



Mechthild Duppel-Takayama

Das „Fließen der Assoziationen“ im Erzählwerk von Kawabata Yasunari (1899–1972)



Mechthild Duppel-Takayama

**Das „Fließen der
Assoziationen“ im
Erzählwerk von
Kawabata Yasunari
(1899–1972)**

Mechthild Duppel-Takayama

Das „Fließen der Assoziationen“ im Erzählwerk von Kawabata Yasunari (1899–1972)

Tectum Verlag

Mechthild Duppel-Takayama

Das „Fließen der Assoziationen“ im Erzählwerk von
Kawabata Yasunari (1899–1972)

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2017

Zugl. Diss. Univ. Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt 1998

D.30

ISBN: 978-3-8288-6673-7

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter
der ISBN 978-3-8288-3901-4 im Tectum Verlag erschienen.)

謝辞

Das Recht für das Titelfoto liegt bei der Kawabata Yasunari Foundation
川端康成記念會. Die Autorin dankt der Foundation für die Genehmigung
des Abdrucks.

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Danksagung

Das Interesse an Kawabata Yasunari und seiner speziellen Erzählweise wurde während meines Studiums am Frankfurter Institut für Japanologie in den Seminaren meines Doktorvaters, Herrn Prof. em. Dr. Ekkehard May, geweckt. Ihm möchte ich an dieser Stelle für die Anregung zur Wahl des Themas und zahlreiche entscheidende Hinweise und Ratschläge herzlich danken. Darüber hinaus bin ich ihm ganz besonders dankbar für die geduldige Anteilnahme während der Entstehungszeit der Arbeit und die Bereitschaft, das langjährige Projekt auch nach seiner Emeritierung bis zum Schluss zu begleiten.

Dem Hessischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst danke ich für ein einjähriges Stipendium, das mir die Fertigstellung der Dissertation ermöglichte.

Des Weiteren danke ich meinen Kolleginnen und Kollegen an der Abteilung Germanistik der Sophia Universität in Tōkyō für ihr großes Verständnis und ihr Bemühen, mich so weit wie irgend möglich zu entlasten. Allen voran bin ich unserem Abteilungsleiter, Herrn Prof. Dr. Satō Tomoyuki, zu Dank verpflichtet. Mitten im Arbeitsalltag nahm er sich immer Zeit für meine Fragen und Anliegen und unterstützte mich insbesondere im zurückliegenden Mai und Juni 2016. Mein Dank gilt überdies unserer Sekretärin, Frau Satō Naoko, für ihre Hilfe bei der Literaturbeschaffung.

Denkanstöße erhielt ich seit Beginn der Arbeit von meiner Frankfurter Freundesgruppe. Mein Dank geht in erster Linie an Ursula Gräfe, die mir eine unersetzliche Ratgeberin war. Heike Boudalfa danke ich für die handwerkliche Unterstützung und Norbert Heinz für die großzügige Überlassung von Literatur.

Ebenso dankbar bin ich meinen Freundinnen und Freunden in Tōkyō. Hier waren es namentlich Thomas Gittel, der mich auch in allen technischen Fragen beriet, und Dr. Maike Roeder, die mir half, das Projekt aus neuen Blickwinkeln zu betrachten.

Von Herzen danken möchte ich schließlich meiner großen Familie in Deutschland und Jun für den Rückhalt und die unbegrenzte Solidarität.

Die Arbeit ist meinem Vater und meiner Mutter gewidmet.

Tōkyō, im November 2016

Mechthild Duppel-Takayama

Vorbemerkung zu Schreibweise und Übersetzung

Japanische Personennamen werden der in Japan üblichen Reihenfolge entsprechend geschrieben: der Familienname an erster Stelle, der Vorname ohne Komma danach. Bei der ersten Nennung werden die Schreibung in Kanji sowie – bei Schriftstellern und historischen Personen – die Lebensdaten ergänzt.

Japanische Begriffe werden kursiv und klein geschrieben; die Transkription beruht auf der Hepburn-Umschrift. Namen von Zeitungen, Zeitschriften, Verlagen und Orten werden normal und mit großen Anfangsbuchstaben geschrieben.

Die Buchtitel im Text (einschließlich der Titel von Übersetzungen) werden kursiv geschrieben. Titel in Anführungszeichen geben die Bedeutung von Originaltiteln wieder, wenn keine Übersetzung vorliegt. Im Literaturverzeichnis wird bei der Transkription japanischer Titel keine Kursivschreibung verwendet.

Die für die Untersuchung verwendete, 35-bändige Kawabata-Gesamtausgabe des Verlags Shinchōsha (1980–84) wird mit KYZ abgekürzt.

Alle japanischen Begriffe und Zitate wurden von der Verfasserin übersetzt.

Inhaltsverzeichnis

Einführung	11
I. Forschungsstand	14
II. Zielsetzung und Vorgehensweise	20
Teil 1 Poesie und Prosa: Formen der japanischen Literatur	25
I. Klassische Literaturformen	27
1. <i>monogatari</i> 物語	27
2. <i>zuihitsu</i> 随筆	30
3. <i>haiku</i> 俳句 und <i>renga</i> 連歌	32
II. Die Prosaform <i>shōsetsu</i> 小説	42
Teil 2 Kawabata Yasunari, ein »japanischer« Autor	49
I. Lebenslauf	50
1. Kindheit (1899–1906)	50
2. Beziehung zu den Großeltern	52
3. Grund- und Mittelschulzeit (1906–1917)	53
4. Studienjahre in Tōkyō (1917–1924)	55
5. Mitglied der Gruppe <i>Shinkankaku-ha</i> 新感覚派 (1924–1927)	58
6. Etablierung als Schriftsteller (1927–1941)	60
7. Kriegsjahre und Nachkriegszeit (1941–1953)	63
8. Die letzten Jahre (1953–1972)	66
II. Kawabatas Stellung innerhalb der japanischen Literatur	68
III. Kawabata als Vertreter japanischer Literatur im Ausland	79

Teil 3 Erzählstrukturen im Werk Kawabatas	87
I. Yukiguni 雪国 (Schneeland, 1935–1947)	88
1. Erscheinungsweise – Entstehungsweise	89
2. Erzählverlauf	91
3. Kompositionselemente	93
a. Fabelanalyse: Die Zeitgestaltung	94
b. Erzählsituation	106
c. Motive und Assoziationen	111
c. 1. Handlungstragende Motive	111
c. 2. Strukturbildende Motive	112
4. Ergebnis der Analyse von <i>Yukiguni</i>	117
II. Yama No Oto 山の音 (Ein Kirschbaum im Winter, 1949–1954)	119
1. Erscheinungsweise – Entstehungsweise	120
2. Erzählverlauf	124
3. Kompositionselemente	130
a. Fabelanalyse: Die Zeitgestaltung	130
a. 1. Übersicht	130
a. 2. Zeitgestaltung der Einzelkapitel	132
b. Erzählsituation	148
c. Motive und Assoziationen	150
c. 1. Handlungstragende Motive	150
c. 2. Strukturbildende Motive	152
c. 2. 1. Das Hauptmotiv »Natur«	153
c. 2. 2. Nebenthemen	160
d. Träume	180
4. Ergebnis der Analyse von <i>Yama no oto</i>	183
III. Mizuumi みずうみ (»Der See«, 1954)	186
1. Erscheinungsweise – Entstehungsweise	188
2. Erzählverlauf	189
Exkurs: Übersetzung der Schlussteile des ursprünglichen <i>Mizuumi</i> -Textes	191

3.	Kompositionselemente	198
a.	Fabelanalyse: Die Zeitgestaltung	198
b.	Erzählsituation	203
c.	Motive und Assoziationen.	209
c. 1.	Handlungstragende Motive	209
c. 2.	Strukturbildende Motive	210
c. 2. 1.	Das Hauptmotiv »Verfolgung«	210
c. 2. 2.	Das Nebenmotiv »See«	220
c. 2. 3.	Weitere Nebenmotive	224
d.	Halluzinationen, Visionen und Träume	233
4.	Ergebnis der Analyse von <i>Mizuumi</i>	234
Teil 4 Resümee		239
Literaturverzeichnis		247
Anhang: Übersetzungen der analysierten Erzählungen		267

Einführung

Obwohl japanische Literatur bereits seit den 1950er Jahren vor allem im angelsächsischen Raum, aber auch in Deutschland in Übersetzungen vorliegt, wurde sie über lange Zeit von der westlichen Literaturwissenschaft eher vernachlässigt. Man betrachtete die Erzähltexte vor allem als exotisch und sah sie kaum als eigenständige Kunstwerke, sondern vielmehr als Vehikel zum Verständnis einer fremden Kultur.

Erst in den 1990er Jahren veränderte sich die Situation allmählich infolge einer verstärkten Übersetzungstätigkeit im Zusammenhang mit dem Schwerpunktthema Japan auf der Frankfurter Buchmesse 1990 und der Verleihung des Literaturnobelpreises an Ōe Kenzaburō 大江健三郎 (geb. 1935) im Jahr 1994. Die Präsenz japanischer Literatur beim Fachpublikum nahm zu, sie ist inzwischen in allen ihren Formen verfügbar und ermöglicht eine Auseinandersetzung auf ganzer Bandbreite sowohl mit Werken der Klassik als auch mit der literarischen Avantgarde. Besonders der überwältigende Erfolg des Autors Murakami Haruki 村上春樹 (geb. 1949) trug dazu bei, dass sich die Rezeption japanischer Literatur in Deutschland nicht nur quantitativ steigerte, sondern auch sukzessive inhaltlich veränderte und heute nicht mehr in erster Linie im Kontext der Herkunftskultur vorgenommen wird. Dies ist im Falle von Murakami offensichtlich durch die Tatsache bedingt, dass er für ein globales Publikum schreibt und seine Texte sich – anfangs zur deutlich artikulierten Enttäuschung der Rezensenten¹ – meist nicht eindeutig in Japan lokalisieren lassen. Doch die Tendenz zu weniger exotisierender

1 Etwa Wieland Freund: »Japan liegt im Westen. Kein Ikebana, kein Tenno. Baseballkappen statt dessen und Cola aus der Dose.« (Erst der Kater, dann Kuniko. In: Die Welt v. 27. 2. 1999) oder Thomas Rothschild: »Die Welt wird immer kleiner. Auch in der Literatur. Alles, fast alles ist uns mittlerweile

Wahrnehmung betrifft auch die Literatur der übrigen japanischen Gegenwartsauteoren.

Völlig anders waren die Bedingungen im Jahr 1968, als die Literatur Japans mit der Verleihung des Nobelpreises an Kawabata Yasunari 川端康成 (1899–1972) zum ersten Mal, wenn auch nur vorübergehend, in den Mittelpunkt der literarischen Öffentlichkeit im Westen rückte. Bemerkenswerterweise hat sich die Betrachtung Kawabatas und seiner Literatur über die Jahre jedoch kaum verändert. Damals wie heute galt er als »japanischer Traditionalist«,² wobei der diffusen Bezeichnung »traditionell« keine eindeutige Definition zugrunde liegt, sondern ganz offensichtlich der Versuch, einen literarischen Stil zu benennen, der im Westen keine Entsprechung hat. Bei diesem »japanischen Stil« heben westliche Kritiker tendenziell zwar die Sensibilität und eine subtile Ästhetik hervor,³ bezeichnen die Erzählungen Kawabatas jedoch als formlos oder zumindest »eigenartig strukturiert«⁴ und weisen darauf hin, dass die Handlung nicht durchgehend straff und logisch konstruiert sei, der Höhepunkt fehle und eine Lösung am Schluss ebenfalls nicht zu erkennen sei.⁵

zugänglich. Nichts ist uns fremd. Schön. Schade.« (Eros und Tod. Klingt ein bisschen nach Casablanca. In: Freitag v. 26. 5. 2000).

- 2 So stellt Hisako Matsubara den Preisträger in der Zeit am 25. 10. 1968 mit den Worten vor: »Yasunari Kawabata wird als großer traditioneller Erzähler angesehen.«, und Irmela Hijiya-Kirschner konstatiert 31 Jahre später, Kawabata sei »allzu lange als Repräsentant einer vorwiegend traditionsorientierten, ästhetizistischen Prosa gehandelt« worden. (Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 27. 11. 1999).
- 3 Ein Beispiel von vielen ist Ralph-Rainer Wuthenow, der Kawabatas Literatur beschreibt mit: »Diese Erzählungen sind fremdartig, sind schön, auf reizvolle Weise sinnlich und zugleich unheimlich.« (Raffiniertes Spiel. In: Die Zeit v. 11. 4. 2001).
- 4 Edward Seidensticker 1963 in dem Aufsatz *Strangely Shaped Novels*, wobei diese Formulierung allerdings keine Kritik Seidenstickers darstellt, sondern auf die grundsätzliche Andersartigkeit der Literatur Kawabatas hinweisen soll.
- 5 Einschätzungen dieser Art lassen sich im deutschsprachigen Feuilleton seit den 1970er Jahren bis in die Gegenwart nachweisen. Vgl. u.a. Ralph-Rainer Wuthenow: Vom Verschweigen, vom Versagen, vom Dasein. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 21. 3. 1970 (zu *Ein Kirschbaum im Winter*); Kläre Warnecke: Bäume, Berge, Zeichen der Rache. In: Die Welt v. 23. 7. 1988 (zu *Schönheit und Trauer*); Brigitte Haberer: Ein Muster freier Linien. In: Süddeutsche Zeitung v. 2./3. 10. 1990 (zu *Handteller-geschichten*); Jürgen Theobaldy:

Damit wird die Literatur Kawabatas nicht nur als grundlegend anders geartet eingestuft, sondern sie wird in eurozentristischer Manier mit westlichen Vorstellungen davon beurteilt, welchen Erwartungen und Ansprüchen ein Prosatext zu genügen hat. Ihre Akzeptanz erstreckt sich lediglich auf thematische und stilistische Elemente: Diese Komponenten machen die leicht fassliche, gut einzuordnende und somit durchaus willkommene »Oberflächenexotik« aus. Tiefer gehende »Exotik«, also strukturelle Andersartigkeit, wird kaum als Tatsache anerkannt, sondern als Störfaktor gewertet und abgelehnt auf der Basis westlicher erzähltheoretischer Kenntnisse.

Im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung steht Kawabata Yasunari nicht nur wegen seiner – verglichen mit anderen japanischen Autoren und Autorinnen – relativ frühen und umfangreichen Rezeption im westlichen Ausland, sondern auch aufgrund seiner Reputation und der Akzeptanz seines Gesamtwerkes in Japan.

Zeit seines Lebens spielte Kawabata eine hervorragende Rolle im Literaturbetrieb seines Landes. Bereits in jungen Jahren war er Begründer und Mitherausgeber verschiedener Literaturzeitschriften und engagierte sich in literarischen Gruppen. Später stand er jahrzehntelang dem Japanischen PEN-Club vor, fungierte darüber hinaus auch als Vizepräsident des Internationalen PEN-Clubs, war Mitglied der Japanischen Akademie der Künste, erhielt zahlreiche renommierte Literaturpreise und förderte junge Schriftsteller wie Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925–1970).

In seinen Werken war er der zeitgenössischen Moderne – vor allem während seiner experimentellen Phase in den 1920er Jahren – ebenso verbunden wie der Tradition klassischer Prosa und Lyrik, von der er sich etwa zu seinen »Handtellergeschichten« (*tanagokoro no shōsetsu* 掌の小説) anregen ließ. Er gilt heute in Japan als ein Klassiker, dessen Erzählungen auch zum Kanon der Schullektüre gehören, weil er es nach allgemeiner Auffassung verstand, literarische Traditionen in der Moderne fortzuführen und weiterzuentwickeln.

Aus dem Handteller. In: Frankfurter Rundschau, Weihnachten 1999 (Sammelrezension); Ludger Lütkehaus: Tokios Herz und Menschenmarkt. In: Süddeutsche Zeitung v. 22./23. 1. 2000 (zu *Die Rote Bande von Asakusa*).

I. Forschungsstand

Trotz vielfacher Kritik an der »japanischen Erzählweise«, die sich nicht in das Schema des europäisch-amerikanischen Literaturverständnisses einfügen scheint (und ungeachtet der mittlerweile, wie oben erwähnt, recht großen Zahl von Übersetzungen), gibt es bis heute keine eingehende wissenschaftliche Untersuchung der Struktur japanischer Erzählprosa: Dies nicht nur im Westen,⁶ sondern auch in Japan selbst, wo sich literaturwissenschaftliche Studien bekanntermaßen vorzugsweise mit inhaltlichen Aspekten und der Person des Autors oder der Autorin befassen.⁷

Dies trifft in gleichem Maße auf Kawabata Yasunari zu. Annähernd der gesamte Bestand an japanischer Sekundärliteratur – überwiegend in den 1970er und 1980er Jahren erschienen – lässt sich in drei Gruppen aufteilen: Werkauslegungen (*sakuhinron* 作品論, *sakuhin kenkyū* 作品研究), thematische Studien (*Kawabata Yasunari to/no...* 川端康成と/の) und biographische Darstellungen (*hito to sakuhin* 人と作品).

Besonders zahlreich sind die Werkauslegungen, wobei meist nicht eine Monographie einer einzelnen Erzählung gewidmet ist, sondern mehrere Erzählungen gleichzeitig untersucht werden.⁸ Diese Untersuchungen beziehen sich wie erwähnt vornehmlich auf den Inhalt, und auffallend häufig wird die Frage nach Modellen oder konkreten Vorbildern für die fiktiven Personen gestellt. Oftmals wird bei den Interpretationen auch der Versuch unternommen, bestimmte Aspekte aus der Biographie Kawabatas heraus zu erklären in der Annahme, die Erzählungen stellten Abbilder der Erlebnisse des Autors dar oder hätten zumindest ihren Ausgangspunkt in biographischen Gegebenheiten (was trotz anders lautender Kommentare Kawabatas nicht immer auszuschießen ist). Diese Tendenz zu eher spekulativ-interpretierender als systematischer Betrachtungsweise wird auch in den wenigen Aufsätzen zur Struktur (*kōsei* 構成) etwa bei den Erzählungen *Yukiguni* 雪国 (*Schneeland*, 1935–1947) oder *Yama no oto* 山の音 (*Ein Kirschbaum*

6 Als eine der wenigen Einzeluntersuchungen ist Irmela Hijiya-Kirschnerreits *Mishima Yukios Roman »Kyōko-no-ie«* – Versuch einer intratextuellen Analyse (Wiesbaden 1976) zu nennen.

7 vgl. Starrs 1998, S. 3.

8 Beispiele dafür sind Hasegawa 1984, Hyōdō 1988, Kobata 1992, Nakamura 1978, Tsuruta 1988.

im Winter, 1949–1954) deutlich,⁹ die sich in ihrer essayistischen Form stark von einer Strukturanalyse nach westlichen Methoden unterscheiden und aus diesem Grund nicht als Modell für die Vorgehensweise in der vorliegenden Arbeit dienen können.

Die thematischen Studien befassen sich häufig mit Kawabatas Verbindung zur japanischen kulturellen Tradition und Ästhetik¹⁰ und mit seiner »Welt«, die in mehreren Veröffentlichungen auch als »Dämonenwelt« (*makai* 魔界) bezeichnet wird.¹¹ Daneben finden sich Publikationen zu Kawabatas Beeinflussung durch den Buddhismus.¹² Verhältnismäßig selten sind indes Untersuchungen, die sich mit dem Stil des Autors beschäftigen.¹³

Die Biographien schließlich bieten in gewisser Weise das Gegenstück zu den biographisierenden Werkauslegungen: Sie untersuchen den Lebenslauf Kawabatas in intensiver Verbindung zu seinem Werk, indem biographische Ereignisse und Entwicklungen mit Zitaten aus Kawabatas Erzählungen kommentiert und ergänzt werden, denen dadurch wiederum autobiographischer – und nicht fiktionaler – Charakter beigemessen wird.¹⁴ Das bedeutet aber, dass diese Studien für eine kritische Lebensschau nur bedingt geeignet sind.

In westlichen Sprachen existierte, abgesehen von Thomas E. Swanns Dissertation *A Study of Kawabata's Major Works* (1975) und Yuko Brunets Abhandlung *Naissance d'un écrivain. Étude sur Kawabata Yasunari* (1982), lange Zeit keine umfassende Monographie zu Kawabata. Die dagegen relativ zahlreichen Artikel in Zeitschriften und Sammelbänden zur modernen japanischen Literatur weisen bereits durch ihre Titel auf das vorherrschende Forschungsinteresse hin: Tradition versus

9 Zu *Yukiguni* vgl. Kawamura 1969, Ueda 1979; zu *Yama no oto* Brunet 1973, Hasegawa/Tsuruta 1980; außerdem Hasegawa 1984, Ōta 1974 sowie Tachibana 1981.

10 z. B. Hatori 1990, Hayashi 1991, Kobayashi Ichirō 1982, Shinoda 1967, Takeda/Takahashi 1978, Yoshimura 1968.

11 Etwa von Fujio 2015, Hara 1987, Hatori 1987 (bezogen auf *Mizuumi*), Morimoto 2014 und Tomioka 2014 sowie in der Publikation *Makai no hōkō* der Kawabata bungaku kenkyū kai 1981.

12 Hierzu gehören Imamura 1991 und Kobayashi Yoshihito 1988; Kawabatas Beziehung zur Bibel untersucht Takeda 1971.

13 vgl. Kataoka 1987, Saeki 1967 und auch Saigusa 1975.

14 z. B. Hatori 1979 u. 1976–1981, Satō 1980, Shindō 1969.

modernity (Brown 1988), the cultural tradition (Buckstead 1976), the quality of feeling (Harrington 1970), form and feeling (Schmidt 1971), harmony and conflict (Takeda 1977).

