap.: <i>Kokkyō no minami, taiyō no nishi</i>	21	5:16
<i>Mister Aufziehvogel</i> jap.: <i>Nejimaki-dori kuronikuru</i>	51	23:28
<i>Sputnik Sweetheart</i> jap.: <i>Supūtoniku no koibito</i>	35	4:31
<i>Kafka am Strand</i> jap.: <i>Umibe no Kafuka</i>	47	19:28
<i>After Dark</i> jap.: <i>Afutā dāku</i>	21	14:7
<i>IQ84</i> (bis Seite 152~153) jap.: <i>Ichi-kyū-hachi-yon</i>	44	9:35

(Quelle: von der Autorin selbst erstellte Tabelle, basierend auf den Informationen aus Ōta 2013:99-100)

Zusammenfassung

„Ready or not, a ‚transcultural‘ era is upon us“ (Slimbach 2005:205) – die moderne japanische Gesellschaft und damit die Kultur des Landes sind von fremdkulturellen Elementen durchdrungen. Zur Beschreibung dieser Elemente wird der Begriff „transkulturell“ verwendet, um auszudrücken, dass diese Elemente ihren Ursprung zwar in einem anderen Land haben, jedoch aufgrund des Verschwimmens von kulturellen Grenzen ein Teil der japanischen Kultur geworden sind und sich so immer weiter verbreiten.

Die vorliegende Arbeit fokussiert sich auf den japanischen Schriftsteller Murakami Haruki, der in seinen Werken eine transkulturelle Strategie verfolgt, welche sich durch die Verwendung von verschiedenen sprachlichen und narrativen Mitteln in der Form von transkulturellen Elementen bemerkbar macht. Die Verwendungsmöglichkeiten reichen hierbei von ‚westlichen‘ Ereignissen zur zeitlichen Einordnung seiner Erzählungen bis hin zu einem von Anglizismen durchsetzten Schreibstil. Die Mehrheit der Verweise bezieht sich jedoch auf Musiker oder Musiktitel sowie Schriftsteller oder bestimmte Erzählungen und Romane. Diese werden von dem Autor in seine Erzählungen integriert, indem die Figuren Bücher lesen, sich über Schriftsteller und Musiker unterhalten oder sich Lieder anhören.

Während der Analyse der ausgewählten Erzählungen wurde deutlich, dass Murakami die transkulturellen musikalischen und literarischen Bezüge vielfach in Verbindung mit Themen wie der Suche der Figuren nach Individualität, der Flucht in eine andere Welt, der Ablehnung bestimmter gesellschaftlicher Normen und Werte oder der – oft selbst auferlegten – Isolation der Figuren von der Umwelt verwendet. Die transkulturellen Verweise sind häufig der Auslöser dafür, dass die Figuren ihr bisheriges Leben in Frage stellen und ihre eigene Identität neu entwickeln bzw. wieder zu sich selbst finden. Dabei kommt es nicht selten vor, dass die Figuren gegen das vorherrschende System oder die Ansichten und Normen in der japanischen Gesellschaft rebellieren und schließlich ausbrechen. Desweiteren grenzen sich die Figuren oft von der Außenwelt ab und leben in einer aus transkulturellen Elementen bestehenden Welt. Diese Welt der Musik oder der Literatur bietet ihnen nicht nur eine Fluchtmöglichkeit, sondern hilft ihnen auch über bestimmte Erlebnisse hinwegzukommen.

Das Thema der Transkulturalität in der japanischen Literatur und im Besonderen bei Murakami Haruki bietet auch weiterhin genügend Möglichkeiten für zukünftige Forschung, wobei besonders auf eventuelle Parallelen oder Unterschiede zwischen der Handlung und Figuren in Murakamis Texten und denen der transkulturellen Elemente, auf die er sich in seinen Werken bezieht, eingegangen werden kann.