Die erste umfangreiche Untersuchung auf Englisch, *Soundings in time*, veröffentlichte Roy Starrs 1998. Er beschreibt darin in chronologischer Reihenfolge fünf Phasen von Kawabatas literarischem Schaffen, wobei er jeweils für die entsprechende Phase charakteristische Werke mit der Methode des Close Reading betrachtet: In der ersten Phase ab 1914, die Starrs als »period of ›self discovery‹«¹⁵ bezeichnet und eng an biographische Umstände anlehnt, *Jūrokusai no nikki* 十六歳の日記 (*Tagebuch eines Sechzehnjährigen*, 1925) und *Izu no odoriko* 伊豆の踊り子 (*Die Tänzerin von Izu*, 1926). Für die zweite Phase (Mitte 1920er Jahre bis Mitte 1930er Jahre), der »period of ›experiment and expansion‹«¹⁶, analysiert er Kawabatas Beeinflussung durch die westliche literarische Moderne, speziell der Joyceschen Stream of Consciousness-Technik, sichtbar in *Suishō gensō* 水晶幻想 (*Träume im Kristall*, 1931). In der dritten Phase (Mitte 1930er Jahre bis Mitte 1940er Jahre), »early maturity«¹⁷, sieht Starrs am Beispiel von *Yukiguni* eine Rückkehr Kawabatas zu traditionellen literarischen Techniken, die jedoch moderne ebenso einbinden. Dies begründet er anhand der Untersuchung von Juxtapositionen »on all levels of the novel, techniques familiar from traditional Japanese genres such as *haiku* but also from Western modernist poetry and fiction.«¹⁸ Darüber hinaus beschäftigt sich Starrs an dieser Stelle mit der männlichen, »narzistischen« Hauptperson im Zusammenspiel mit der weiblichen Hauptperson; ein Zusammenspiel, das er als Hauptthema in Kawabatas gesamtem Werk bezeichnet, nämlich »the ceaseless attempts of his male heroes to free themselves from their alienation and egotism and to achieve a kind of monistic state of grace by a purifying contact with a beautiful, virginal girl.«¹⁹ In der vierten Phase, »late maturity«²⁰, von Starrs nach dem Zweiten Weltkrieg angesetzt, untersucht er zunächst *Sembazuru* 千羽鶴 (*Tausend Kraniche*,

15 Starrs 1998, S. 2.

16 ebd.

17 ebd.

18 Starrs 1998, S. 4.

19 Starrs 1998, S. 218.

20 Starrs 1998, S. 3.

1952) und *Meijin* 名人 (*Meijin*, 1954) als Manifestationen der schwer-mütigen Stimmung Kawabatas in der Nachkriegszeit sowie als psychologische Studien. Ebenfalls zu dieser Phase rechnet Starrs *Yama no oto*, bei dem er den inhaltlichen Aspekt der Zeit in Kontrast setzt zu dem Zeitverlauf in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913–1927). Die fünfte Phase schließlich, »post-maturity«,²¹ sieht Starrs einerseits als eine Periode des Niedergangs in Kawabatas literarischem Schaffen, gleichzeitig erkennt er jedoch eine »dark florescence«²² in *Nemure-ru bijo* 眠れる美女 (*Die schlafenden Schönen*, 1961) und *Kataude* 片腕 (*Ein Arm*, 1964), die er im Vergleich mit Fjodor M. Dostojewskis *Schuld und Sühne* (1866) untersucht.

Dennis Washburn kritisiert Starrs' Ausführungen als »relativist version of the method of the New Criticism«, bei der die Werke tendenziell als »autonomous rhetorical artifacts« betrachtet und ein idealisierter Kawabata-Leser postuliert werde, »whose sensitivity and common sense stand as the authority grounding specific interpretations.«²³ Gleichwohl bilden die Überlegungen Starrs' zu Aspekten der Form in Kawabatas Literatur, die er im Zusammenhang mit *Yama no oto* anstellt, eine instruktive Grundlage für die Diskussion der Frage nach Kawabatas Beeinflussung durch die klassischen Literaturformen *haiku* 俳句 und *renga* 連歌.²⁴

Mit *Kawabata, le clair-obscur* von Cécile Sakai erschien im Jahr 2001 eine weitere Monographie zu Kawabata.²⁵ Der im Titel verwendete Antagonismus wird im Untertitel konkretisiert und benennt dort die Hauptthese der Arbeit, nämlich dass Kawabatas Literatur »une écriture de l'ambiguïté« sei. Diese Ambiguität (womit *aimai-sei* 曖昧性 übersetzt wird) stellt Sakai in der Einführung als eine Konstante in der japanischen Literatur seit der Klassik dar: Kürze, Ellipsen und Vieldeutigkeit (*polysémie*) seien ein fester Bestandteil der klassischen japanischen Literatur, besonders der kurzen Gedichtformen, und bewirkten zahlreiche

21 ebd.

22 ebd.

23 Washburn in seiner Rezension der Publikation in *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 27, No. 2, Summer 2001, S. 441–446, hier S. 443.

24 vgl. hierzu Teil 1, I. 3. *haiku* und *renga*.

25 Der folgenden Besprechung liegt die überarbeitete 2. Auflage von 2014 zugrunde. Vgl. hierzu auch die Rezension von Roy Starrs in *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 29, No. 1, Winter 2003, S. 230–234.

Ambiguitäten auf syntaktischer wie lexikalischer Ebene.²⁶ Die Uneindeutigkeit in der Literatur Kawabatas analysiert Sakai in vier Teilen. Sie beginnt mit »Le récit lacunaire«, der unvollständigen Erzählung, wo sie u.a. am Beispiel von *Yukiguni* auf narrative Auslassungen hinsichtlich der Beziehung zwischen den Protagonisten oder der Ursachen bestimmter Ereignisse hinweist ebenso wie auf Ellipsen in den Dialogen.²⁷ Dazu kämen die häufigen Metonymien – etwa Motive wie Augen und Stimme als Teile des weiblichen Körpers, die die Frau signifizieren, aber fragmentarisch bleiben²⁸ – wodurch der Leser Interpretationen anstellen müsse und als Partner des Autors Teil sei einer »relation productrice d'un effet esthétique.«²⁹ Die zweideutige Erzählung, »récit equivoque«, diskutiert Sakai ebenfalls anhand mehrerer Werke (u.a. *Izu no odoriko*, *Suishō gensō*, *Nemureru bijo* und *Koto* 古都 [Kyoto oder Die jungen Liebenden in der alten Kaiserstadt, 1962]), in denen sie auch biographische Einflüsse auf Kawabatas Thema der sexuellen Ambiguität erkennt. Die darin enthaltene Koexistenz widersprüchlicher Begierden bilde eine Ambivalenz im Werk Kawabatas, die die Festlegung auf eine einzige analytische Kategorie ausschließe.³⁰ Weitergeführt wird dieser Gedanke der besonderen Individualität des Autors in Bezug auf seinen Stil, der in der japanischen Sekundärliteratur nicht nur wie oben erwähnt wenig thematisiert wird, sondern bekanntermaßen von Mishima Yukio sogar als nicht existent bezeichnet wurde.³¹ Dazu führt Sakai unter der Überschrift »Le récit paradoxal«, die paradoxe Erzählung, einerseits Beispiele (u.a. aus *Sembazuru*) für die Verwendung rhetorischer Mittel wie Juxtaposition, Antithese und Disjunktion an. Darüber hinaus untersucht sie Korrekturen, die Kawabata in seinem Manuskript von *Yama no oto*

26 Sakai 2014, S. 22 f.

27 vgl. Sakai 2014, S. 35 f.

28 vgl. Sakai 2014, S. 37 ff.

29 Sakai 2014, S. 51.

30 vgl. Sakai 2014, S. 81.

31 Mishima nennt Kawabata einen »Autor ohne Stil« (*buntai wo motanu shōsetsuka*; Mishima 1962, S. 8). Dagegen führt z. B. Saeki Shōichi 佐伯彰一 die »übliche Einschätzung« an, Kawabata habe »einen originellen (*yūniku*) Stil, der eine wundersame (*fushigi*) Verbindung zwischen Tradition und moderner Empfindung (*kindai kankaku*) anzeigt.« (Saeki 1969, S. 307). Auch Kataoka Yoshikazu 片岡良一 vertritt die Meinung, Kawabata besitze »als Stilist eine hervorragende Technik«. (Kataoka 1987, S. 257).

vorgenommen hatte. Hier sei durch die Streichung von Nomen oder durch Partikel-Änderungen die Unbestimmtheit von Aussagen erhöht worden; die Modifikation der Lexik oder der Transkription erfülle jedoch auch ästhetische Zwecke, weshalb nicht von einem systematischen Verwischen des Inhalts gesprochen werden könne.³² Als systematisch, d.h. absichtsvoll und konsequent von Kawabata konzipiert, betrachtet Sakai dagegen den Beginn und das Ende seiner Erzählungen. Sie stellt im vierten Teil, »Le récit infini«, das scheinbar unendliche Erzählen des Autors angesichts der von jahrelangen Überarbeitungen geprägten Genese vieler seiner Werke (u.a. am Beispiel von *Yukiguni* und *Meijin*) vor.³³ Aufgrund des Vergleichs verschiedener Textversionen kommt sie zu dem Schluss, dass Kawabata den Beginn seiner Erzählungen zunehmend abstrakt und damit uneindeutig gestaltet bzw. durch direkt einsetzende Handlungen oder Dialoge den Leser ohne Vorbereitung in das »Herz der Geschichte« (»cœur de l'histoire«) stürze.³⁴ Das klassische Initium mit einer Einführung von Personen, Ort und Zeit sei bei Kawabata nahezu nicht zu finden.³⁵ Doch die sorgfältige Konstruktion lasse auch bezüglich des ebenfalls unorthodoxen, offenen Endes der Erzählungen, die immer wieder selbst vom Autor als unvollendet bezeichnet werden,³⁶ darauf schließen, dass der »pacte de lecture« keiner einer Geschichte im traditionellen Sinn sei, sondern einer »histoire sans fin«, deren Auflösung der Phantasie des Lesers überlassen werde.³⁷

Roy Starrs bezeichnet Cécile Sakais Untersuchung als „the first work, whether in Japanese, English, or French, to focus on this important topic [d.i. die Ambiguität bei Kawabata] in such a systematic and comprehensive way“.³⁸ Es bietet eine hervorragende Grundlage für die

32 vgl. Sakai 2014, S. 111 f.

33 vgl. hierzu die Informationen zur »Erscheinungsweise – Entstehungsweise« der analysierten Erzählungen in Teil 3, I. 1. (*Yukiguni*), II. 1. (*Yama no oto*) und III. 1. (*Mizuumi*).

34 vgl. Sakai 2014, S. 131.

35 vgl. Sakai 2014, S. 132.

36 Entsprechende Äußerungen Kawabatas sind zitiert in Teil 3, I. 1. (*Yukiguni*, S. 90), II. 1. (*Yama no oto*, S. 122 und 123) und III. 1. (*Mizuumi*, S. 188).

37 vgl. Sakai 2014, S. 137.

38 Starrs in seiner Rezension der Publikation in *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 29, No. 1, Winter 2003, S. 230–234, hier S. 234.

weitere Kawabata-Forschung im Bereich der inhaltlichen und stilistischen Analyse.

Auf Deutsch liegt bisher keine vergleichbare Studie vor. Die einzige Monographie, Richmod Bollingers Dissertation *Gegen-Sätze. Der frühe Kawabata als literarischer Rebell und Innovator im Kontext des japanischen Modernismus*,³⁹ konzentriert sich auf Kawabatas experimentelle Phase der 1920er bis 1930er Jahre. Unter den kürzeren deutschsprachigen Veröffentlichungen ist nur der Aufsatz *Die Assoziation in Yasunari Kawabatas Werk* (1972) von Claus M. Fischer zu nennen, der sich ansatzweise mit einer strukturellen Analyse beschäftigt. Darüber hinaus wurden auch auf Englisch lediglich wenige Aufsätze zu schreibtechnischen Aspekten in der Literatur Kawabatas publiziert: Reiko Tsukimuras *Theme and Technique in Mizuumi* (1973) und *The Art of Fiction in the East and West: An Observation on the Technique of Stream of Consciousness in Kawabata Yasunari and James Joyce* (1975) sowie Thomas E. Swanns *Thematic Structure in Kawabata Yasunari's Kinjū* (1978). Da sie jedoch nicht die Kategorien und Verfahren einer Strukturanalyse verwenden, stellt diese Studie den ersten Versuch einer entsprechenden Untersuchung der Erzählstrukturen bei Kawabata dar.

II. Zielsetzung und Vorgehensweise

Die vorliegende Arbeit soll dazu beitragen, das erwähnte Forschungsdefizit abzubauen, indem sie mit der Aufdeckung und Erörterung von Erzählstrukturen im Werk Kawabatas dem weiterhin häufig anzutreffenden »Mängelkatalog« – also der Herausstellung nur dessen, was seine Erzählungen im Vergleich zu westlichen Prosatexten *nicht* leisten oder beinhalten – eine positive Aufstellung von »Vorhandenem« entgegensetzt.

Textgrundlage ist die von Yamamoto Kenkichi 山本健吉, Inoue Yasushi 井上靖 und Nakamura Mitsuo 中村光夫 herausgegebene, 35-bändige Gesamtausgabe *Kawabata Yasunari zenshū* 川端康成全集 (nachfolgend abgekürzt KYZ) des Verlags Shinchōsha aus den Jahren 1980–84.

39 Dissertation an der Freien Universität Berlin 1997. Als Microfiche-Ausgabe erschienen im Tectum-Verlag Marburg 2000.

In die Thematik eingeführt wird im ersten Teil der Arbeit, der von der Frage nach möglichen kulturspezifischen Besonderheiten von Literatur überhaupt ausgeht und die Einordnung Kawabatas als »Traditionalist« behandelt. Dafür werden zunächst die Verbindungslinien zwischen der Erzählweise Kawabatas und den klassischen japanischen Prosaformen *monogatari* 物語 (»Langerzählung«) und *zuihitsu* 随筆 (»Miszellenliteratur«) sowie den Lyrikformen *haiku* 俳句 und *renga* 連歌 (»Kettendichtung«) analysiert. Danach wird die Kategorisierung der modernen Prosaform *shōsetsu* 小説 untersucht, in der Kawabata seine Erzähltexte verfasste und die keine Entsprechung in der westlichen Gattungspoetik hat. Da sich der Autor zu dieser Form auch theoretisch äußerte, wird festzustellen sein, ob sich daraus eine Definition der *shōsetsu* ableiten lässt, die die vorläufigen Übersetzungen des Begriffes im Westen (Roman, Erzählung, Kurzgeschichte, Novelle) ersetzen könnte.

Der zweite Teil befasst sich mit der Person Kawabatas. Hier gibt eine Beschreibung seines Lebenslaufs Aufschluss über die häufig erwähnte Konfrontation mit dem Tod aller engen Angehörigen schon in den Jugendjahren des Autors und dem Verlust mehrerer Freunde – ein Umstand, der auch als Erklärung für melancholische Aspekte in seinem Schreiben herangezogen wird. Ebenfalls genauer betrachtet wird die Situation Kawabatas als Schriftsteller während der Zeit des Militarismus und im Zweiten Weltkrieg, die offensichtlich Auslöser für seine spätere Hinwendung zur japanischen Tradition war. Daneben wird die Stellung des Autors innerhalb der japanischen Literatur untersucht, die ihn – was Themenwahl und Schreibweise betrifft – zunächst als innovativen Autor und Theoretiker, später als großen Bewahrer literarischer Traditionen sah und – im literarischen Leben – als einen ebenso einflussreichen und unermüdlich tätigen Repräsentanten der Gegenwartsliteratur wie introvertierten Teilnehmer am literarischen Geschehen. Der Blick des Auslands auf den Autor ist ein weiterer Aspekt der biographischen Betrachtung. Hierbei wird die Wirkung Kawabatas als Vertreter japanischer Literatur im Ausland erörtert, wo er erst als Nobelpreisträger auf breiter Basis wahrgenommen, damit einhergehend jedoch über lange Zeit vorwiegend als Exponent einer »Nationalliteratur« gesehen wurde. Ebenso wie im Zusammenhang mit der Rezeption in Japan stellt sich daran anschließend die Frage, ob und inwiefern sich die Beurteilung des Autors und seines Werkes in den Jahren nach seinem Tod bis heute gewandelt hat.

Den Hauptgegenstand der Studie bilden drei längere Erzähltexte Kawabatas, deren Erzählstruktur im dritten Teil untersucht wird. Diese Texte werden sowohl in Japan als auch im Ausland als repräsentativ für die drei Schaffensperioden des Autors angesehen: *Yukiguni* 雪国 (*Schneeland*, 1935–1947) steht für die frühe Zeit, *Yama no oto* 山の音 (*Ein Kirschbaum im Winter*, 1949–1954) für die mittleren Jahre der Nachkriegszeit und *Mizuumi* みずうみ (»Der See«, 1954) bereits für die späte Zeit, als Kawabata nochmals mit assoziativen Techniken in der Tradition des Stream of Consciousness experimentierte.

Die japanische Literaturwissenschaft spricht bei diesen Werken überwiegend von *chūhen shōsetsu* 中編小説 (»mittellanger Erzähltext«), wobei sowohl *Yukiguni* (132 Textseiten in der Gesamtausgabe⁴⁰) wie das umfangreiche *Yama no oto* (299 Seiten⁴¹) auch als *chōhen shōsetsu* 長編小説 (»langer Erzähltext«) bezeichnet werden.⁴² Da die Unterscheidung in *tampen shōsetsu* 短編小説 (»kurzer Erzähltext«), *chūhen shōsetsu* und *chōhen shōsetsu* jedoch lediglich auf der Länge der Texte beruht, ohne Berücksichtigung möglicher inhaltlich-formaler Kriterien,⁴³ kann im vorliegenden Fall von einer gleichen und damit vergleichbaren Form (im Sinne des westlichen Gattungsbegriffes) der drei Erzählungen ausgegangen werden.

Die Analyse erfolgt nach Methoden und mit der Terminologie der westlichen Literaturwissenschaft; nicht in der Absicht, nach westlichen Maßstäben zu messen, sondern als Mittel, um das Funktionieren der Texte und ihre Eigengesetzlichkeit aufzuzeigen. Das heißt, es wird keine Interpretation angestrebt, vielmehr werden Komponenten der Textanalyse dazu genutzt, zunächst die den Erzählungen inhärente Struktur zu beschreiben. Der Versuch einer möglichst neutralen Annäherung, der Beschreibung von nachprüfbar Vorhandenem, begründete die Entscheidung, neben der Strukturanalyse (bestehend aus den Elementen Zeitgestaltung und Erzählsituation) nicht auf sämtliche Kategorien der Inhaltsanalyse (nämlich Handlung, Figur und Raum) einzugehen, da diese nur auf der Basis einer Interpretation der Texte geleistet werden

40 KYZ Bd. 10, S. 9–140.

41 KYZ Bd. 12, S. 243–541.

42 Dies sogar teilweise in derselben Veröffentlichung, z. B. im Lexikonartikel von Miyoshi/Asai 1981, S. 65 f.

43 vgl. hierzu Teil 1, II. Die Prosaform *shōsetsu*.

kann. Unverzichtbar für das Verständnis der Gesamtuntersuchung erscheint jedoch die einführende Inhaltsangabe des Erzählverlaufs, die selbstredend trotz des Bemühens um objektive Beschreibung immer interpretierenden Charakter hat. Dies trifft ebenso auf die Aussagen im Zusammenhang mit den Motiven zu, deren Bearbeitung auch zu einer Inhaltsanalyse gehören kann. Motive nehmen allerdings – auf der Grundlage einer Unterscheidung in handlungstragende und strukturbildende Motive – eine Position der Mitte zwischen Inhalt und Struktur ein und dienen der Verbindung von Themen ebenso wie der formalen Gliederung, sodass es erkenntnisfördernd scheint, dieses Element in die Analyse aufzunehmen.

Als allgemeine theoretische Grundlage dienen das von Karlheinz Stierle entwickelte richtungsweisende Textebenenmodell sowie die davon ausgehenden Erörterungen Jürgen Schuttes.⁴⁴ Bei der Untersuchung der Zeitgestaltung wird die Terminologie Eberhard Lämmerts verwendet, die neben dem komplexen Modell von Gerard Genette für die Analyse von Zeitstrukturen in Erzähltexten weiterhin Gültigkeit hat.⁴⁵ Aufgrund fehlender Vorbilder wurde die graphische Darstellung der Zeitgestaltung nach eigenen Überlegungen realisiert. Auf Franz K. Stanzels Erzähltheorie beruht der Begriff der Erzählsituation mit den dazu gehörenden Kategorien. Bei seinem Konzept wird zwar kritisiert, es sei theoretisch nicht stringent genug und stelle eher »eine Art Beschreibungssystem zur Erfassung erzählender Dichtung«⁴⁶ dar. Doch gerade aus diesem Grund hat es sich allgemein als Instrument der Textanalyse etabliert.⁴⁷ Die Motivanalyse basiert vornehmlich auf den Forschungsergebnissen Elisabeth Frenzels als Klassikerin der literaturwissenschaftlichen Motivforschung, bezieht sich bei der Einteilung in handlungstragende und strukturbildende Motive jedoch auf die Begrifflichkeit von Robert Petsch.

Der Textanalyse vorangestellt ist eine kommentierte Darstellung der Erscheinungsweise der jeweiligen Erzählung. Dieser Aspekt der

44 vgl. hierzu Teil 3, I. 3. Kompositionselemente.

45 So bezeichnet der Germanist Friedmar Apel Lämmerts *Bauformen des Erzählens* von 1955, inzwischen in der 9. Auflage erschienen, als »bis heute nicht übertroffene[s] Standardwerk«. (Respekt vor dem Poeten. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 5. 5. 2015).

46 Petersen 1993, S. 2.

47 vgl. Vogt 2005, S. 300 f.

Textproduktion wird berücksichtigt in Anlehnung an die produktionsästhetische Analyse, die Entstehungsbedingungen und den Entstehungsprozess als vielschichtiges Beziehungsgeflecht sieht, unter anderem zwischen Standort und Interessen des Autors, also seiner Intention, die sich in Komposition und Schreibweise auf den Text auswirkt und gleichzeitig auf die Adressaten zielt mit der Antizipation der Wirkung des Textes sowie deren (vom Autor vermuteten) Erwartungen. Es würde zu weit führen, diesen Komplex umfassend zu behandeln. Zumindest aber wird die zeitliche Abfolge der Veröffentlichungen betrachtet: Da zunächst keiner der Texte als Ganzes, sondern kapitel- oder abschnittsweise in Literaturzeitschriften publiziert und häufig später noch vom Autor umgearbeitet und ergänzt wurde, üben diese äußeren Umstände fast unvermeidlich auch einen Einfluss auf die Struktur der Texte in ihrer Endfassung aus.

Im abschließenden Resümee werden die Ergebnisse der Einzelanalysen der Erzählungen zueinander in Beziehung gesetzt mit dem Ziel, Konstanten und auch Entwicklungen in der Erzählstruktur der Literatur Kawabatas zu benennen.

Teil 1

Poesie und Prosa:

Formen der japanischen Literatur

Literatur ist bekanntermaßen ein universelles Phänomen. In jeder Kultur findet sich diese künstlerische Ausdrucksform, die nicht durch außerhalb ihrer selbst liegende Zwecke bestimmt wird, sondern ihren Gegenstand selbst konstituiert. Sie weist sich aus über die Art des schriftlichen oder mündlichen Vortrags, mit dem eine Geschichte erzählt oder ein Gefühl beschrieben wird – seien es so genannte »einfache Formen« (Jolles) wie Mythen, Sprüche oder Märchen, seien es szenisch-theatralische oder erzählende Texte oder aber Gedichte.

Kulturspezifische Besonderheiten lassen sich auf dieser allgemeinen Definitionsebene nicht ausmachen. Zumindest kann man heute davon ausgehen, dass Erzählprosa und Versdichtung gleichermaßen weltweit verwendet werden. Hierbei stellt sich jedoch die Frage nach der Existenz traditioneller Ausprägungen oder der Bevorzugung bestimmter Formen dieser beiden Textarten in einzelnen Ländern.

Für die Vergangenheit ist die Frage sicher zu bejahen, für die Gegenwartsliteratur jedoch sind aufgrund der vielfältigen gegenseitigen Einflüsse formale Besonderheiten in der Literatur eines Landes im Allgemeinen kaum ausgeprägt; zumindest wird es nicht möglich sein, von einem Erzähl- oder Gedichttext in jedem Fall auf die Nationalität des Autors oder der Autorin zu schließen, zumal die individuellen Unterschiede im Stil oder der benutzten Form häufig so groß sind, dass Gemeinsamkeiten eher bei Autoren unterschiedlicher Herkunft gefunden werden können als bei der Gesamtheit der literarischen Texte eines Landes oder einer Kultur.

Dies trifft auch auf die Situation in Japan zu: Trotz klassischer Literaturformen, die sich von denen des Westens oder anderer asiatischer Länder zum Teil erheblich unterscheiden, kann das Postulat einer speziell japanischen Variante angesichts der im Wortsinn grenzüberschreitenden Tendenzen in der Gegenwartsliteratur nicht aufrechterhalten werden. Das Vorhandensein autochthoner klassischer Literaturformen jedoch, die nicht nur rezipiert, sondern teilweise auch heute noch gepflegt werden, bietet japanischen Schriftstellern eine gemeinsame, verbindende Ausgangsbasis, die sich von der ihrer westlichen Kollegen grundsätzlich unterscheidet. Das heißt, dass es letztendlich eine Frage der persönlichen künstlerischen Entwicklung ist, ob ein japanischer Autor westliche oder japanische Literaturformen benutzt.

Klar erkennen lässt sich dies bei Lyrikern, die eine der klassischen japanischen Dichtungsformen wie *haiku* 俳句 oder *tanka* 短歌 (31-silbige Gedichte) verwenden oder aber westlich geprägte Versdichtungen verfassen. Die Beurteilung dagegen, ob sich ein Prosaautor westlicher oder japanischer Erzählformen bedient, gestaltet sich nicht nur weit schwieriger, sondern sie ist in den meisten Fällen gar nicht möglich. Einerseits werden im Bereich der Prosa – im Gegensatz zur Lyrik – die klassischen Formen, mit Ausnahme der *zuihitsu* 随筆, nicht mehr unverändert benutzt, und andererseits sind wie oben erwähnt die Einflüsse anderer Literaturtraditionen so präsent, dass zwangsläufig Hybridformen entstehen, die wiederum eigene Charakteristika entwickeln.

Welche Merkmale zeichnen nun diese Hybridformen aus? Wie steht es mit Autoren wie Kawabata Yasunari, denen nachgesagt wird, sie seien der japanischen Tradition besonders verbunden? Was ist hierbei unter »Tradition« zu verstehen? Und wie äußert sich diese Verbindung in Kawabatas Literatur?

Zur Annäherung an eine Antwort werden im Folgenden einige Formen der klassischen japanischen Literatur erörtert, zu denen sich der Autor selbst geäußert hat oder bei denen die Forschung Affinitäten erkennt, sowie die moderne Prosaform *shōsetsu* 小説, zu der Kawabatas Erzählungen gerechnet werden.

I. Klassische Literaturformen

1. *monogatari* 物語

Der Dichter Anders Österling (1884–1981), in den Jahren 1941 bis 1964 Ständiger Sekretär der Schwedischen Akademie, führte 1968 in seiner Laudatio anlässlich der Überreichung des Literaturnobelpreises an Kawabata dessen literarische Gestaltungsprinzipien auf zwei klassische Formen zurück. An erster Stelle nannte er mit Murasaki Shikibu 紫式部 (Ende 10. Jhd.-Anfang 11. Jhd.) das *monogatari* 物語:

In common with his older countryman, Tanizaki, now deceased, he [d.i. Kawabata] has admittedly been influenced by modern western realism, but, at the same time, he has, with greater fidelity, retained his footing in Japan's classical literature and therefore represents a clear tendency to cherish and preserve a genuinely national tradition of style. In Kawabata's narrative art it is still possible to find a sensitively shaded situation poetry which traces its origin back to Murasaki's vast canvas of life and manners in Japan about the year 1000.⁴⁸

Kawabata selbst betonte häufig seine Bewunderung speziell für das *Genji monogatari* 源氏物語 aus dem frühen 11. Jahrhundert. Bereits als Mittelschüler und später während des Krieges las er das umfangreiche Werk, das oft als Höhepunkt der japanischen Literatur nicht nur der klassischen Zeit bezeichnet wird. Als konkretes Vorbild für die eigene Art zu schreiben, sei es stilistisch, inhaltlich oder formal, sah er das *Genji monogatari* jedoch zunächst nicht bewusst. So war er auch erstaunt über die Verbindung, die der Regisseur Yoshimura Kōzaburō 吉村公三

48 http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/press.html (19. 11. 2016). Original Schwedisch; englische Übersetzung des Nobelpreis-komitees. Österling nennt hier weder den Titel des Werks von Murasaki Shikibu, *Genji monogatari*, noch eine westliche Bezeichnung für diese Literaturform. Dass er aber westliche Kategorien scheinbar beliebig auf japanische Formen überträgt, zeigt sich an anderen Stellen seiner Laudatio, etwa bei »short story« im Falle von *Jūrokusai no nikki*, »short novels« für *Yukiguni* und *Sembazuru* sowie »novel« für *Koto*.

郎 (1911–2000) im Jahr 1952 zwischen diesem klassischen Werk und einer der Erzählungen Kawabatas herstellte:

[...] sagte Herr Yoshimura, bei der Lektüre von *Sembazuru* habe er an das *Genji monogatari* gedacht, und er wolle das zur Grundlage der Verfilmung [von *Sembazuru*, d. Verf.] nehmen. Für mich kam diese Bemerkung völlig unerwartet.⁴⁹

Dann setzt er allerdings hinzu:

Irgendwann würde ich auch gerne einmal mein *Genji monogatari* schreiben. Oder ich möchte mich – obwohl es bereits die ausgezeichnete Übersetzung von Tanizaki Jun'ichirō gibt – an einer eigenen modernen Übersetzung des *Genji monogatari* versuchen.⁵⁰

In jedem Falle bemerkenswert sind die inhaltlich-formalen Eigenheiten, die der Kultur- und Literaturwissenschaftler Katō Shūichi 加藤周一 bei dem klassischen Werk feststellt, nämlich dass »die Erzählstruktur [...] aus anscheinend objektiven Wiedergaben der Geschichten, der Worte, Gedichte und Gedanken der Protagonisten« bestehe und »die Besonderheit [...] in der ungewöhnlichen Präsenz des Zeitflusses« liege.⁵¹ Dabei sei es »eine besondere Methode Murasaki Shikibus, die Protagonisten immer wieder mit bereits ähnlich erlebten Situationen zu konfrontieren.« Die »zweite Methode, den Fluß der Zeit zu verdeutlichen,« liege »im Sichtbarmachen von Einwirkungen der Vergangenheit auf die Gegenwart. Frühere Eindrücke der Figuren werden von gegenwärtigen wiederbelebt und bilden zusammen mit diesen wieder neue.«⁵²

Ähnlich sind diese Eigenheiten auch in den Erzählungen Kawabatas wiederzufinden. Der Autor benutzt vorzugsweise eine eingeschränkte

49 Kawabata in *Dokuei jimei* 独影自命 (»Lebenserinnerungen«, Bd. 14 (1970) der 19-bändigen Gesamtausgabe von 1969–1974), einer Bearbeitung von Nachworten zur 16-bändigen Gesamtausgabe von 1948–1954; jetzt in KYZ Bd. 33, S. 537. Er zitiert hier ein Gespräch Yoshimuras in der Zeitschrift *Fujin kurabu* 婦人倶楽部 mit Darstellerinnen dessen *Sembazuru*-Verfilmung zu Beginn der Dreharbeiten im Jahr 1952.

50 ebd.

51 Katō Shūichi 1990, S. 146 und S. 148.

52 Katō Shūichi 1990, S. 150 f.

Erzählperspektive, schildert die Ereignisse also aus der Sicht einer bestimmten einzelnen Person und verzichtet weitgehend auf Kommentare. In den nachfolgend analysierten Erzählungen sind diese Personen bei *Yukiguni* Shimamura, bei *Yama no oto* Ogata Shingo und bei *Mizuumi* Momoi Gimpei (sowie in einem Kapitel Mizuki Miyako). Die Kontinuität des Erzählvorgangs mittels dieser Vorgehensweise zu wahren scheint allerdings nicht so außergewöhnlich, dass man bereits in diesem Bereich von einer eindeutigen Beeinflussung Kawabatas durch das *Genji monogatari* sprechen könnte.

Deutlicher sichtbar wird die Verbindungslinie im zweiten Aspekt, der »Präsenz des Zeitflusses«, die sich bei Kawabata in der bevorzugten Schilderung der Natur und jahreszeitlicher Veränderungen manifestiert. Darüber hinaus lässt sich auch bei ihm die Tendenz feststellen, seine Protagonisten »immer wieder mit bereits ähnlich erlebten Situationen zu konfrontieren«, so etwa in *Yukiguni* die von Shimamura beobachteten Spiegelungen, in *Mizuumi* Gimpeis Verfolgungserlebnisse und seine Verwicklung in Aktionen am Rande der Legalität, oder in *Yama no oto* die Auseinandersetzung Shingos mit mehreren unglücklichen Ehen in seiner Umgebung.

»Einwirkungen der Vergangenheit auf die Gegenwart« spielen in den Erzählungen ebenfalls eine wichtige Rolle: Beispielsweise wird Gimpei in *Mizuumi* von seiner Schülerin Hisako an seine Cousine Yayoi erinnert, und er beginnt ein Verhältnis mit ihr; Shingo in *Yama no oto* sieht in seiner Schwiegertochter Kikuko die von ihm heimlich geliebte verstorbene Schwägerin und erkennt Parallelen zwischen der früheren Beziehung zu seiner Tochter und heute zu seinen Enkelkindern.

Als übergeordnete Merkmale nicht nur des *Genji monogatari*, sondern auch anderer Werke dieser Form, etwa des *Utsuho monogatari* うつほ物語,⁵³ kommt die Episodalität hinzu, die bevorzugte Darstellung des Alltagslebens sowie die einfühlsame Beschreibung sinnlicher Wahrnehmungen.⁵⁴ Diese Merkmale treffen ohne Einschränkung auf Kawabatas Schreibweise – von Österling wie eingangs zitiert als Gelegenheitspoesie (»situation poetry«) bezeichnet – gleichermaßen zu, sodass insgesamt

53 »Die Geschichte von der Höhle«, 10. Jhd. Gilt mit zwanzig Bänden als ältestes japanisches Prosawerk dieser Länge und mit der Beschreibung des Lebens der Adligen als Vorbild für das *Genji monogatari*.

54 vgl. Katō Shūichi 1990, S. 146.

tatsächlich eine Parallele zwischen der Erzählprosa des Nobelpreisträgers und dem klassischen *monogatari* gesehen werden kann.

2. *zuihitsu* 随筆

Eine klassische Literaturform, in der Kawabata selbst Ähnlichkeiten mit seiner Vorgehensweise erkannte, ist das *zuihitsu* 随筆. Er bezieht sich dabei nicht auf den einheitlichen Typus etwa des *Hōjōki* 方丈記,⁵⁵ das sich relativ homogen und logikbestimmt zeigt, sondern auf den Sammlungstypus, in dem Wahrnehmungen und Überlegungen assoziativ aneinandergereiht »mit dem Pinsel flüchtig heruntergeschrieben« werden.

Das wohl berühmteste Beispiel für diesen Typ der Miszellenliteratur, das *Makura no sōshi* 枕草子⁵⁶ von Sei Shōnagon 清少納言 (ca. 966–ca. 1025), die mit Aufzählungen, Gedanken und Erinnerungen versucht, ihre Erfahrungen zu sichten und die Umwelt zu beschreiben, gehörte wie das *Genji monogatari* zu Kawabatas Jugendlektüre. Später verfasste er selbst zahlreiche solcher »Stegreifnotizen«, die drei Bände seiner Werkausgabe (KYZ Bd. 26–28) füllen und vom Stammbaum seines Lieblingshundes über »Badeorte und Literatur«, den japanischen Tanz oder früh verstorbene Schriftsteller bis zu dem Vortrag bei der Nobelpreisverleihung »Das schöne Japan und ich« (*Utsukushii Nihon no watashi* 美しい日本の私) reichen.

In Themenvielfalt und Niveau erinnern diese *zuihitsu* an die literarischen Tagebücher seiner europäischen Kollegen, wie etwa Max Frischs *Tagebuch 1946–1949*.⁵⁷ Kawabata selbst zieht dagegen die

55 *Aufzeichnungen aus meiner Hütte*, 1212. Der Autor Kamo no Chōmei 鴨長明 (1155–1216) beschreibt darin den Niedergang während der Heian-Zeit (794–1185) und sein Leben als buddhistischer Eremit.

56 *Das Kopfkissenbuch der Dame Sei Shonagon*, Ende 10. Jhd.

57 Die literarischen Tagebücher Kawabatas, allen voran *Jūrokusai no nikki*, gehören dagegen nicht zur Miszellenliteratur. Starrs sieht sie auch nicht als Tagebuch-Literatur im westlichen Sinn, sondern erkennt eher Verbindungen zur klassischen Literaturform *nikki* 日記: »The work hardly conforms to our usual (Western) notions of what constitutes a diary, although many precedents for it could be found in the long Japanese tradition of ›diary literature‹ (*nikki bungaku*).« (Starrs 1998, S. 9 f.).

Verbindungsline zu einer westlichen Romantechnik der 1920er Jahre. In seinem Zeitschriftenartikel *Makura no sōshi* 枕の草子 [sic] schreibt er:

Dass die neue psychologische Literatur, also die Literatur des »Stream of Consciousness«, zum Beispiel Joyce, Woolf, Proust bis hin zu Faulkner, auch eine Literatur der Assoziationen und Erinnerungen [*rensō, kioku no bungaku*] ist, lässt sich nicht bestreiten, aber ich denke immer, dass diese Art der psychologischen Romane [*shinri shōsetsu*] im Vergleich zur vollkommen regelmäßigen Klassik die Schwäche, Dekadenz und Verwirrung der Gegenwart darstellt. Obwohl die neue Literatur zweifellos das tiefste Innere des Menschen neu erschlossen hat.⁵⁸

Zu Beginn dieses Textes geht Kawabata auf eines der Hauptmerkmale der *zuihitsu* ein, die Assoziationstechnik, und vergleicht sie mit seiner eigenen Vorgehensweise:

Ich möchte mit dem Fließen von Assoziationen [*rensō no ukabina-gareru*] schreiben; während des Schreibens strömen die Assoziationen eine nach der anderen hervor. Das ist bei jedem so, doch in meinem Fall scheint diese Angewohnheit besonders stark ausgeprägt zu sein. Oder ich bin schwach darin, Assoziationen auszusortieren.⁵⁹

Das »Fließen von Assoziationen«, die Aufeinanderfolge von Ideen, zeigt sich explizit in den drei hier untersuchten Erzählungen *Yukiguni*, *Yama no oto* und *Mizuumi*. Dieses Charakteristikum erstreckt sich jedoch – wie in Teil 3 ausführlich erörtert – nicht nur auf den Inhalt und die Struktur, sondern ebenso auf die Entstehungsweise der Erzählungen. Besonders *Yukiguni* ist ein Beispiel für Kawabatas allmähliches Hineinwachsen in ein Thema, das er dann erweitert, umgestaltet, ergänzt, das ihn über Jahrzehnte begleitet und in seinen Gedanken nie abgeschlossen ist. *Yama no oto* entwickelte sich zwar regelmäßiger und wurde nicht allzu stark nachbearbeitet, doch die Erzählung war ebenfalls

58 Kawabata in der Zeitschrift *Fūkei* 風景 (Oktober 1962); KYZ Bd. 28, S. 219–223, hier S. 219.

59 ebd.

weder thematisch noch bezüglich des Umfanges so geplant, wie sie letztendlich nach fünfjähriger Arbeit veröffentlicht wurde.

Auch *Mizuumi* war für Kawabata nicht beendet (er hatte die Absicht, ein zusätzliches Kapitel zu ergänzen), ebenso wenig wie zum Beispiel *Nampō no hi* 南方の火 (»Feuer im Süden«, 1921), *Asakusa kurenaidan* 浅草紅団 (Die Rote Bande von Asakusa, 1929–1930), *Asakusa matsuri* 浅草祭 (»Das Tempelfest in Asakusa«, 1934–1935), *Koen* 故園 (»Heimat«, 1943–1945), *Meijin* 名人 (Meijin, 1942, 1952–1954), *Nami chidori* 波千鳥 (»Regenpfeifer auf den Wellen«, 1953–1954; eine Fortsetzung von *Sembazuru*) oder *Tampopo* たんぽぽ (»Löwenzahn«, 1964–1968).

Der Literaturwissenschaftler Hasegawa Izumi 長谷川泉 betont in diesem Zusammenhang, dass

The construction of the *Genji monogatari*, which resembles that of picture scrolls (*emakimono* 絵巻物), had considerable influence upon that nature of Kawabata's literature, and because the *Makura no sōshi* is built of associations of ideas, it too cannot be dismissed when analyzing continuity and discontinuity in Kawabata's literature.⁶⁰

Es ist also festzustellen, dass sich die äußere Form der *zuihitsu* zwar von Kawabatas Erzählprosa unterscheidet, seine Erzählweise selbst jedoch, manifestiert auch in der Veröffentlichungspraxis, stark von dieser klassischen Prosaform beeinflusst wurde. Hasegawa ist sich sogar sicher, dass »the root of Kawabata's literature of association and fantasy lies in the *Makura no sōshi*.«⁶¹

3. *haiku* 俳句 und *renga* 連歌

Als zweite klassische Form, an die seiner Meinung nach Kawabatas Literatur erinnert, nannte Österling in der erwähnten Verleihungsrede das *haiku*:

Kawabata's writing is reminiscent of Japanese painting; he is a worshipper of the fragile beauty and melancholy picture language of

60 Hasegawa 1989, S. 81.

61 Hasegawa 1989, S. 82.

existence in the life of nature and in man's destiny. If the transience of all outward action can be likened to drifting tufts of grass on the surface of the water, then it is the genuinely Japanese miniature art of haiku poetry which is reflected in Kawabata's prose style.⁶²

Kawabata veröffentlichte weder *haiku* noch *tanka* 短歌 noch Gedichte westlicher Stilart und meinte: »Viele Schriftsteller schreiben in ihrer Jugend Gedichte [*shi*], aber ich habe statt Gedichten wohl Handtellergeschichten [*tanagokoro no shōsetsu*] geschrieben.«⁶³ Trotzdem findet sich in der Gesamtausgabe unter dem Titel »Gedichtmanuskripte« (*kakō* 歌稿) eine Sammlung von *tanka* und *haiku* aus Kawabatas Grund- und Mittelschulzeit,⁶⁴ bei deren thematischer Analyse Imamura Junko 今村潤子 feststellt, dass »nahezu der gesamte darin sichtbare Stoff sich im späteren Werk Kawabatas in irgendeiner Form verdichtet« und diese *tanka* und speziell die *haiku* deshalb »als Roherz von Kawabatas Werk« bezeichnet werden könnten.⁶⁵ Außerdem betont Imamura, dass das gelegentliche Dichten von *haiku* durchaus auch zu Kawabatas Alltag gehört habe – ebenso wie zum Alltag vieler Japaner noch heute. So nahm er etwa im Jahr 1937 am »Literaten-*haiku*-Treffen« (*bundan haiku kai*) der Zeitschrift Bungei shunjū 文芸春秋 teil⁶⁶ und hinterließ zwei im Zusammenhang mit der Nobelpreis-Bekanntgabe verfasste *haiku*.⁶⁷ Er hatte Imamura zufolge

62 http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/press.html (19. 11. 2016).

63 Kawabata im Nachwort zu Band 1 (*Tanagokoro no shōsetsu*) von Kawabata Yasunari *senshū*, Kaizōsha 1938; KYZ Bd. 33, S. 567.

64 Unter »Gedichtmanuskripte 1« 359 *tanka* und 61 *haiku*; unter »Gedichtmanuskripte 2« 106 *tanka* und 21 *haiku*; KYZ Ergänzungsbd. 1, S. 633–653 und S. 655–661. Zusätzlich finden sich in KYZ unter »Frühe Skizzen, unveröffentlichte Werke« (*Shoki shūsaku, mi-happyō sakuhin*) 25 *tanka* sowie 22 *haiku*; KYZ Bd. 24, S. 285–287.

65 Imamura 1989, S. 33.

66 vgl. KYZ Bd. 35, S. 422–425.

67 vgl. Imamura 1989, S. 36 f. Diese *haiku* zitierte und kommentierte Kawabata in der Zeitschrift Shinchō 新潮 (Dezember 1968 und Januar 1969); KYZ Bd. 28, S. 335–339 (*Aki no no ni* 秋の野に) und S. 363–367 (*Yūhino* 夕日野).

kein aktives, überlegtes Bewusstsein gegenüber *haiku*, doch dass er sie bei Gelegenheit in Form einer spontanen Äußerung verfasste, ist beachtenswert. Die *haiku*-artige Empfindsamkeit der Kinder- und Jugendzeit reifte im Falle von Kawabata nicht zu *haiku* als solchen aus, aber [...] in Kawabatas Alltag waren *haiku* in völlig natürlicher Form vorhanden, und dies erweist sich als die Basis für den Schönheitssinn in seiner Literatur.⁶⁸

Untersuchungen westlicher Literaturwissenschaftler bestätigen diese Einschätzung. Dorothy S. Schlieman stellt auf der Grundlage einer – allerdings nur knappen – Analyse von *Sembazuru* und *Yukiguni* »the traditional haiku« fest als »the most obvious literary force in Kawabata's work«,⁶⁹ und Tobias Cheung weist im Nachwort zu seiner Übersetzung von *Yukiguni* auf »poetisch verkürzte Ausdrücke [hin], die oft an die seit Matsuo Bashō (1644–1694) gängige Versform des *haikai* oder *haiku* erinnern«.⁷⁰

Zweifellos nutzte Kawabata die in der japanischen Sprache begründete Möglichkeit, in einem Ausdruck mehrere Bedeutungsnuancen anklingen zu lassen und bestimmte Assoziationen zu evozieren, ebenso wie es die *haiku*-Dichter praktizieren. Auch die genaue Beobachtung und Beschreibung einer Situation, das »Festhalten des Augenblicks«, das ein besonderes Merkmal der japanischen Lyrik ausmacht, findet sich in Kawabatas Prosatexten. So lässt er Shingo in *Yama no oto* den »Klang des Berges« oder den Aufprall einer einzelnen herabfallenden Kastanie wahrnehmen, lässt ihn Pflanzen und Tiere betrachten. Die Schilderung einer am Fliegengitter haftenden Motte oder der Vergleich des Mundes der Geisha Komako mit einem »schön geringelten Blutegel« (*utsukushii hiru no wa*) in *Yukiguni* sind ebenfalls Beispiele für diesen poetischen Aspekt bei Kawabata. Noch darüber hinaus geht Roy Starrs, indem er betont, Kawabata benutze in dieser Erzählung einen »haiku style«,

on both the microcosmic level of individual sentences and the macrocosmic level of the structure of the narrative as a whole. That

68 Imamura 1989, S. 39.

69 Schlieman 1972, S. 890.

70 Cheung 2004, S. 198.

is, many individual sentences read like *haiku* poems, a juxtaposition of images, often natural or seasonal, which, by their sudden conjunction, create a deep reverberation of mood or meaning.⁷¹

Starrs und auch die vorgenannte Forschung thematisieren allerdings nicht die Tatsache, dass es sich bei *haiku* und Kawabatas Texten um zwei verschiedene literarische Genres handelt. Nach Meinung von Cécile Sakai, die bei Kawabata eben nicht von *haiku*-Stil, sondern von Ambiguität spricht,⁷² nimmt der Autor mit der Verlagerung von Poesie zu Prosa (bzw. die Ersetzung des einen durch das andere Genre, wie es Kawabata selbst im oben genannten Zitat ausdrückt) einen entscheidenden Wechsel vor: von einem – im Fall des *haiku* – kodifizierten Genre, bei dem eine Norm reproduziert wird, zu dem – etwa bei den *tanagokoro no shōsetsu* – Konflikt mit den Regeln des narrativen Genres und einer Reinterpretation dieser Norm.⁷³ Sakai plädiert damit für eine umfassendere Betrachtung der dichterischen Kunst in Kawabatas Literatur, die nicht von einer Übernahme des *haiku* ausgeht, sondern den Transformationsprozess einbezieht, der dem Auftreten *haiku*-ähnlicher Phänomene zugrunde liegt. In Bezug nicht auf die kurzen *tanagokoro no shōsetsu*, sondern (wie Starrs) auf *Yukiguni* betont auch Eduard Klopfenstein, dass es »ja wohl grundsätzlich fragwürdig« sei, mit den *haiku* »ein Stilmerkmal, das für eine poetische Miniaturform charakteristisch ist, ohne Weiteres auf ein langes erzählendes Prosawerk übertragen zu wollen.«⁷⁴ Seine Argumentation deckt sich im Folgenden jedoch mit der von Starrs, indem er auf die Makro-Struktur verweist, nämlich die Bedeutung des motivischen Auftretens der »Schönheitserlebnisse« des Protagonisten. Diese »ästhetischen Höhepunkte« würden »nur durch ihre Wiederkehr und Einbettung in ein erzählerisches, symbolgeladenes Kontinuum literarisch glaubwürdig und verständlich gemacht.«⁷⁵

71 Starrs 1998, S. 119.

72 vgl. Einführung, I. Forschungsstand, S. 17 ff.

73 vgl. Sakai 2014, S. 147. Sakai nennt als weitere Unterschiede den fragmentarischen Raum mit einer Einheit der Zeit beim *haiku* vs. den fragmentarischen Raum und die fragmentarische Zeit bei Kawabata.

74 Klopfenstein 2013, S. 153 f.

75 Klopfenstein 2013, S. 154. Klopfenstein kritisiert hier den Vergleich der Schreibweise Kawabatas »mit der Technik der Haiku oder Renga« (a.a.O., S. 153), ohne auf letztere Form weiter einzugehen.

Zu einer anderen Variante der klassischen Dichtung, dem aus *tanka* bestehenden Kettengedicht *renga* 連歌, äußerte sich Kawabata in seinem oben erwähnten Artikel *Makura no sōshi*. Bei der Überlegung, wie umfangreich in diesem Prosawerk die durch Assoziationen entstandenen Teile sind, kommt er zu dem Schluss, dass ihn als Leser stattdessen das Genre der Poesie gedanklich noch mehr anregt:

Als Literatur der Assoziationen sind *renga* und *renku* [Haikai-Kettengedichte, d. Verf.] am interessantesten. Sie sind Assoziation an sich, Schöpfer der Assoziation, nur die Assoziation ist ihr Lebensatem, ihr Pulsschlag. [...] Die Assoziations-Literatur im *Makura no sōshi* lässt meine Assoziationen nicht so fröhlich spielen und auch nicht so schön treiben wie im Falle von *renga* und *renku*.⁷⁶

An der Komposition solcher Kettengedichte war Kawabata nie beteiligt, doch die Vorstellung, dass *renga* oder *renku* nicht von einer Einzelperson verfasst werden, sondern in Gruppenarbeit entstehen, sprach ihn offensichtlich an. Hier sah er eine Möglichkeit der Bearbeitung von Assoziationen, die ihm bei seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit verwehrt blieb: Während sich seine Ideen nur in der direkten Auseinandersetzung mit dem Thema seiner Erzählung weiterentwickeln konnten, er also immer auf sich selbst beschränkt war und nur *seine* Gedanken sich verbinden konnten, waren (und sind) *renga* das Ergebnis von Assoziationen im doppelten Sinn: Gedankenverbindungen durch den Zusammenschluss mehrerer Personen.⁷⁷ In einem *renga* oder *renku* enthaltene, besonders gelungene Einzelgedichte sind Kawabata zufolge deshalb nicht in jedem Fall der individuelle Verdienst eines Autors, sondern können ein Kulminationspunkt der Gesamtstimmung sein, indem sie »die Assoziations-Fertigkeit mehrerer Dichter zu einem Ende bringen.«⁷⁸

Weder von Kawabata selbst noch in entsprechenden Studien wird in diesem Zusammenhang die in der Frühen Moderne entstandene Form des *rensaku* 連作 (Ketten- oder Fortsetzungstexte) erwähnt, bei dem ein Autor – manchmal auch mehrere Autoren – zahlreiche Einzeltexte

76 KYZ Bd. 28, S. 219–223, hier S. 220 und S. 221.

77 vgl. Hasegawa 1989, S. 80.

78 KYZ Bd. 28, S. 219–223, hier S. 221.

zu einem Thema verfasste, die dann als Gesamtwerk veröffentlicht wurden. Der Unterschied zum *renga* besteht darin, dass sich hier alle Einzelteile auf nur eine Thematik bezogen (1, 1→2, 1→3, 1→4 etc.), beim *renga* dagegen jeder Einzelteil aus dem direkt Davorstehenden weiterentwickelt wird (1→2→3→4 etc.). Auch *rensaku* setzten sich zunächst aus *tanka* zusammen,⁷⁹ waren also ein Werk aus mehreren *tanka* zu einem bestimmten Thema. In der frühen Shōwa-Zeit gab es darüber hinaus Varianten von *rensaku*, für die *haiku* verwendet wurden.⁸⁰ Bemerkenswert im Falle des *rensaku* ist jedoch, dass sich diese Literaturform nicht auf Lyrik beschränkt, sondern dass der Begriff ebenso für den Bereich der Prosa existiert. *Rensaku* in dieser Bedeutung, eine Folge von Einzel- »Geschichten« zu einem Thema, könnte unter Umständen eine adäquate Bezeichnung für manche Texte Kawabatas darstellen. Bezüglich der in dieser Arbeit analysierten Erzählungen ist jedoch festzustellen, dass sich keine davon weder auf eine reine *rensaku*-Struktur zurückführen lässt, bei der sämtliche aufeinanderfolgenden Erzählteile auf ein einziges Thema bezogen wären, noch auf eine durchgehend komplette *renga*-Struktur mit der thematischen Entwicklung jedes Erzählteils nur aus dem jeweils davorstehenden Teil. Vielmehr sind Elemente beider Strukturen festzustellen.

In der westlichen Sekundärliteratur finden sich im Übrigen keine Hinweise auf *rensaku*, sondern ausschließlich auf die »*renga*-ähnliche Struktur« der Erzählungen Kawabatas. So stellt James T. Araki fest, die Erzählprogression beruhe auf »linking through imagery rather than through contextual or sentence logic – a technique of the traditional *renga* or ›linked verse‹.«⁸¹ Mary Dejong Obuchowski erkennt in *Yama no oto* ebenfalls diese Kettenstruktur – »repetition or carry-over of an image from one verse to the next«, denn »events which have no apparent logical or temporal connection come together in Shingo's mind because of a common image or thought.«⁸² Im Zusammenhang mit *Yukiguni* führt Tobias Cheung aus, dass sich das »assoziative Spiel

79 Das bekannteste Werk in dieser Form ist wohl *Shi ni tamau haha* 死にたまふ母 (»Die sterbende Mutter«, 1913) von Saitō Mokichi 齊藤茂吉 (1882–1953).

80 z. B. von den *haiku*-Poeten Mizuhara Shūōshi 水原秋桜子 (1892–1981) und Yamaguchi Seishi 山口誓子 (1901–1994).

81 Araki 1969, S. 319.

82 Obuchowski 1977, S. 209.

wiederholter Differenzierungen [beim Schreiben von *renga*, d. Verf.] im Prozeß der Erzeugung eines vielschichtigen Bedeutungsraums [...] auf die fragmentarische, elliptische Struktur in *Schneeland* übertragen« lasse. In den »Umkehrungen und Verzerrungen« des Erzählverlaufs zeige sich »eine bestimmte Art, den Text mit Hilfe einer Vielzahl selbständiger, kürzerer Textabschnitte fortzuführen, zu variieren und zu erweitern«, die man auf die »verketteten Verseinheiten« der *renga* beziehen könne. Darüber hinaus legten der häufige Perspektivwechsel und der »mehrschichtige Zusammenhang von ›Anfängen‹ und ›Enden‹« eine Verbindung zu dieser traditionellen Lyrikform nahe.⁸³

Auch Edward Seidensticker, der amerikanische Übersetzer Kawabatas, hat dessen Schreib- und Arbeitsweise immer wieder, oft mit freundschaftlicher Ironie, kommentiert und dabei *renga* als Vergleichsobjekt herangezogen. Im Jahr 2002 schreibt er in seiner Autobiographie *Tokyo Central*:

In the introduction to the Knopf edition [seiner Übersetzung von *Yukiguni, Snow Country* (1956), d. Verf.], I likened Kawabata's method of composition to that of a haiku poet. It is true that he habitually started out with a fragment, an account perhaps of something or someone he had seen on a train or a street. If it seemed to work he would add to it, and presently he would have what might be called a novel. So it certainly was with *Snow Country*. The haiku comparison has come to seem so obvious as to approach the trite, however. I now prefer to liken the Kawabata method to *renga* linked verse. This accommodates the fragmentary, episodic quality, and it also accommodates the inconclusiveness of the conclusion – and even after all his attempts, it remains very inconclusive.⁸⁴

Bereits 1963 hatte Seidensticker jedoch schon – in seinem Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel *Strangely Shaped Novels* – auf die *renga*-Struktur von Kawabatas Texten aufmerksam gemacht. Hier äußert er im Zusammenhang einer Analyse der Erzählung *Kinjū* 禽獣 (*Von Vögeln und Tieren*, 1933), bei der er »a stringing together of vignettes«⁸⁵ konstatiert:

83 vgl. Cheung 2004, S. 193–198.

84 Seidensticker 2002, S. 126.

85 Seidensticker 1963, S. 213.

One is immediately reminded of linked verse (*renga*), the manner in which they were put together, and the manner in which they were subsequently singled out for inclusion in anthologies. Each verse was required to grow from the one that preceded it, and the success of each was a matter of the poet's success in fusing the elements laid out for him into a new reality.⁸⁶

Seidensticker sieht darin – wie in *Tokyo Central* ebenfalls angedeutet – eine Erklärung für Kawabatas Eigenart, keine Handlungssteigerung zu konstruieren und nicht auf einen abschließenden Höhepunkt hinzuarbeiten:

The story could perfectly well go on, just as it could perfectly well have ended earlier. So it is with most of Kawabata's writing. He has called himself a *renga* poet,⁸⁷ and an understanding of what that characterization implies should explain his reluctance to finish things with a grand finality, or to build up to crescendos.⁸⁸

Aus der Feststellung von Nakamura Mitsuo 中村光夫, dass Kawabatas Erzählungen »weder Kopf noch Schwanz« hätten und deshalb »wie ein Regenwurm« zerlegt werden und jeder Einzelteil für sich existieren könne,⁸⁹ oder dass der Autor die Entwicklung des Erzählverlaufs nicht bewusst gesteuert habe, wie es bei Seidensticker anklingt, interpretiert Roy Starrs, dass »they seem to think that Kawabata's novels assume a *renga*-like form not so much by aesthetic choice as ›by default‹.«⁹⁰ Er verweist bezüglich der *renga*-Form an sich auf »a strict prohibition in the rules of *renga* against any direct continuity of meaning beyond two verses of the series« und schließt daraus, dass *renga* gerade auf die Verhinderung des geradlinigen Erzählens abziele:

86 Seidensticker 1963, S. 215.

87 Diese Aussage konnte in KYZ nicht verifiziert werden.

88 Seidensticker 1963, S. 216.

89 vgl. Nakamura 1978, S. 189.

90 Starrs 1998, S. 174.

[...] *renga* aims to frustrate the natural narrative tendency of the human mind, the tendency to develop images or ideas in a logical, linear series [...] or, in the specific *renga* context, the natural tendency of one poet to continue developing the nascent story, image or thought of the previous poet [...]. Thus *renga* does have a definite relation with narrative but it is an adversary one. [...] *renga* is by far the earliest example in world literature of a sustained structure that is deliberately anti-narrative – that is, anti-narrative by aesthetic choice.⁹¹

Ein solcher anti-narrativer Antrieb finde sich nicht nur in der *renga*-Form, sondern ebenso bei *haiku* oder in Bewegungsmustern des traditionellen Theaters (*kata* im Nō und *mie* im Kabuki), sodass man den Schluss ziehen könne, in der japanischen Ästhetik sei eine Dimension enthalten, die keine Entsprechung im Westen habe.⁹²

Mit dieser Folgerung ist jedoch nicht geklärt, ob *renga*-Strukturen bei Kawabata selbst tatsächlich eine ästhetische Entscheidung, »aesthetic choice«, waren oder eben doch intuitiv, »by default«, entstanden. Weiter gefasst stellt sich auch im Anschluss an Starrs Argumentation die Frage, ob Kawabata nicht nur von Gestaltungsprinzipien der klassischen japanischen Literatur beeinflusst war, sondern sie darüber hinaus bewusst für seine Erzählweise nutzte. Bedenkt man seine eigenen Aussagen über die Nähe zur assoziativen *renga*-Dichtung ebenso wie zu der Aneinanderreihung von Assoziationen in den *zuihitsu*, daneben jedoch auch die vom Autor nicht explizit geäußerte, gleichwohl sichtbare Parallele zum Genre *monogatari* und seinen in der Forschung immer wieder thematisierten *haiku*-Stil, so liegt die Vermutung nahe, dass Kawabata zwar eindeutig mit den traditionellen japanischen Literaturformen verbunden war – dass diese Verbindung aber nicht in einer definitiv beabsichtigten Verwendung traditioneller Techniken für seine Prosa resultierte. Das »Auftreten gleicher Strukturen« in klassischen Texten und in Kawabatas Gegenwartsliteratur lässt sich damit als »Symptom einer gleichgebliebenen künstlerischen Grundhaltung«⁹³ bezeichnen.

91 Starrs 1998, S. 175 f.

92 vgl. Starrs 1998, S. 176 f.

93 E. May 1981, S. 133.

Es ist sicher nicht unproblematisch, literarische Werke zu vergleichen, deren Entstehungszeit teilweise nahezu tausend Jahre auseinanderliegt und die damit in einem höchst unterschiedlichen historischen Kontext stehen. Die Tatsache jedoch, dass gerade die Versdichtung und die *zuihitsu* bis heute gepflegt werden, also traditionelle, aber durchaus lebendige Formen sind, impliziert eine konstante Verbindungslinie und das latente Weiterwirken literarischer Verfahren und Ideale. Dies ist jedoch nicht auf die gesamte japanische Prosa der Gegenwart anwendbar, wie aus folgender Bemerkung des Kritikers Shinoda Hajime 篠田一士 hervorgeht:

Es findet sich wohl gegenwärtig kein einziger Autor, der so direkt »traditionelle« Situationen und Stimmungen zeigt wie dies in den Werken Kawabata Yasunaris der Fall ist, und es gibt vermutlich auch keinen anderen Autor, bei dem man mühelos solche Stimmungen gewinnen kann.⁹⁴

Shinoda sieht das Aufrufen überlieferter Ausdrucksformen (denn nur so sind »traditionelle Situationen und Stimmungen«, die nicht näher benannt werden, zu verstehen) demnach als ein Charakteristikum von Kawabatas Literatur. Er schränkt seine Aussage zwar an späterer Stelle ein, wo er die Besonderheit der Schreibweise nicht in Inhalt und Stil sieht, sondern lediglich in Kawabatas aus der frühen Kontroverse mit der Tradition hervorgegangenen »schöner neuer Sprache«.⁹⁵ Damit

94 Shinoda 1967, S. 317.

95 Shinoda bezieht sich dabei auf Kawabatas Sprachexperimente zu Beginn der 1920er Jahren. Er vertritt die Ansicht, in der Literatur sei es die Individualität des Autors, die sich mit der Tradition auseinandersetze. Die Auseinandersetzung trete in dem Moment auf, in dem der Autor sich die Sprache (*genko*) zu eigen mache. Nämlich dann, wenn er sich entschlöße, die in der Sprache manifestierte Empfindsamkeit (*kanjusei*) eines Volkes und das Gestaltungsvermögen (*kōsō-ryoku*) herauszufordern und etwas Neues hinzuzufügen. Solche »Versuche mit einer neuen Sprache« (*atarashii genko e no jikken*) habe der junge Kawabata als Mitglied der *Shinkankaku-ha* (新感覚派, »Gruppe der neuen Sensualisten«) angestellt – es sei nicht um die Entdeckung einer neuen Sensibilität gegangen. Was deshalb auch nach dem Ende der Gruppe erhalten geblieben sei, sei Kawabatas schöne neue Sprache (*utsukushiku atarashii bunshō*). »Dass das die Sprache (*bunshō*) ist, nicht der Stil (*buntai*), haben sowohl Terada Tōru 寺田透 als auch Mishima Yukio 三島由紀夫 erwähnt

wird aber die Prägung unterschlagen, die der Autor wie erwähnt durch die intensive Lektüre klassischer Werke erfuhr und die Imamura Junko im Falle des *haiku* als »Basis für den Schönheitssinn in seiner Literatur« betrachtet,⁹⁶ auch wenn seine Auseinandersetzung mit westlicher Literatur und den zugrunde liegenden Theorien seine künstlerische Entwicklung nicht minder beeinflusste. Letztere regte ihn zu bewussten Experimenten mit neuen Formen an; das Fundament seiner Erzählweise blieb aber grundsätzlich erhalten in Merkmalen, die auch für die klassische Literatur gelten: seiner Vorliebe für die kleine Form, den episodenhaften »Geschehensausschnitt«; die bevorzugte Beschreibung einfacher Alltagsrealität ohne konstruierten Handlungsverlauf und die Angleichung an den Lauf der Jahreszeiten.

II. Die Prosaform *shōsetsu* 小説

Die Schwierigkeiten der westlichen Literaturwissenschaft bei der formalen Einordnung von Kawabatas Erzählprosa sind hinlänglich bekannt. Begriffe wie Roman, Erzählung,⁹⁷ Kurzgeschichte oder Novelle (im Englischen fiction, novel, short story, novella etc.) werden scheinbar beliebig genannt, zumindest fehlt ganz überwiegend eine befriedigende theoretische Begründung.

In der Tat muss davon ausgegangen werden, dass eine solche Begründung nicht zu erbringen ist, handelt es sich doch darum, eine in der westlichen Literaturtradition klar definierte Form auf eine völlig andere literarische Kategorie, die *shōsetsu*, zu übertragen. Alan Turney kommentiert solche Versuche als »unergiebig und frustrierend«:

[...] it is, I think, important to bear in mind that *shōsetsu* and novels are not necessarily the same thing, since it is a fruitless and frustrating exercise to try to judge a great many Japanese *shōsetsu*

und ich ebenfalls (in *Chitsujo* 秩序, Nr. 2, 1952).« (Shinoda 1967, S. 324.) Zu Mishimas Kommentar vgl. Einführung, I. Forschungsstand, S. 18, Fußnote 31.

96 Imamura 1989, S. 39.

97 Der Ausdruck »Erzählung« wurde in der vorliegenden Arbeit für Kawabatas Werke als allgemeine Bezeichnung eines erzählenden Textes gewählt und soll keine gattungsbegriffliche Einordnung darstellen.

by standards of criticism which have their roots in the soil of the Western novel.⁹⁸

Die Kategorie *shōsetsu*, die als Oberbegriff den gesamten Bereich der Erzählprosa umfasst, ist darüber hinaus in der japanischen Literaturwissenschaft weit weniger klar definiert als die Prosaformen im Westen, beziehungsweise es zeigt sich auch auf der Definitionsebene eine grundsätzlich andere Art der Bewertung und Abgrenzung literarischer Formen. Während westliche Texte nach inhaltlich-formalen Kriterien bestimmt werden (wobei »formal« den textimmanenten Aufbau meint), differenziert die japanische Literaturwissenschaft die *shōsetsu* in erster Linie nach ihrer Länge. Für *tampen shōsetsu* 短編小説 (»kurzer Erzähltext«) werden üblicherweise eine bis hundert Manuskriptseiten à vierhundert Schriftzeichen angesetzt, für *chūhen shōsetsu* 中編小説 (»mittellanger Erzähltext«) 120 bis 250 Seiten, und von *chōhen shōsetsu* 長編小説 (»langer Erzähltext«) spricht man meist ab einem Umfang von dreihundert Seiten.

Eine erschöpfende Spezifizierung des Inhalts, des Stils oder Aufbaus sowohl der *shōsetsu* an sich als auch dieser drei Unter-Kategorien wird jedoch nicht vorgenommen. So stellt Katharina May bei der Analyse entsprechender Literaturlexika unter anderem »Oberflächlichkeit der Betrachtungsweise« fest, »Flucht in den Bereich der Empfindungen« oder »terminologische Verschwommenheit und Unverbindlichkeit«.⁹⁹ Sie weist mit diesem Urteil auch darauf hin, dass es ein »Irrtum« wäre, von einer gleichen und damit vergleichbaren Ausgangsposition überhaupt der westlichen und japanischen Literaturwissenschaft auszugehen.¹⁰⁰

Verwendet man trotzdem die westliche Begrifflichkeit, so kann das Ergebnis nur die bekannte Aufdeckung von Unzulänglichkeiten sein, die sich in Formulierungen wie Seidenstickers »strangely shaped novels« oder »unshapen ones«¹⁰¹ ausdrückt, obgleich die Wortwahl in seinem Fall keine oberflächliche Kritik darstellte.

98 Turney 1975, S. 119.

99 K. May 1979, S. 315 f.

100 vgl. K. May 1979, S. 308 und S. 315.

101 *The Unshapen Ones* lautet der Titel eines Aufsatzes von Seidensticker in *Japan Quarterly*, Vol. XI, No. 1, January-March 1964, S. 64–69.

In den 1960er und 1970er Jahren lief das bezüglich dieser Frage gewachsene Problembewusstsein der westlichen Japanologie darauf hinaus, eine neue literarische Kategorie für die japanische Erzählprosa zu fordern. Seidensticker etwa schlug den Begriff »discursive lyric« vor.¹⁰² Dieser Ansatz wurde jedoch nicht entscheidend konkretisiert und weiterentwickelt; auch 1990 noch weist Irmela Hijiya-Kirschner in ihrer Aufsatzsammlung *Was heißt: Japanische Literatur verstehen?* auf das Thema hin:

Daß europäische Begriffe wie »Roman« oder »Erzählung« hier im Zusammenhang mit der japanischen Literatur zumeist nur in apostrophierter Form erscheinen, soll den Blick dafür schärfen, daß es sich nicht um Identisches handelt. Zwar sind die in der Moderne neu gebildeten japanischen Termini für lange, mittellange und kurze Prosatexte in Anlehnung an die europäische Begrifflichkeit entstanden, doch eignen ihnen angesichts einer völlig anderen literarischen Tradition auch ganz andere generische Merkmale. Die Nennung eines europäischen Gattungsbegriffs, der uns ein vertrautes konventionelles Schema suggeriert, müßte daher unweigerlich Enttäuschung hervorrufen. Manche Verständnisschwierigkeiten mit Kawabata Yasunaris Werken haben hier ihren Ursprung.¹⁰³

Inzwischen scheint die kaum begonnene Diskussion wieder beendet, und man spricht von *shōsetsu* unapostrophiert als Roman oder Erzählung – je nach Länge und auch dies nicht immer konsequent. Die Frage einer Definition der *shōsetsu* stellt sich damit unverändert.

Von Kawabata selbst liegen mehrere Veröffentlichungen zur Form der *shōsetsu* vor.¹⁰⁴ Bei diesen theoretischen Äußerungen sind zwei

102 vgl. Seidensticker 1964 und Kimball 1973.

103 Hijiya-Kirschner 1990, S. 10.

104 u.a. seine Examensarbeit *Nihon shōsetsushi shōron* 日本小説史小論 (»Kleine Abhandlung zur Geschichte der japanischen Erzählung«, 1924; KYZ Bd. 24, S. 17–70), später in Teilen veröffentlicht unter dem Titel *Nihon shōsetsushi no kenkyū ni tsuite* 日本小説史の研究に就いて (»Zum Studium der Geschichte der japanischen Erzählung«, 1924, in der Zeitschrift *Geijutsu kaihō* 藝術解放); *Nihon shōsetsushi ni tsuite* 日本小説史に就いて (»Zur Geschichte der japanischen Erzählung«, 1927, in der Zeitung *Tōkyō nichinichi shinbun* 東京日日新聞; KYZ Bd. 32, S. 534–542); *Shōsetsu no kenkyū* 小説の

Aspekte erwähnenswert: Zum einen fällt auf, dass Kawabata offensichtlich von einer Universalität der Erzählformen ausgeht. Er verwendet die Bezeichnung *shōsetsu* für japanische wie westliche Prosa und impliziert einen Unterschied ausschließlich auf der begrifflichen Ebene, indem er zum Beispiel bei der Erörterung der Wortbedeutung den chinesischen Ursprung der Zeichenkombination *shō-setsu* erklärt und danach auf die Herkunft der »fremdsprachlichen *shōsetsu* Novel« (*gaikokugo no shōsetsu Novel* 外国語の小説 Novel)¹⁰⁵ aus dem Italienischen, Lateinischen und Griechischen eingeht. Er erwähnt zwar, dass es darüber hinaus die Ausdrücke »Romance (Roman)« und »Fiction« gebe, doch auch hierbei erläutert er lediglich den Wortsinn und lässt inhaltlich-formale Unterschiede völlig unberücksichtigt. Dann fährt er fort:

Das Wort *shōsetsu* wird bei uns noch sehr viel breiter ausgelegt, und man kann sagen, dass auch Novel, Romance und Fiction gleichermaßen vom Grundbegriff *shōsetsu* herrühren [*shōsetsu no na no moto ni sōshō serarete iru*]. Bei einer Untersuchung der Bedeutung des Wortes *shōsetsu* im In- und Ausland war lediglich herauszufinden, dass es sich dabei um eine Art [*rui*] von Stadtgesprächen [*gai-dan kōsetsu*] handelt und dass Italien Anteil [an der Entwicklung, d. Verf.] hatte. Ihre Form [*yōshiki*] ist, wie auch aus den Studien Professor Moultons ersichtlich, aus der erzählenden Dichtung [*jojishi*] entstanden und doch ganz und gar ein Produkt der Gegenwart. Die eigentliche Geschichte der europäischen *shōsetsu* setzt im 14. Jahrhundert mit dem *Decamerone* ein, die japanische *shōsetsu*-Literatur begann im 9. Jahrhundert mit dem *Taketori monogatari* und zeigte

研究 (»Studien zur Erzählung«, 1936; Vorwort in KYZ Bd. 33, S. 583–584) und *Shōsetsu no kōsei* 小説の構成 (»Die Struktur der Erzählung«, 1941; Vorwort in KYZ Bd. 33, S. 597). Die alleinige Verfasserschaft Kawabatas ist bei den beiden letzten Werken nicht unumstritten. Keiko Kockum stellte in ihrem Vortrag auf der Konferenz der European Association for Japanese Studies in Berlin am 17. 9. 1991 bezüglich *Shōsetsu no kenkyū* fest, die beiden ersten Teile seien vollständig von dem Schriftsteller und Kritiker Itō Sei 伊藤 整 (1905–1969) verfasst worden, Teil 3 bestehe aus einer durch Itō Sei getroffenen Auswahl theoretischer Texte Kawabatas. Sowohl *Shōsetsu no kenkyū* als auch *Shōsetsu no kōsei* sind nicht in KYZ aufgenommen.

- 105 Kawabata 1941 (*Shōsetsu no kōsei*), S. 22. Kawabata schreibt das Wort »Novel« wie auch die im Folgenden zitierten Begriffe »Romance (Roman)« und »Fiction« mit lateinischen Buchstaben.

frühzeitige Vollendung im *Ise monogatari* und *Genji monogatari*, aber wie auch Professor Crawford sagte: »Die *shōsetsu* erfüllt als Erfindung der Neuzeit vollkommen die Bedürfnisse der Gegenwart, sie konnte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nicht zu ihrer Existenz finden [*sonzai wo midasenakatta*].«¹⁰⁶

Hier wird deutlich, dass Kawabata den Ausdruck *shōsetsu* nicht nur für die gegenwärtigen Erzählformen verwendet, sondern auch frühere Formen wie die *monogatari* und Boccaccios Novellensammlung darunter subsumiert. Er macht damit *shōsetsu* zu einem Oberbegriff für die gesamte erzählende Literatur. Eine derartige Definition ist zwar grundsätzlich denkbar, der anzustrebenden Eingrenzung des Begriffs läuft sie jedoch direkt entgegen.

Der zweite erwähnenswerte Aspekt bei Kawabatas theoretischen Veröffentlichungen zum Thema *shōsetsu* betrifft die Tatsache, dass er sich darin kaum zu seiner eigenen Vorgehensweise äußert. Er stellt vielmehr westliche Konzepte in den Mittelpunkt – erörtert etwa »Thema«, »Motiv« und »Handlung« unter Verwendung der jeweiligen Fremdwörter (*tēma*, *mochifu*, *purotto*), zitiert westliche Literaturwissenschaftler wie Richard Green Moulton (1849–1924) oder den Autor Edward Morgan Forster (1879–1970) und beruft sich auf Aristoteles' *Peri Poietikes* bei der Forderung, eine Erzählung müsse eine geschlossene Einheit aus Anfang, Mitte und Schluss darstellen.¹⁰⁷

Kawabata erwähnt theoretische Schriften japanischer Autoren, etwa *Shōsetsu shinzui* 小説神髓 (»Das Wesen der Erzählung«, engl. *The essence of the novel*, 1885–1886) von Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859–

106 Kawabata 1941, S. 22 f. Bei »Professor Moulton«, den Kawabata als »R. C. Mōruton, der Autor von »Moderne Studien zur Literatur« (*Bungaku no kindateiki kenkyū*)« einführt (S. 4), handelt es sich wohl um den US-amerikanischen Anglisten Richard Green [sic] Moulton (1849–1924), der 1915 *The modern study of literature. An introduction to literary theory and interpretation* publizierte. Die dann fehlerhafte Namensschreibung R. C. Moulton verwendet Ueda Makoto bei seinem Hinweis auf »Western authorities«, auf die sich Kawabata in »An Introduction to the Novel« (Originaltitel nicht genannt) bezogen habe (Ueda 1976, S. 204). Mit »Professor Crawford«, von Kawabata »Kurōfuodo« geschrieben, ist möglicherweise der US-amerikanische Autor Francis Marion Crawford (1854–1909) gemeint, der seine Romantheorie in *The Novel: What it is* (1893) begründete.

107 vgl. Kawabata 1941, S. 73.

1935) oder *Shōsetsu sakuhō* 小説作法 (»Methoden der Erzählung«, 1920) von Nagai Kafū 永井荷風 (1879–1959), in denen die frühmoderne japanische Erzählprosa als völlig unabhängig von traditionellen Formen angesehen wird, und diskutiert – neben zahlreichen westlichen, vor allem französischen und englischen Beispielen – den Aufbau einiger japanischer Erzählungen, doch sie werden ebenfalls am Beispiel westlicher Theorien gemessen. Somit beschreiben seine Ausführungen idealtypische Erzählformen westlicher Provenienz als Vorbild für eine »regelgerechte« Erzählweise und unternehmen nicht den Versuch, tatsächlich bestehende Unterschiede herauszuarbeiten oder gar eine eigene japanische Poetik aufzustellen.

Es muss wohl nicht betont werden, dass Kawabatas persönliche Schreibweise völlig von den geäußerten theoretischen Ansprüchen abweicht. Deshalb sei in diesem Fall ein Hinweis auf Mängel gestattet: Die Handlung seiner Erzählungen ist häufig nicht so stringent verbunden, dass sich die von ihm verlangte »geschlossene Einheit« ergibt, und die Gliederung in »Anfang, Mitte und Schluss« findet sich ebenfalls nicht. Auf letzteren Aspekt, nämlich die »unendliche Schreibweise« Kawabatas bzw. sein Zögern, eine Erzählung abzuschließen, wurde bereits hingewiesen.¹⁰⁸ Auch bei der Analyse der drei Erzählungen *Yukiguni*, *Yama no oto* und *Mizuumi* in Teil 3 wird dieses Thema nochmals aufgenommen.¹⁰⁹ Zur Frage der Handlung, des »plot«, äußert sich Kawabata in *Shōsetsu no kōsei* folgendermaßen:

Ursprünglich hat die Literatur unseres Landes in Verbindung mit der klassischen Literatur der *waka* und *haiku* äußerst einfache Formen geschätzt, die Neigung war weit verbreitet, sich an Situationen zu erfreuen, die als »Natur« oder »der Natur gemäß« empfunden wurden. Aus diesem Grund verstand man *plot* als Handlung [*suji*] und verwarf ihn von vornherein in der Meinung, das Interessante an der Handlung bestehe in einem Tun, das von der Natur des Lebens entfernt ist und sei lediglich volkstümlich [*tsūzoku-teki*]. Besonders da für die kurzen Erzählungen [*tampen shōsetsu*], die im

108 vgl. Einführung, I. Forschungsstand, S. 19; Teil 1, I. 2. *zuihitsu*, S. 31 f. sowie I. 3. *haiku* und *renga*, S. 39.

109 vgl. Teil 3, I. 1. (*Yukiguni*, S. 89–91), II. 1. (*Yama no oto*, S. 122–124) und III. 1. (*Mizuumi*, S. 188 f.).

Zentrum der Erzählwelt [*shōsetsukai*] unseres Landes stehen, auch kein komplizierter *plot* erforderlich ist, wurde voreilig entschieden, einen *plot* brauche man nicht, und diese Tendenz der Missachtung hat sich noch verstärkt. Werden die Phänomene des Lebens so kompliziert wie heutzutage, dann werden unausweichlich lange Erzählungen [*chōhen shōsetsu*] notwendig, und dabei den *plot* zu ignorieren wird in der Welt der Erzählung [*shōsetsu no sekai*] undenkbar sein.¹¹⁰

Diese im Jahr 1941 formulierte Favorisierung langer und geplant konstruierter Erzählungen steht in deutlichem Widerspruch zu Kawabatas Schreib- und Veröffentlichungsweise sowohl bis dahin als auch später. Vor allem das Beispiel seiner *tanagokoro no shōsetsu* 掌の小説 zeigt, dass der Autor den theoretischen Anspruch – gewollt oder ungewollt – nicht in die künstlerisch-literarische Praxis umsetzte. Seit 1923 hatte Kawabata diese spezielle Erzählform (zu den *tampen shōsetsu* wie in seinem obigen Zitat gehörend) entwickelt, indem er kurze Prosa-Skizzen anfertigte, Stimmungsbilder, nur wenige Seiten lang, die er selbst bildhaft *tanagokoro no shōsetsu*, »Handflächen-Erzählungen«, nannte: Ihr Umfang war so gering, dass sie in die Innenfläche einer Hand zu passen schienen. Innerhalb eines Jahrzehnts verfasste der Autor knapp einhundert dieser Kürzest-Erzählungen, danach eher vereinzelt weitere Stücke bis zum Jahr 1964.¹¹¹ Stilistisch blieb Kawabata dieser Form jedoch immer eng verbunden. Gerade auch seine langen Erzählungen sind oftmals Beispiele dafür, dass er im Grunde ausschließlich Handflächen-Geschichten verfasste.

110 Kawabata 1941, S. 54 f.

111 In KYZ Bd. 1 (1981) finden sich 122 *tanagokoro no shōsetsu*; Matsuzaka Toshio 松坂俊夫 (1983) nennt 130, Hasegawa Izumi 長谷川泉 (1984) 147.

Teil 2

Kawabata Yasunari, ein »japanischer« Autor

Kawabata Yasunari gilt nicht nur im Ausland als besonders »japanischer« Schriftsteller, sondern auch in Japan selbst wird seine Verbundenheit mit der japanischen kulturellen Tradition als herausragendes Charakteristikum gewertet, ebenso wie die kunstvolle Einfachheit seines Stils, der weder übersetzt noch von Ausländern richtig verstanden werden könne.¹¹²

Angesichts dieses Vorurteils – kaum hinterfragt und nie in Zweifel gezogen – wird Kawabata auch in biographischen Untersuchungen fast ausschließlich in direkter Verbindung mit seinen literarischen Werken gesehen (ebenso wie im umgekehrten Fall der Werkinterpretationen, die häufig in direkter Bezugnahme auf biographische Daten und Ereignisse erfolgen). So gibt es zahlreiche Aufstellungen der Lebensdaten, Erinnerungen und essayistische Lebensbeschreibungen von Zeitgenossen (vor allem aus den Jahren nach der Nobelpreisverleihung), auf Einzelereignisse bzw. die Vorbilder fiktiver Personen bezogene Untersuchungen¹¹³ und umfangreichere biographische Arbeiten mit den erwähnten werkinterpretatorischen Anteilen.¹¹⁴

112 So äußern sich z. B. der Schriftsteller Nakagami Kenji 中上健次 (1946–1992) und der Unternehmer und Literat Tsutsumi Seiji 堤清二 (1927–2013; Künstlername Tsujii Takashi 辻井喬) in einem Gespräch in Kokubungaku Bd. 32, Nr. 15, 12/1987, S. 12.

113 Dies besonders zahlreich zu der kleinen Tänzerin in *Izu no odoriko* sowie zur Geisha Komako in *Yukiguni*.

114 Abgesehen von Biographien, die bereits zu Lebzeiten Kawabatas – vor allem nach der Verleihung des Nobelpreises – erschienen, können die Arbeiten von Hatori Tetsuya 羽鳥徹哉 (1979 und 1976–1981), Koyano Atsushi 古谷野敦

Für die Jugendjahre des Autors existiert die ausführliche historisch-biographische Darstellung von Sasakawa Takahira 笹川隆平 aus dem Jahr 1991, doch eine vollständige Biographie, auf die als anerkanntes Standardwerk Bezug genommen werden könnte, steht noch aus. Als Grundlage für die folgende kurze Lebensbeschreibung dienten neben Sasakawa vor allem die häufig zitierte Arbeit von Fukuda Kiyoto 福田清人 und Itagaki Shin 板垣信 (1987), der ausführliche tabellarische Lebenslauf (*nempu* 年譜) von Hasegawa Izumi 長谷川泉, Takeda Katsuhiko 武田勝彦 und Suzuki Yasuko 鈴木靖子 (1981) sowie der tabellarische Lebenslauf in KYZ Bd. 35.

I. Lebenslauf

1. Kindheit (1899–1906)

Kawabata Yasunari wurde am 14. Juni 1899 in Ōsaka im Stadtbezirk Kita-ku¹¹⁵ geboren. Er war das zweite Kind des Arztes Kawabata Eikichi 川端栄吉 (1869–1901) und seiner Frau Gen ゲン (geb. Kuroda 黒田, 1865–1902).

Die Familie Kawabatas stammte aus dem Dorf Toyokawa in der Nähe von Ōsaka.¹¹⁶ Dort war sein Vater Eikichi am 13. Januar 1869 als zweiter Sohn des Dorfvorstehers Kawabata Sanhachirō 川端三八郎 (1841–1914) geboren. Er hatte in Tōkyō von 1886 bis 1891 Medizin studiert und nach der Abschlussprüfung in verschiedenen Krankenhäusern Ōsakas gearbeitet. 1894 heiratete er Kuroda Gen, eine Verwandte der Familie und Witwe seines Stiefbruders Kōtarō 恒太郎. Am 17. August 1895 wurde das erste Kind, Kawabatas Schwester Yoshiko 芳子, geboren und knapp vier Jahre später dann der Sohn Yasunari. Seinen Geburtstag datierte Kawabata selbst auf den 11. Juni 1899 – ein Irrtum, der sich nach wie vor in manchen Biographien findet, obwohl Kawabatas

(2013) und Shindō Junkō 進藤純考 (1976) als umfassendste Untersuchungen betrachtet werden.

115 Ōsaka-shi, Kita-ku, Konohana-chō, 1-chōme, 79-ban-yashiki 大阪市北区此花町一丁目七十九番屋敷 (heute Kita-ku, Tenjinbashi 1-chōme, 16 北区天神橋一丁目十六).

116 Ōsaka-fu, Mishima-gun, Toyokawa-mura, Daiji, Shukunoshō, 11-ban-yashiki 大阪府三島郡豊川村大字宿久庄十一番屋敷 (heute Ibaraki-shi, Shukunoshō 1-chōme, 11-25 茨城市宿久庄一丁目十一ノ二十五).

Familienregister und die Schulunterlagen den richtigen Termin, 14. Juni 1899, verzeichnen.¹¹⁷

Kawabata war eine Frühgeburt, von Anfang an zart und kränkelnd. Auch sein Vater Eikichi hatte offensichtlich seit der Kindheit gesundheitliche Probleme und kämpfte während seines Studiums in Tōkyō mit einer Lungenkrankheit. Trotzdem beschäftigte er sich schon damals mit chinesischer Dichtung (*kanshi* 漢詩) und Malerei (*bunjinga* 文人画), und seit seiner Rückkehr nach Ōsaka war er Schüler des Sinologen Teranishi Ekidō 寺西易堂¹¹⁸ und führte den Künstlernamen Kokudō 谷堂. 1897 eröffnete Eikichi eine Praxis in Ōsaka, die jedoch nicht den erwarteten Zuspruch erhielt. Er musste sich immer wieder Geld von seinem Vater leihen und aus finanziellen Gründen häufig den Wohnsitz wechseln.

Im Januar 1901 zog die Familie erneut um, diesmal in das Dorf Toyosato, aus dem Kawabatas Mutter Gen stammte.¹¹⁹ Dort starb der Vater nur wenige Tage später, am 17. Januar, an Tuberkulose. Zusammen mit Gen, die sich bei ihm angesteckt hatte, war er in einem Nebenhaus untergebracht worden, die beiden Kinder wurden von Verwandten betreut. Doch auch Gen erholte sich nicht mehr, sie starb am 10. Januar 1902.

117 vgl. Kawabatas eigener tabellarischer Lebenslauf (*jisaku nempu* 自作年譜) in KYZ Bd. 33, S. 663–687, hier S. 665. Lt. Sasakawa wurden im Mai 1971 in einem Lagerraum des früheren Hauses von Kawabatas Großvater Sanhachirō zwei Schriftstücke gefunden, die Kawabata auf seinen Irrtum aufmerksam machten. Es handelte sich um kurze Mitteilungen seines Vaters an dessen Mutter Kane im Zusammenhang mit der verfrühten Geburt Kawabatas im siebten Schwangerschaftsmonat. Die erste Mitteilung ist auf den 14. Juni 1899 datiert und lautet: »Das Kind von Gen scheint bald zu kommen, wir sind aber nicht ganz sicher. Wenn es geboren ist, lasse ich Euch holen, geduldet Euch also noch etwas. Ich mache mir allerdings Sorgen, deshalb habe ich die Kurodas gebeten zu kommen.« Die zweite – undatierte – Mitteilung muss vom 15. Juni stammen: »Gestern dachten wir, es sei noch nicht so weit, aber abends um neun wurde uns ein Sohn geboren. Seid beruhigt, alle sind wohl auf. Ich schicke heute einen Wagen. Wenn Ihr es einrichten könnt, kommt bitte.« (zit. n. Sasakawa 1991, S. 56–57).

118 Teranishi Ekidō (1826–1916) war Mitte der Meiji-Zeit (1868–1912) im Gebiet um Ōsaka als Gelehrter der klassischen chinesischen Literatur (*kangaku-sha* 漢學者) bekannt. Auch Eikichis Vater Sanhachirō war bereits Schüler von Teranishi Ekidō gewesen.

119 Ōsaka-fu, Nishinari-gun, Toyosato-mura, Daiji, Tennōjishō 182-banchi 大阪府西成郡豊里村大字天王寺庄百八十二番地.

Als nächste Angehörige waren die Großeltern väterlicherseits nun für die beiden kleinen Waisen verantwortlich. Sie fühlten sich aber aufgrund ihres Alters außerstande, beide Enkelkinder aufzuziehen, weshalb beschlossen wurde, dass lediglich der zweieinhalbjährige Yasunari bei den Großeltern leben sollte; seine Schwester Yoshiko kam zu den Akiokas, der Familie der jüngeren Schwester Gens. Die finanzielle Versorgung der Kinder und die Verwaltung der kleinen Hinterlassenschaft der Eltern wurde vertraglich festgelegt.¹²⁰

2. Beziehung zu den Großeltern

Der Großvater Sanhachirō und die Großmutter Kane カネ (geb. Kuroda 黒田, 1839–1906) wurden damit sehr früh zu den wichtigsten Bezugspersonen des jungen Yasunari. Ihr Einfluss war prägend für das ganze spätere Leben des Autors, und alle seine Kindheitserinnerungen kreisen um diese beiden Menschen, die ihre eigenen Kinder verloren hatten und den Enkelsohn liebevoll betreuten.

Kawabata lebte nun in Shukunoshō 宿久庄, einem Ortsteil von Toyokawa mit damals 450 Einwohnern, der aber auf eine lange Geschichte zurückblickte¹²¹ und durch die Nähe zum *Saigoku kaidō* 西国街道, der Fernstraße von Kyōto nach Westen, seit der Edo-Zeit regen Kontakt mit dem ganzen Land hatte. Die Vorfahren Kawabatas stammten von Hōjō Yasutoki 北条泰時 ab¹²² und waren immer die wohlhabendsten und einflussreichsten Dorfbewohner gewesen. So hatte auch der Großvater eine umfassende Ausbildung genossen¹²³ und war hoch

120 Vereinbarung vom 18. 11. 1902 zwischen Kawabata Sanhachirō, Kuroda Shūtaro 黒田秀太郎 (Gens älterem Bruder) und Akioka Giichi 秋岡義一 (Ehemann von Gens jüngerer Schwester); vgl. Sasakawa 1991, S. 29.

121 Erste Erwähnung in der Nara-Zeit (710–794) im Jahr 740 unter dem früheren Namen Shimashimo-gun Sukugō 島下郡寿久郷; vgl. Sasakawa 1991, S. 48 f.

122 Hōjō Yasutoki 北条泰時 (1183–1242), dritter Kamakura-Regent; die von Taira Sadamori 平貞盛 abstammenden Hōjō waren von 1200 bis 1333 eine der mächtigsten Familien Japans.

123 Er studierte chinesische Wissenschaften (*kangaku* 漢学) bei Teranishi Ekidō (vgl. S. 51, Fußnote 118), *ekigaku* 易学 (chin. Orakel), *ninsōgaku* 人相学 (Physiognomik) und *kasōgaku* 家相学 (Geomantik), verfasste *waka* und malte unter dem Künstlernamen Mambō 万邦.

angesehen im Dorf, als dessen Vorsteher er über lange, entscheidende Jahre hinweg gewirkt hatte. Die strukturellen und wirtschaftlichen Veränderungen im Zusammenhang mit der Meiji-Restauration zwangen aber auch Sanhachirō, neben der Verwaltungstätigkeit eigene Verdienstquellen zu erschließen. Er versuchte es mit der Herstellung von Arzneimitteln, Tee und Agar-Agar,¹²⁴ scheint die Unternehmungen jedoch immer relativ schnell wieder aufgegeben zu haben.¹²⁵

In den Jahren 1878 bis 1885 lieh sich die Dorfgemeinschaft in kurzen Abständen vergleichsweise hohe Geldsummen, und jeden Kredit unterzeichnete Sanhachirō als Bürge. Das Dorf war schließlich so weit verschuldet, dass er eine Hypothek auf sein gesamtes Anwesen aufnehmen gezwungen war. 1888 musste das Haus zur Tilgung der Dorfschulden verkauft werden.¹²⁶ Er scheint daraufhin weggezogen zu sein, lebte jedoch ab 1902 bis zu seinem Tod in wohl sehr einfachen Verhältnissen, aber – aus verständlichen Gründen – hoch geachtet wieder in Shukunoshō.

3. Grund- und Mittelschulzeit (1906–1917)

Kawabata verbrachte die ersten Jahre im Dorf in offensichtlich harmonischem Zusammenleben mit seinen Großeltern, doch ohne richtigen Kontakt zu Gleichaltrigen. Am 2. April 1906 wurde er in die Grundschule von Toyokawa (*Toyokawa jinjō kōtō shōgakkō* 豊川尋常高等小学校) eingeschult. Er war zunächst unterfordert, da seine Großmutter ihm bereits das Silbenalphabet *iroha* beigebracht hatte. Der relativ weite Schulweg und Schwierigkeiten mit den Mitschülern taten ein Übriges, sodass er sehr häufig »krank« war und an 69 von 256 Schultagen fehlte.

Am 9. September dieses ersten Schuljahres 1906 starb die Großmutter. Für Yasunari war es der erste Tod einer geliebten Person, den er bewusst miterlebte. Er konnte den Verlust lange nicht überwinden, und auch der Großvater Sanhachirō vereinsamte und wurde zusehends zu

124 Agar-Agar, japanisch *kanten* 寒天: gefriergetrocknete Form gekochter *Tengusa*-Blätter (lat. *Gelidium amansii*), als Geliermittel für Süßspeisen verwendet.

125 vgl. Sasakawa 1991, S. 13 ff.

126 vgl. Sasakawa 1991, S. 27.

dem hilflosen alten Mann, den Kawabata später in seinem *Jūrokusai no nikki*, dem *Tagebuch eines Sechzehnjährigen* (1925), beschrieb.

In der zweiten und dritten Grundschulklasse besserte sich Yasunaris Verhältnis zu seinen Schulkameraden und damit auch die Regelmäßigkeit des Schulbesuchs. Im folgenden Jahr, 1909, fehlte er allerdings wieder häufiger. Es war das Todesjahr seiner Schwester Yoshiko, die am 21. Juli im Alter von knapp vierzehn Jahren starb.¹²⁷

Für die beiden letzten Schuljahre in Toyokawa verzeichnen die Klassenbücher nur einen bzw. keinen einzigen Tag der Abwesenheit.¹²⁸ Kawabatas Leistungen waren durchweg gut; er traf sich nun auch häufiger mit Schulfreunden zum Baseballspiel, blieb aber ein Einzelgänger.

Im April 1912 trat er in die Mittelschule von Ibaraki ein (*Ōsaka furitsu Ibaraki chūgakkō* 大阪府立茨木中学校). Sanhachirō, der seinem Sohn Eikichi bereits unter Schwierigkeiten das Medizinstudium in Tōkyō finanziert hatte, ermöglichte nun auch seinem Enkel den weiteren Schulbesuch.¹²⁹ Kawabata war der einzige Schüler aus Shukunoshō, der die Aufnahmeprüfung bestand. Er blieb auch in der weiterführenden Schule ein guter Schüler, der für sein Alter stilistisch hervorragende Aufsätze schrieb, viel las¹³⁰ und bereits in der zweiten Klasse, also 1913, den Wunsch äußerte, Schriftsteller zu werden.

Am 25. Mai 1914 starb der Großvater. Kawabata besuchte die Mittelschule im dritten Jahr, und die Verwandten waren sich einig, dass ein Abbruch des Schulbesuchs nicht in Frage kam. Zunächst wohnte er bei der Familie seines Onkels Kuroda Shūtārō 黒田秀太郎 in Toyosato und fuhr täglich von dort nach Ibaraki. Doch das Zusammenleben gestaltete sich problematisch: Kawabata war nach den einsamen Jahren

127 Sasakawa bezweifelt allerdings eine Verbindung dieses Todesfalles mit dem Fehlen Kawabatas in der Schule (vgl. Sasakawa 1991, S. 65 f.). Die Geschwister hatten sich zum letzten Mal bei der Beerdigung der Großmutter gesehen; insgesamt waren sie sich seit der Trennung nur zweimal begegnet.

128 vgl. Sasakawa 1991, S. 66.

129 Wobei das Grundstück Sanhachirōs nicht einmal zur Selbstversorgung reichte und die beiden lediglich eine kleine monatliche Unterstützung durch Kawabatas Onkel mütterlicherseits, Akioka Giichi, erhielten; vgl. Sasakawa 1991, S. 78.

130 u.a. Mushanokōji Saneatsu 武者小路実篤 (1885–1976), Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 (1886–1965), Tokuda Shūsei 徳田秋声 (1872–1943), Fjodor M. Dostojewski (1821–1881), Anton P. Tschechow (1860–1904), aber auch klassische japanische Literatur wie das *Genji monogatari* und das *Makura no sōshi*.

mit dem zuletzt blinden und hilflosen Großvater daran gewöhnt, eigene Entscheidungen zu treffen und keine Rücksichten nehmen zu müssen. Nun war der Jugendliche nicht bereit, sich dem Tagesablauf und den Regeln einer »Normalfamilie« anzupassen. Sechs Monate später zog er deshalb in das Internat der Schule, wo er sich seinem Hobby Bücherlesen extensiv hingab. Er schrieb auch immer häufiger kurze Prosastücke und *tanka*, von denen im Frühjahr 1915 zunächst einige in der Lokalzeitung Keihan shimpō 京阪新報 und im Herbst desselben Jahres in der Zeitschrift Danran 団ラン veröffentlicht wurden.

1916, im letzten Schuljahr der Mittelschule, hatte Kawabata seine erste Liebesbeziehung. Es war das homoerotische Verhältnis mit dem jüngeren Mitschüler Ogasawara Yoshito 小笠原義人, den er später unter dem Namen Kiyono 清野 in *Shōnen* 少年 (»Der Junge«, 1948–49) beschrieb. Für Kawabata, der nach dem Tod seiner Großmutter kaum Zärtlichkeit erfahren hatte, der sich in den zurückliegenden Jahren mehr und mehr verschlossen und seit dem Tod des Großvaters vollkommen verwaist gefühlt hatte, war dieses Erlebnis von unvergesslicher Innigkeit. In seinem Nachwort zu *Shōnen* schrieb er darüber: »Diese Liebe hat mich gewärmt, geklärt, errettet. Kiyono war ein Junge so reinen Herzens, als sei er nicht von dieser Welt. Seit damals bis heute mit fünfzig Jahren habe ich solch eine Liebe nicht mehr erlebt.«¹³¹

4. Studienjahre in Tōkyō (1917–1924)

Nach Beendigung der Mittelschule wagte Kawabata den Schritt nach Tōkyō. Er hatte sich zunächst bei den privaten Universitäten Keiō und Waseda bewerben wollen, entschloss sich dann aber – gegen den Rat seiner Lehrer, die seine Leistungen doch nicht herausragend genug fanden – die Aufnahmeprüfung an der renommiertesten Einrichtung, der staatlichen *Daiichi kōtō-gakkō* 第一高等学校 (»Oberschule Nr. 1«) zu versuchen. Am 21. März 1917 reiste Kawabata in die Hauptstadt und begann mit den Prüfungsvorbereitungen. Zu seiner eigenen Überraschung bestand er die Prüfung im Juli und konnte im September mit dem Studium an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät beginnen.

131 Später aufgenommen in Kawabatas »Lebenserinnerungen« *Dokuei jimei* (vgl. S. 28, Fußnote 49); KYZ Bd. 33, S. 285.

Im Herbst 1918 unternahm er eine Reise auf die südwestlich von Tōkyō gelegene Halbinsel Izu, wo er vom 30. Oktober bis Anfang November eine Gruppe fahrender Spielleute begleitete und dabei die junge Tänzerin Katō Tami 加藤たみ kennenlernte, deren unschuldige Fröhllichkeit ihn bezauberte.¹³² Kawabata übernachtete in Yugashima 湯ヶ島, einem kleinen Badeort mit heißen Quellen im Gebirge von Izu. Regelmäßig zog er sich in den nächsten zehn Jahren dorthin zurück und blieb oft für die Dauer von mehreren Monaten.

Im Juli 1920 hatte Kawabata die Oberschule abgeschlossen und setzte sein Studium an der Anglistikabteilung der Philosophischen Fakultät der Kaiserlichen Universität Tōkyō (*Tōkyō teikoku daigaku* 東京帝国大学, die heutige Universität Tōkyō) fort. Ein Jahr später wechselte er sein Studienfach und belegte Japanische Literatur. Entscheidend für Kawabatas spätere Laufbahn als Schriftsteller war aber tatsächlich nicht das Studium, sondern die Tatsache, dass er sich mit literarisch interessierten Kommilitonen austauschen und immer häufiger in Zeitungen und Zeitschriften Rezensionen sowie eigenen Stücke veröffentlichen konnte. Die Bekanntschaft mit dem damals erfolgreichen Unterhaltungsschriftsteller Kikuchi Kan 菊池寛 (1888–1948)¹³³ führte dazu, dass Kawabata 1921 mit seinen Kommilitonen Ishihama Kinsaku 石浜金作 (1899–1968), Sakai Makoto 酒井真人 (1898–?) und Suzuki Hikojiro 鈴木彦次郎 (1898–1975) sowie Kon Tōkō 今東光 (1898–1977) die Herausgabe der Literaturzeitschrift *Shinshichō* 新思潮¹³⁴ übernahm, in der dann *Aru konyaku* ある婚約 (»Eine Verlobung«), *Shōkonsai ikkei* 招魂祭一景 (»Szene am Nationaltrauertag«) und *Abura* 油 (»Öl«) erschienen. Besonders *Shōkonsai ikkei* wurde von bereits etablierten Autoren wie Kikuchi Kan sehr positiv aufgenommen,¹³⁵ sodass der junge

132 Sie regte ihn zu der Erzählung *Chiyo* ちよ an, die er im folgenden Jahr in der Literaturzeitschrift seiner Oberschule veröffentlichte. 1926 entstand daraus (und aus dem Manuskript *Yugashima de no omoide* 湯ヶ島での思ひ出 von 1922) *Izu no odoriko*; vgl. Mori 1987, S. 140.

133 Kikuchi Kan gründete 1923 die Zeitschrift *Bungei shunjū* 文藝春秋 und stiftete 1934 den Akutagawa-Preis 芥川賞 und den Naoki-Preis 直木賞.

134 *Shinshichō* war ursprünglich 1907 von dem Dramatiker Osanai Kaoru 小山内薫 (1881–1921) gegründet und ab 1910 mit Unterbrechungen als Literaturzeitschrift von Studenten der Kaiserlichen Universität Tōkyō herausgegeben worden.

135 vgl. Hasegawa u.a. 1981 (Kawabata Yasunari nempu), S. 233.

Kawabata zunehmend Vertrauen in seine literarischen Fähigkeiten gewann. Sein Studium vernachlässigte er dabei vollkommen: Während des ersten Jahres bestand er keine einzige Prüfung, und als Grund für den Studienfachwechsel nannte er selbst die Tatsache, dass »der Englischunterricht bei Professor Ichikawa Sanki lästig« gewesen sei und dieser die Anwesenheit kontrolliert habe.¹³⁶ Die Treffen mit Freunden, die Diskussionen über Literatur und die Entdeckung der Vergnügungsviertel – vor allem Asakusas – hatten Vorrang.

Im September 1921 verlobte sich Kawabata zur großen Überraschung seiner Freunde mit der jungen Chiyo ちよ.¹³⁷ Er hatte sie bereits 1919 im »Café Élan« in Hongō, ganz in der Nähe seiner Universität, kennengelernt. Die damals Fünfzehnjährige war die Adoptivtochter der Besitzerfamilie. Sie stammte ursprünglich aus der nordjapanischen Präfektur Fukushima und war dann einem Tempel in Gifu, nördlich von Nagoya, anvertraut worden, wohin sie auch immer wieder zurückkehrte. Kikuchi Kan hatte den beiden bereits angeboten, sein Haus während dessen geplanter einjähriger Abwesenheit bewohnen zu dürfen, als Chiyo im November einen Brief aus Gifu an Kawabata schrieb, in dem sie von einem »Notfall« sprach, der sie zwingt, die Verlobung aufzulösen.¹³⁸ Es gab keine weitere Erklärung, und dem verzweifelt enttäuschten jungen Mann blieb nur der Versuch, seine Gefühle literarisch zu verarbeiten. In dieser Zeit entstanden die Erzählungen *Nampō no hi* 南方の火 (»Feuer im Süden«), *Kagaribi* かがり火 (»Wachfeuer«), *Arare* あられ (»Hagel«) und *Hijō* 非常 (»Notfall«).¹³⁹

1923 gründete Kikuchi Kan die Literaturzeitschrift *Bungei shunjū* 文藝春秋, bei der Kawabata schon nach wenigen Monaten als einer der Mitherausgeber beteiligt war. Er wurde mehr und mehr Teil der jungen

136 KYZ Bd. 33, S. 352. Ichikawa Sanki 市河三喜 (1886–1970) war 1920 der erste japanische Anglistik-Professor an der Kaiserlichen Universität Tōkyō.

137 eigentlicher Name Itō Hatsuyo 伊藤初代 (1906–1951); Kawabata nannte sie in seinem damaligen Tagebuch Michiko みち子; vgl. Fukuda/Itagaki S. 44.

138 vgl. Fukuda/Itagaki 1987, S. 47 f. sowie KYZ Bd. 35, S. 309–330.

139 Im März 1932 besuchte Chiyo den inzwischen verheirateten Kawabata noch einmal. »Ich nahm mitleidig an«, erinnert sich die Ehefrau Kawabatas, »sie sei wegen einer wichtigen Angelegenheit gekommen. Ich dachte schon, sie wolle um Geld bitten, aber da sagte sie, ich solle Kinder bekommen. Ich ärgerete mich sehr darüber.« (Kawabata Hideko 川端秀子: Kawabata Yasunari to tomo ni 川端康成とともに. Shinchōsha 1983; zit. n. Mori 1987, S. 140).

Literaturszene Tōkyōs, lernte Akutagawa Ryūnosuke 芥川龍之介 (1892–1927) kennen und Yokomitsu Riichi 横光利一 (1898–1947), mit dem ihn in den folgenden Jahren eine enge persönliche wie auch künstlerische Freundschaft verband.

Das Studium schloss Kawabata 1924 mit einer Arbeit zur japanischen Literaturgeschichte (*Nihon shōsetsushi shōron* 日本小説史小論, »Kleine Abhandlung zur Geschichte der japanischen Erzählung«) ab, die sein Professor Fujimura Tsukuru 藤村作 (1875–1953) zwar eher negativ bewertete,¹⁴⁰ deren Einleitung im selben Jahr aber doch unter dem Titel *Nihon shōsetsushi no kenkyū ni tsuite* (日本小説史の研究に就いて, »Zum Studium der Geschichte der japanischen Erzählung«) in der Zeitschrift *Geijutsu kaihō* 藝術解放 veröffentlicht wurde.

5. Mitglied der Gruppe *Shinkankaku-ha* 新感覚派 (1924–1927)

Nachdem die älteren Autoren Shiga Naoya 志賀直哉 (1883–1971), Mushanokōji Saneatsu 武者小路実篤 (1885–1976) und Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 (1886–1965) alle das Studium abgebrochen hatten, war Kawabata der erste Schriftsteller, der seinen Abschluss an der Philosophischen Fakultät machte.¹⁴¹ Fujimura schlug ihm deshalb Lehrtätigkeiten an zwei Privat-Universitäten¹⁴² vor, doch Kawabata hatte andere Zukunftspläne. Wenige Monate nach dem Examen gründete er mit mehreren Freunden zusammen¹⁴³ die Zeitschrift *Bungei jidai* 文藝時代 (»Literaturzeitalter«), die zum Organ ihrer Gruppe, der *Shinkankaku-ha* 新感覚派 (»Gruppe der neuen Sensualisten«), wurde. In einer ge-

140 »Das Vorwort ist gelungen, aber der Haupttext – nun ja«, zitiert Kawabata seinen Professor 1953 in *Sakka ni kiku* 作家に聞く (»Fragen an den Autor«); KYZ Bd. 33, S. 555.

141 vgl. Gessel 1993, S. 157.

142 An der Kansai Universität, nördlich von Ōsaka in der Stadt Suita gelegen, und der Tōyō Universität in Tōkyō, Bunkyo-ku.

143 Ishihama Kinsaku, Itō Takamaro 伊藤貴麿 (1893–1967), Jūichiya Gisaburō 十一谷義三郎 (1897–1937), Kamiya Kiichi 加宮貴一 (1901–1986), Kataoka Teppei 片岡鉄兵 (1894–1944), Kon Tōkō, Nakagawa Yoichi 中河与一 (1897–1994), Sasaki Mitsuzō 佐々木味津三 (1896–1934), Sasaki Mosaku 佐佐木茂索 (1894–1966), Suga Tadao 菅忠雄 (1899–1942), Suwa Saburō 諏訪三郎 (1896–1974), Suzuki Hikojiro und Yokomitsu Riichi.

wissen Opposition zur damaligen Proletarischen Literatur wollten sie die Welt nicht nur ideologisch definieren, sondern ohne starre Theorievorgabe zu neuen literarischen Formen finden und das herrschende Zeitgefühl in ihren Werken widerspiegeln. Kawabatas literarisches Schaffen war in dieser frühen Phase gekennzeichnet von besonderem Innovationseifer und von Experimentierfreude, die – inspiriert von Stilrichtungen der zeitgenössischen europäischen Kunst¹⁴⁴ – modernistische Texte hervorbrachte. Gleichzeitig entwickelte der Autor in dieser Zeit seine *tanagokoro no shōsetsu*, die Handtellergeschichten,¹⁴⁵ die sich stilistisch auch an der klassischen japanischen Literatur orientierten.

1925 und 1926 hielt sich Kawabata über lange Monate hinweg in Yugashima auf, empfing seine Freunde dort, vertrieb sich tagsüber die Zeit mit Go und Kartenspiel und verfasste nachts zahlreiche Erzählungen, darunter *Jūrokusai no nikki* und *Izu no odoriko*. Im April 1926 bezog er mit Matsubayashi Hideko 松林秀子 (1907–2002), die er ein Jahr zuvor bei seinem Schriftstellerkollegen Suga Tadao 菅忠雄 (1899–1942) kennengelernt hatte und 1931 heiratete, eine erste gemeinsame Wohnung im Tōkyōer Stadtteil Ichigaya.

Zur Hochzeit von Yokomitsu Riichi kam Kawabata 1927 von seinem letzten langen Aufenthalt in Yugashima nach Tōkyō zurück. Er hatte sich einen festen Platz als Autor und Kritiker in der literarischen Welt geschaffen, litt aber unter ständigem Geldmangel. Auch die anderen Mitglieder der *Shinkankaku-ha* begannen angesichts der wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu resignieren. Die 1926 gegründete Filmgesellschaft (*Shinkankaku-ha eiga remmei* 新感覚派映画連盟) produzierte lediglich einen Film, *Kurutta ichipēji* 狂った一頁 (»Eine verrückte Seite«),¹⁴⁶ für den zum größten Teil Kawabata das Drehbuch geschrieben hatte, dann wurde sie aufgelöst. Die Zeitschrift *Bungei jidai* erschien im Mai 1927 mit der zweiunddreißigsten Ausgabe ein letztes Mal und wurde danach ebenfalls eingestellt.

144 Vom Kubismus, dem Futurismus, Expressionismus und Dada wie auch der Stream of Consciousness-Technik.

145 vgl. Teil I, II. Die Prosaform *shōsetsu*, S. 48.

146 vgl. Lewinsky-Sträuli 1988 sowie Lewinsky 1997.

6. Etablierung als Schriftsteller (1927–1941)

In der Folgezeit zog Kawabata in noch kürzeren Abständen als zuvor um, lebte von Ende 1927 an für sechs Monate im Ferienhaus eines Bekannten im Badeort Atami an der Pazifikküste und ab Mai 1928 in verschiedenen Teilen von Ōmori-Magome im Südwesten Tōkyōs, das als »Literatendorf« (*bunshi mura*) bekannt und mit dem Wiederaufbau nach dem Großen Kantō-Erdbeben von 1923 zu einer sehr modernen, lebhaften Wohngegend geworden war.

Im September 1929 nahm Kawabata schließlich einen vorläufig festen Wohnsitz in Ueno-Sakuragi,¹⁴⁷ einem idyllischen Tempelviertel am Nordrand des größten Tōkyōer Parks, von wo aus er regelmäßig das nahe gelegene Vergnügungsviertel von Asakusa besuchte, »like a French painter frequenting the dance halls of Paris.«¹⁴⁸ Fasziniert von der »schmutzigen Schönheit«¹⁴⁹ dieses Stadtteils wurde er Stammgast des im Juli 1929 eröffneten ersten japanischen Revuetheaters Casino Folies カジノフォーリー, befreundete sich mit dem Programmleiter Shimamura Ryūzō 島村龍三 und den Tänzerinnen¹⁵⁰ und hielt seine Eindrücke in umfangreichen Notizen fest. Die Veröffentlichung seiner daraus entstandenen Fortsetzungserzählung *Asakusa kurenaidan* 浅草紅団 (*Die Rote Bande von Asakusa*, 1929–1930), einer reportagehaften Beschreibung des Alltags und der Menschen dieser Demimonde, in der auflagenstarken Tageszeitung Tōkyō asahi shimbun 東京朝日新聞, trug maßgeblich zum Erfolg des Casino Folies bei. Auch die anderen

147 Auch im Bezirk Sakuragi zog Kawabata noch zweimal (1930 und 1931) um, bevor er 1934 in das benachbarte Viertel Yanaka zog und sich 1935 schließlich in der traditionsreichen Stadt Kamakura an der Bucht von Tōkyō niederließ.

148 Gessel 1993, S. 163.

149 *kitanai utsukushisa*; zit. n. Yasumasa 1984, S. 27.

150 Lebensdaten von Shimamura Ryūzō unbekannt. Kawabata unterstützte besonders die Tänzerin Umezono Ryūko 梅園龍子 (eigentl. Isonuma Masae 磯沼正枝, 1915–1993). Er ließ ihr 1931 Ballettunterricht geben und vermittelte ihr 1935 eine Rolle in dem Film *Otome-gokoro sannin shimai* 乙女ごころ三人姉妹 (»Drei mädchenhafte Schwestern«), dessen Drehbuch er geschrieben hatte, beruhend auf seiner Erzählung *Asakusa no shimai* 浅草の姉妹 (»Die Schwestern von Asakusa«, 1932).

Asakusa-mono 浅草もの (»Asakusa-Stücke«) Kawabatas entstanden überwiegend in dieser Zeit.¹⁵¹

Seine obsessive Beschäftigung mit dem Leben im Vergnügungsviertel und deren literarische Verarbeitung fand 1930 auch Ausdruck in der kurzzeitigen Mitgliedschaft beim *Jūsannin kurabu* 十三人倶楽部 (»Klub der Dreizehn«),¹⁵² einer Gruppe, die sich – ähnlich wie die *Shinkankaku-ha* zuvor – gegen die marxistische Literatenbewegung aussprach, nun ihr Material jedoch direkt aus dem japanischen Umfeld schöpfte. Heute steht sie für die Großstadtliteratur zu Beginn der Shōwa-Zeit (1926–1989), als die fiebrige Aufbruchstimmung nach dem Erdbeben im kulturellen Phänomen des *ero-guro-nansensu* (»erotic-grotesque-nonsens«) kulminierte.

Parallel dazu befasste sich Kawabata jedoch auch mit anderen literarischen Strömungen wie dem *shin-shinrishiugi* 新心理主義 (»Neuer Psychologismus«). Er war an der Herausgabe der Zeitschrift *Bungaku* 文学 (1929–1930) beteiligt, in der Texte der westlichen Gegenwartsliteratur – etwa von Valéry, Gide, Joyce und Proust – vorgestellt wurden und die ihn selbst zu der psychologischen Erzählung *Suishō gensō* 水晶幻想 (*Träume im Kristall*, 1931) anregte.

Eine Eigenart Kawabatas in dieser Zeit scheint allen Biographen erwähnenswert: seine Vorliebe für Haustiere. Zeitweise besaß er bis zu neun Hunde, hielt Dutzende von Vögeln in seinem Arbeitszimmer und

151 So etwa sein *Asakusa nikki* 浅草日記 (»Asakusa-Tagebuch«, 1931) oder die Erzählungen *Asakusa no kyūkanchō* 浅草の九官鳥 (»Der Beo von Asakusa«, 1932), *Niji* 虹 (»Der Regenbogen«, 1934–36), *Asakusa matsuri* 浅草祭り (»Das Tempelfest in Asakusa«, 1934–35) und das 1935 verfilmte *Asakusa no shimai*.

152 Gegründet 1929 von Nakamura Murao 中村武羅夫 (1886–1949), dem damaligen Herausgeber der Zeitschrift *Shinchō* 新潮; weitere Mitglieder waren Asahara Rokurō 浅原六朗 (1895–1977), Iijima Tadashi 飯島正 (1902–1996), Kamura Isota 嘉村磯多 (1897–1933), Katō Takeo 加藤武雄 (1888–1956), Kuno Toyohiko 久野豊彦 (1896–1971), Narasaki Tsutomu 榑崎勤 (1901–1978), Okada Saburō 岡田三郎 (1890–1954), Ozaki Shirō 尾崎士郎 (1898–1964), Ryūtanji Yū 竜胆寺雄 (1901–1992), Sasaki Toshiro 佐佐木俊郎 (1900–1933) und Yoshiyuki Eisuke 吉行エイスケ (1906–1940); im April 1930 umbenannt in *Shinkō geijutsu-ha* 新興芸術派 (»Gruppe für neue Kunst«) und erweitert mit dann 32 Mitgliedern; 1931 nach Abspaltungen aufgelöst.

irritierte Besucher durch den achtlosen Umgang mit den Tieren,¹⁵³ der sich ähnlich in der damals entstandenen Erzählung *Kinjū 禽獣 (Von Vögeln und Tieren, 1933)* zeigt.

»Kawabata's preference for the company of animals to that of people«¹⁵⁴ beeinträchtigte seine Stellung in der literarischen »Szene« jedoch keineswegs. Zusätzlich zu seinen Veröffentlichungen hielt er von 1930 bis 1934 wöchentliche Vorlesungen über japanische Literatur an der Kunstschule Bunka gakuin, deren Literatur-Abteilung damals von seinem langjährigen Mentor Kikuchi Kan geleitet wurde, und war »ab 1931 oder 1932« als Dozent im Fachbereich Kunst der Nihon-Universität tätig.¹⁵⁵

Im Oktober 1933 gründete der Autor mit Kobayashi Hideo 小林秀雄 (1902–1983), Hayashi Fusao 林房雄 (1903–1975), Takeda Rintarō 武田麟太郎 (1904–1946) und vier weiteren Schriftstellern¹⁵⁶ die Zeitschrift Bungakkai 文学界, die erst gegen Ende des Krieges (im April 1944) eingestellt und bereits 1949 wieder fortgesetzt wurde. Im Zusammenhang mit dem Ruf nach einer »literarischen Restauration« (*bungei fukkō* 文芸復興), der nach der Ermordung des Hauptvertreters der proletarischen Literaturbewegung, Kobayashi Takiji 小林多喜二 (1903–1933), laut geworden war, sollte Bungakkai die anspruchsvolle, »reine« Literatur (*junbungaku* 純文学) fördern und ein Gegengewicht zur Unterhaltungsliteratur darstellen. Tatsächlich gelang es den Herausgebern, die Zeitschrift nicht nur zu einem Forum für junge Autoren und Autorinnen zu machen, sondern darüber hinaus zum bedeutendsten literarischen Organ der damaligen Zeit.

153 So den Schriftsteller Nakayama Gishū 中山義秀 (1900–1969): »Aus einem der zahllosen Vogelkäfige, die am Fenster des Raums, durch halb geschlossene Läden abgedunkelt, aufgereiht standen, war ein Goldhähnchen gefallen. Ich erinnere mich, wie Kawabata es einfach mitsamt dem Käfig in den Wandschrank steckte. Der herausgefallene Vogel war stumm geblieben, und Kawabata schwieg ebenfalls.« (zit. n. Fukuda/Itagaki 1987, S. 142).

154 Keene 1984, S. 810.

155 vgl. Ōtaki 1979, S. 207 und S. 240 f.

156 Fukuda Kyūya 深田久弥 (1903–1971), Hirotsu Kazuo 広津和郎 (1891–1968), Toyoshima Yoshio 豊島与志雄 (1890–1955) und Uno Kōji 宇野浩二 (1891–1961). Die Zusammensetzung der Herausgebergruppe änderte sich häufig; zeitweise waren auch Yokomitsu Riichi und Shimaki Kensaku 島木健作 (1903–1945) beteiligt. Zu zentralen Figuren entwickelten sich Kobayashi Hideo und der Kritiker Kawakami Tetsutarō 河上徹太郎 (1902–1980).

1934 begann Kawabata nach einem Aufenthalt in Yuzawa in der Präfektur Niigata mit dem Entwurf von *Yukiguni*, dessen erster Teil 1935 veröffentlicht wurde und das ihn während der nächsten Jahrzehnte ständig begleitete mit Fortsetzungen, Überarbeitungen und Erweiterungen.¹⁵⁷ 1937 erhielt er für die bis dahin erschienen Teile von *Yukiguni* den Preis¹⁵⁸ der *Bungei konwakai* 文藝懇話会, einer vom früheren Chef der Abteilung Öffentliche Sicherheit des japanischen Innenministeriums, Matsumoto Gaku 松本学 (1884–1974), unterstützten nationalistischen Schriftstellervereinigung, deren Mitglied auch Kawabata bereits seit 1934 war. Er verfasste zwar keine tendenziösen Schriften, leistete aber auch keinen Widerstand gegen den Druck, der auf Literaten »unpatriotischer Gesinnung« in dieser Zeit des wachsenden Militarismus ausgeübt wurde. Den Preis der *Bungei konwakai* nahm er jedenfalls entgegen und kaufte sich vom Preisgeld ein Sommerhaus im mondänen Bergkurort Karuizawa in der Präfektur Nagano, zusätzlich zu seinem Haus in der kulturell bedeutsamen und malerisch am Meer nahe Tōkyō gelegenen Stadt Kamakura, das er 1935 bezogen hatte.

Im Mai 1939 war Kawabata Mitbegründer einer Jugendgruppe der *Bungei konwakai*, und 1940 wurde er Mitglied der konservativen *Nihon bungakusha kai* 日本文学学会 (»Japanische Literatenvereinigung«), in deren Auftrag er häufig zu Vortragsreisen unterwegs war.

7. Kriegsjahre und Nachkriegszeit (1941–1953)

1941 bereiste der Autor zweimal die von Japan besetzte Mandschurei sowie Teile Chinas: im April und Mai als Gast der japanischen lokalen Zeitung *Manshū nichinichi shimbun* 満州日日新聞,¹⁵⁹ und von September bis November, begleitet von seiner Frau und mehreren Kollegen,¹⁶⁰ auf Einladung der japanischen Streitkräfte. Solche Reisen

157 vgl. Teil 3, I. 1. Erscheinungsweise – Entstehungsweise.

158 Zusammen mit Ozaki Shirō, dem die Hälfte des Preises für den ersten Teil von *Jinsei gekijō* 人生劇場 (»Lebenstheater«, 1933–1959) zugesprochen wurde.

159 In Begleitung des chinesischstämmigen Go-Spielers Go Seigen 吳清源 (1914–2014) und des Schriftstellers Muramatsu Shōfū 村松梢風 (1889–1961). Hauptgrund der Reise war der Besuch eines Go-Turniers.

160 Mit Hino Ashihei 火野葦平 (1907–1960), Ōya Sōichi 大宅壮一 (1900–1970), Takada Tamotsu 高田保 (1895–1952) und dem Leiter des Kaizō-Verlages,

waren seit 1938 organisiert worden, um den Austausch mit in der Mandchurei lebenden japanischen Literaten zu fördern, und erfreuten sich großer Beliebtheit. Kawabata war ein bekannter Autor geworden, der sich sicherlich nicht in die »innere Emigration« begeben hatte, sondern offensichtlich von der Stärke Japans überzeugt war und seine Aufgabe darin sah, die kulturellen Traditionen Japans zu pflegen und weiterzugeben. Zumindest schienen den Autor seine künstlerischen Aktivitäten viel zu sehr auszufüllen, um sich dezidiert mit der politischen Situation in seiner Heimat auseinanderzusetzen. Bis gegen Ende des Krieges konnte er sein gewohntes Leben fast ohne Einschränkungen weiterführen; er reiste, nahm an Schriftstellertreffen teil und veröffentlichte zwar weniger, aber regelmäßig literarische Texte ebenso wie Artikel in Zeitschriften und Zeitungen.¹⁶¹ Für die beiden Erzählungen *Koen* 故園 («Heimat») und *Yūhi* 夕日 («Abendsonne») erhielt er 1944 den Kikuchi Kan-Preis 菊池寛賞.

Im selben Jahr adoptierten Kawabata und seine Frau die Tochter Masako 政子 (von der Familie mit den Schriftzeichen 麻紗子 geschrieben; geb. 1932) seines Vetters mütterlicherseits, Kuroda Hidetaka 黒田秀孝.¹⁶² Die Bombenangriffe nahmen im Verlauf dieses vorletzten Kriegsjahres zu, und Kawabata wurde als Leiter einer Feuerschutzgruppe seines Wohnbezirks in Kamakura zu nächtlichen Rundgängen eingeteilt. Im April 1945 hielt er sich einen Monat lang in der Präfektur Kagoshima als Militärberichterstatte auf.¹⁶³ Seine literarischen Aktivitäten verlagerten sich auf die Beschäftigung mit klassischer Literatur, vor allem dem *Genji monogatari*, das er bereits als Mittelschüler gelesen hatte und nun während der Verdunkelung erneut intensiv studierte. Drei Monate vor Kriegsende, im Mai 1945, gründete er mit anderen in

Yamamoto Sanehiko 山本実彦 (1885–1952).

- 161 So kommentierte Kawabata von 1942 bis 1944 in der Tōkyō shimbun 東京新聞 jeweils im Monat Dezember unter dem Titel *Eirei no ibun* 英霊の遺文 («Nachlass der Heldenseelen») Aufzeichnungen, die bei gefallenen japanischen Soldaten gefunden worden waren; vgl. KYZ Bd. 27, S. 338–382.
- 162 Kawabatas Ehe war kinderlos geblieben, seit seine Frau 1927 ein Mädchen geboren hatte, das kurz nach der Geburt starb.
- 163 vgl. hierzu auch Teil 2, II. Kawabatas Stellung innerhalb der japanischen Literatur, S. 73 f.

Kamakura lebenden Schriftstellern zusammen eine Leihbücherei, Kamakura bunko 鎌倉文庫.¹⁶⁴

Die Kapitulation traf Kawabata – wie die meisten Japaner – zutiefst. Der Glaube an die Tapferkeit und Stärke Japans und der Wille, durchzuhalten, schienen grausam zerschlagen. Resigniert äußerte sich der Autor in der Novemberausgabe 1945 von *Shinchō* 新潮 in einem Nachruf für seinen Schriftstellerkollegen Shimaki Kensaku 島木健作 (1903–1945): »Mein Leben ist damit ohne jede ›Abreise‹ bereits beendet. Nur zu den Bergen und Flüssen alter Zeiten kehre ich alleine zurück. Wie ein Toter bin ich, und von nun an werde ich wohl nie wieder jemals über etwas anderes als die traurige Schönheit Japans schreiben.«¹⁶⁵ Als Yokomitsu Riichi 1947 starb, bestärkte die Trauer um den Freund Kawabata in seinem Entschluss, sich in seinen Werken nur noch der kulturellen Tradition seines Landes zu widmen. Sein Engagement in literarischen Kreisen und als Persönlichkeit des öffentlichen Lebens führte er jedoch fort: 1948 wurde er zum vierten Präsidenten des 1935 gegründeten Japanischen PEN-Clubs gewählt.

Während des Krieges war Kawabata recht produktiv gewesen, hatte Abhandlungen zur Erzähltheorie verfasst¹⁶⁶ und seinen »Schneeland«-Stoff weiterentwickelt. In den 1950er und Anfang der 1960er Jahre entstand dann der größte Teil der Werke Kawabatas, die von den Kritikern später als besonders gelungen bezeichnet wurden: *Sembazuru* (1949–1951 in Zeitschriften veröffentlicht, 1952 in Buchform), *Yama no oto* (1949–1954),¹⁶⁷ *Nemureru bijo* (1961–1962) – und von der Kritik unterschiedlich aufgenommene Erzählungen wie *Meijin* (1952–1954), *Mizuumi* (1954)¹⁶⁸ oder *Koto* (1961–1962).

164 Diese wurde später in den Verlag Kamakura bunko umgestaltet, in den Kawabata Ende der 1940er Jahre einen Großteil seiner Zeit investierte. Von dem erklärten Ziel des Verlages, junge Schriftsteller zu fördern, profitierte 1946 als einer der ersten Mishima Yukio.

165 KYZ Bd. 34, S. 43. Mit »Abreise« – im Original *Shuppatsu made* 出発まで, »Bis zur Abreise« – zitiert Kawabata den Titel einer 1946 postum erschienenen Erzählensammlung Shimakis.

166 u.a. 1941 *Shōsetsu no kōsei* (»Die Struktur der Erzählung«), vgl. Teil 1, II. Die Prosaform *shōsetsu*, S. 44–48.

167 vgl. Teil 3, II. *Yama no oto*.

168 vgl. Teil 3, III. *Mizuumi*.

Gleichzeitig schrieb Kawabata umfangreiche »Fortsetzungsromane«,¹⁶⁹ denen er selbst keinen allzu großen literarischen Wert beimaß – erkennbar an der Entscheidung, sie nicht in seine Werkausgaben aufnehmen zu lassen. Das Lesepublikum gestand dem Autor diese beiden Seiten durchaus zu. Es genoss die Unterhaltungsstücke ebenso wie seine Werke der *junbungaku* (»gehobene Literatur«), ohne ein Festlegen auf die eine oder andere Richtung zu erwarten.

8. Die letzten Jahre (1953–1972)

1953 wurde Kawabata als Mitglied in die Japanische Akademie der Künste (*Nihon geijutsuin* 日本藝術院) aufgenommen, er erhielt die erste wichtige literarische Auszeichnung 1954 mit dem Noma-Preis 野真文芸賞 für *Yama no oto*, und im folgenden Jahr begann die lange Reihe von Übersetzungen seiner Werke mit der Übertragung von *Izu no odoriko* durch Edward Seidensticker ins Englische.

Seine erste Auslandsreise unternahm Kawabata 1957, um in mehreren europäischen und asiatischen Ländern zusammen mit der damaligen Generalsekretärin des Japanischen PEN-Clubs, der Literaturkritikerin Matsuoka Yōko 松岡洋子 (1916–1979), für den Internationalen PEN-Kongress zu werben, der im selben Jahr in Tōkyō stattfand. Er schien sich tatsächlich wohlzufühlen als Mann der Öffentlichkeit – auch das eine zweite Seite neben seiner privaten Verslossenheit und der stillen Melancholie, die in seinen Werken oft zu spüren ist.

Die anstrengende Tätigkeit begann aber auch die Gesundheit des inzwischen beinahe Sechzigjährigen anzugreifen: Im Sommer 1958, kurz nach der Ernennung zum Vizepräsidenten des Internationalen PEN-Klubs, wurde Kawabata mit einer Gallenblasenentzündung in das Krankenhaus der Universität Tōkyō eingeliefert, wo er bis zum April des folgenden Jahres behandelt wurde. Seine Teilnahme am Kongress des Internationalen PEN-Clubs drei Monate später in Deutschland musste er aus diesem Grund absagen. Auch die Goethe-Plakette der

169 z. B. *Niji ikutabi* 虹いくたび (»Regenbogen vielfach«, 1950–51), *Hi mo tsuki mo* 日も月も (»Sonne und Mond«, 1952–53), *Tōkyō no hito* 東京の人 (»Menschen in Tōkyō«, 1954–55) oder *Onna de aru koto* 女であること (»Eine Frau zu sein«, 1956).

Stadt Frankfurt am Main, die ihm während seines Aufenthaltes verliehen werden sollte, konnte er nicht persönlich entgegennehmen.¹⁷⁰

Zahlreiche weitere Ehrungen folgten,¹⁷¹ begleitet von Reisen im In- und Ausland zu Vorträgen, Ausstellungseröffnungen und Tagungen des PEN-Clubs. Doch regelmäßig zwangen ihn auch gesundheitliche Probleme zu Krankenhausaufenthalten. Er nahm jahrelang Schlaftabletten, musste 1962 wegen Entzugerscheinungen behandelt werden und hatte 1966 mit einer langwierigen Leberentzündung zu kämpfen. Kawabata veröffentlichte nun zwar weniger als in den Jahren zuvor, zog sich aber trotzdem nicht vom Literaturbetrieb zurück.

Im Oktober 1968 erreichte seine Karriere schließlich mit der Zuerkennung des Nobelpreises für Literatur ihren Höhepunkt. Zur Preisverleihung reiste Kawabata im Dezember nach Stockholm, wo er unter dem Titel *Utsukushii Nihon no watashi – sono josetsu* 美しい日本の私 その序説 (»Das schöne Japan und ich – Vorbemerkungen«) seine Verbundenheit mit der japanischen Tradition vortrug.

1969 hielt sich Kawabata zu einer Vortragsreise monatelang in den USA auf¹⁷² und erhielt die Ehrendoktorwürde der Universität von Hawaii. Er nahm 1970 am Asiatischen Schriftstellerkongress in Taipei und am Treffen des Internationalen PEN-Clubs in Seoul teil und stellte seine Popularität im folgenden Jahr – allerdings vergeblich – in den Dienst des Kandidaten Hatano Akira 荻野章 (1911–2002) der konservativen Regierungspartei beim Wahlkampf um den Gouverneursposten von Tōkyō, nachdem er sich bereits 1968 als Leiter des Wahlkampfbüros

170 Die Goethe-Plakette der Stadt Frankfurt am Main wurde im Juli 1959 anlässlich des XXX. Kongresses des Internationalen PEN-Clubs an fünf Mitglieder (Kawabata Yasunari, Sarvepalli Radhakrishnan, Jean Schlumberger, Cecily Veronica Wedgwood, Thornton Wilder) verliehen. Stellvertretend für Kawabata nahm der Germanist Takahashi Kenji 高橋健二 (1902–1998) die Auszeichnung entgegen.

171 u.a. 1960 der französische Ordre des Artes et des Lettres (mit dem Rang »Officier«), 1961 der japanische Orden für Kunst und Wissenschaft *Bunka kunshō* 文化勲章 und 1962 der Kulturpreis des Mainichi-Verlags *Mainichi shuppan bunka shō* 毎日出版文化賞.

172 u.a. an der Universität von Hawaii mit dem Vortrag *Bi no sonzai to hakken* 美の存在と発見 (Über das Vorhandensein und die Entdeckung von Schönheit) und in San Francisco mit *Nihon bungaku no bi* 日本文学の美 (»Die Schönheit der japanischen Literatur«).

seines langjährigen Freundes Kon Tōkō engagiert hatte, der für das japanische Oberhaus kandidierte.

Im Mai 1972 sollte Kawabata als Vertreter des japanischen PEN-Clubs nach China und Frankreich reisen. Anfang April sprach er mit Kollegen noch begeistert über seine Vorbereitungen zu diesem Unternehmen. Einige Tage später, am 16. April, wurde er tot in seinem Apartment in Zushi,¹⁷³ das er als Arbeitsplatz nutzte, aufgefunden. Er hatte sich den Gasanschlussschlauch in den Mund gesteckt und war an Vergiftung gestorben. Da Kawabata keinen Abschiedsbrief hinterließ, bleiben die Gründe für seinen Selbstmord bis heute ungeklärt.¹⁷⁴ Postum erhielt Kawabata Yasunari als erster Schriftsteller den japanischen »Großen Orden der aufgehenden Sonne am Band« (heute *kyokujitsu daijushō* 旭日大綬章).

II. Kawabatas Stellung innerhalb der japanischen Literatur

In der 1991 erschienenen Sonderausgabe der Zeitschrift *Kokubungaku kaishaku to kanshō* 国文学解釈と鑑賞 über »Die Welt Kawabata Yasunaris« schreiben die Herausgeber in ihrer Einleitung:

Kawabata Yasunari, als erster Japaner mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet und weltweit als der Schriftsteller betrachtet, der unser Land repräsentiert, schied vor nunmehr schon nahezu zwanzig Jahren mit einem rätselhaften Tod aus dieser Welt. Auch befähigt als Kritiker, formte und gestaltete er, getragen von einem ausdrucksstarken Sinn für Kritik, die Literaturmoderne und hinterließ als Wegbereiter der Shōwa-Literatur zugleich zahlreiche Meisterwerke. Eine Einordnung dieser enormen Leistung ist jedoch in vieler Hinsicht immer noch nicht vollzogen.¹⁷⁵

173 Südlich von Kamakura gelegener Erholungsort. Kawabatas Apartment befand sich in dem 1971 erbauten, luxuriösen Wohnkomplex Marina mansion マリーナマンション.

174 vgl. hierzu Iga 1975, Ibuki 1997 und Schaarschmidt 1997.

175 *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, September 1991, S. 9.

Tatsächlich steht Kawabata in Japan heute ganz offensichtlich nicht im Mittelpunkt der literaturwissenschaftlichen Forschung. Bei den wenigen Untersuchungen, die jährlich neu in den Verkauf kommen, handelt es sich zudem häufig um Neuauflagen früherer Veröffentlichungen, so dass annähernd von einem Stillstand der Kawabata-Forschung gesprochen werden kann. Dies wird umso deutlicher angesichts der umfangreichen Forschungsarbeit, die im Falle von Zeitgenossen Kawabatas der japanischen Frühmoderne und Moderne geleistet wird – seien es Mori Ōgai 森鷗外 (1862–1922), Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916), Nagai Kafū 永井荷風 (1879–1959) und Tanizaki Jun'ichirō oder auch Akutagawa Ryūnosuke und Dazai Osamu 太宰治 (1909–1948). Es darf wohl die These gewagt werden, dass Kawabatas »wichtige Position in der japanischen Literaturgeschichte«¹⁷⁶ mehr auf die Ehrung durch den Literaturnobelpreis zurückzuführen ist als auf die Auswirkung oder Anerkennung seiner literarischen Tätigkeit.

Die Beschreibung der Aktivitäten Kawabatas im vorangehenden Lebenslauf verdeutlicht jedoch, welch einflussreiche Rolle er zu Lebzeiten im Literaturbetrieb seines Landes spielte. Ausgehend von der frühen Entscheidung, Schriftsteller zu werden und nach Studienabschluss keine Anstellung anzustreben,¹⁷⁷ pflegte er bereits in jungen Jahren engen Kontakt zu anderen Literaten, war Mitglied in zahlreichen Gruppierungen und beteiligte sich an der Herausgabe von Literaturzeitschriften.¹⁷⁸ Besonders zu Beginn seiner Karriere, im Zusammenhang mit der Zeitschrift *Bungei Jidai* und der »Gruppe der neuen Sensualisten« *Shinkankaku-ha*, fungierte er als treibende Kraft sowohl bei der Bestimmung theoretischer Positionen wie auch im editorischen Bereich.

176 So der Schriftsteller Furui Yoshikichi 古井由吉 (geb. 1937) in einem Gespräch an der Universität Frankfurt/Main am 9. Juli 1993.

177 vgl. Ōtaki 1979, S. 240 f. Die spätere Tätigkeit als Literaturdozent an zwei Universitäten führt Ōtaki zurück auf Kawabatas Verpflichtung gegenüber Kikuchi Kan sowie auf die Tatsache, dass es damals »fast modern geworden war, dass aufstrebende junge Autoren als Dozenten an die Universitäten gingen.« (ebd.)

178 Kawabata meinte 1934 in *Shinchō* unter dem Titel »Literarische Autobiographie« (*Bungaku-teki jijoden* 文学の自叙伝) selbst, dass es »von Shinshichō bis Bungakkai wohl niemanden gab, der an so vielen Gruppenorganen beteiligt war wie ich.« (KYZ Bd. 33, S. 84).

Neben der Fähigkeit, zwischen widersprüchlichen Meinungen zu vermitteln, soziale Bindungen zu pflegen und Mitstreiter zu gewinnen, zeigte sich jedoch hier bereits die Tendenz zum inneren Rückzug. So hielt sich Kawabata 1925, während er im Zentrum der aufstrebenden neuen Literaturbewegung stand, nahezu ganzjährig im Badeort Yugashima auf der Halbinsel Izu auf. Zwei Jahre später, als er im Tōkyōter Stadtteil Magome lebte, war er begeistert von der dort herrschenden unorthodoxen Künstleratmosphäre. Doch die Schriftstellerin Uno Chiyo 宇野千代 (1897–1996) erinnerte sich später: »Unter den fiebrigen Literaten von Magome stand nur Herr Kawabata etwas abseits.«¹⁷⁹

Dieses »Abseitsstehen«, die Dichotomie von einzelgängerischer Verslossenheit und dem Anspruch »dazuzugehören«, die Rolle des außenstehenden, passiven Beobachters und des aktiv Gestaltenden begleitete Kawabata während seines ganzen Lebens – eine Grunddisposition, die nicht nur in der Art des sozialen Verhaltens deutlich zu erkennen war, sondern sich auch auf seine künstlerisch-literarische Entwicklung auswirkte.

Dementsprechend gestaltete sich der Lebens- und Arbeitsstil des Autors nach seinem Umzug nach Ueno-Sakuragi 1929: Er veröffentlichte Literaturkritiken in der Zeitschrift *Bungei shunjū*, war Mitherausgeber von *Bungaku und Kindai seikatsu* 近代生活 (einer Zeitschrift, die im direkt mit *Bungei shunjū* konkurrierenden Verlag Shinchōsha erschien) und wurde wie erwähnt Mitglied der Gruppe »Klub der Dreizehn«. Parallel zu diesen literarischen Aktivitäten hielt er sich tage- und nächtelang in Asakusa auf, erlag der Faszination des Vergnügungsviertels und blieb – trotz der dort geschlossenen Freundschaften – ein Außenstehender, der seine Beobachtungen in Zeitungsreportagen unter dem Titel *Asakusa kurenaidan* (*Die Rote Band von Asakusa*) niederschrieb. Shindō Junkō 進藤純考 urteilt über diese Periode folgendermaßen:

Mit dem Erfolg von *Asakusa kurenaidan* deutete sich die Auflösung der langen »Zeit der Missernte« an, aber es war kein Versprechen für eine weitere Entwicklung. Doch seit Kawabata regelmäßig nach Asakusa ging, begann seine Literatur, sich unabhängig von den Moden des Literaturbetriebs zu bewegen. In einer Situation, in der der

179 zit. n. Ōzaki 1979, S. 199.

Neue Sensualismus und die Proletarische Literatur gleichzeitig liefen und zum Atem des Literaturbetriebs geworden waren, wirkte dies wie ein klarer Schritt dem eigenen Weg entgegen, ohne sich im Geringsten mehr einfangen zu lassen.¹⁸⁰

In der Tat hatte sich Kawabata seit 1928 durchaus mit der proletarischen Literaturbewegung befasst, wohl auch mit ihren Überlegungen sympathisiert. Im Unterschied zu Schriftstellerkollegen wie Kataoka Teppei 片岡鉄兵 (1894–1944), Takeda Rintarō oder Kon Tōkō vermied der »Liberaler in der ›Kunstfraktion«« jedoch jede Politisierung.¹⁸¹ Offensichtlich war Kawabata die Zusammenarbeit mit Autoren verschiedenster Ausrichtung und die Anregungen, die er daraus zog, sehr viel wichtiger als die letztendlich einengende Entscheidung für eine über die Literatur hinausgehende Bewegung. Im Mittelpunkt seines Denkens stand die Literatur als einzige Größe, vor ihr »gab es weder rechts noch links«.¹⁸²

Diese Grundeinstellung gab wohl auch den Ausschlag für Kawabatas Engagement bei der Gründung der Zeitschrift Bungakkai 1933, die wie erwähnt im Zusammenhang mit dem Ruf nach einer »literarischen Restauration« entstand – eine Forderung, die Kawabata nicht als opportunistische Anpassung an die aktuelle politische Stimmung sah, sondern als willkommene Möglichkeit, die »Freiheit und Autorität der echten Literatur zu verteidigen«.¹⁸³

Ähnlich ist seine Mitgliedschaft in der nationalistischen Schriftstellervereinigung *Bungei konwakai* einzuschätzen. Immer bereit, sich an neuen literarischen Gruppen zu beteiligen, stellte Kawabata auf der Gründungsversammlung 1934 lediglich verunsichert und zugleich geschmeichelt fest, dass er der einzige junge Schriftsteller unter Autoritäten wie Shimazaki Tōson 島崎藤村 (1872–1943), Tokuda Shūsei 徳田秋

180 Shindō 1976, S. 125.

181 vgl. Fukuda/Itagaki 1987, S. 75 f. Das Zitat stammt von Kawabata selbst. Er nennt sich »Liberaler in der ›Kunstfraktion«« (»Geijutsu-ha« no jiyūshugi-sha 「藝術派」の自由主義者) in dem Beitrag *Uso to gyaku* 嘘と逆 (»Lügen und das Gegenteil«) unter dem Gesamttitel *Jiko wo kataru* 自己を語る (»Über mich selbst«) in Bungaku jidai (Dezember 1929); KYZ Bd. 33, S. 60–63, hier S. 62.

182 Ōtaki 1979, S. 203.

183 Fukuda/Itagaki 1987, S. 87.

声 (1872–1943) oder Masamune Hakuchō 正宗白鳥 (1879–1962) war.¹⁸⁴ Die Tatsache, dass hier »der Faschismus seine Hand nach der Literatur ausstreckte«,¹⁸⁵ erkannte Kawabata zunächst nicht, doch kurze Zeit später schrieb er: »[...] im Grunde muss ein Schriftsteller im wahren Dienst der Kunst dem Zentrum der heutigen Erziehung, dem Kulturministerium, in zahlreichen Punkten widersprechen. Dienst an der Kunst bedeutet nämlich, gegen die Zeit zu rebellieren.«¹⁸⁶ Der Autor löste sich allerdings nicht von der *Bungei konwakai*; seine Form der »Rebellion« bestand darin, sich völlig auf die Literatur zu konzentrieren. Dies bedeutete einerseits, dass er eigene Werke veröffentlichte (so 1935 die ersten Teile von *Yukiguni*), andererseits betätigte er sich als Kritiker und nutzte seine Position als Mitherausgeber der *Bungakkai*, um erstmals Talente zu fördern – unter anderen Hōjō Tamio 北條民雄 (1914–1937) und Okamoto Kanoko 岡本かの子 (1889–1939). Kawabatas Reputation als »Ausgrabungsmeister« (*hakkutsu no meijin* 発掘の名人) ging damals schon so weit, dass es für neue Schriftsteller »einer Ordensverleihung gleichkam«,¹⁸⁷ von ihm anerkannt zu werden.

Eine weitere Möglichkeit der Einflussnahme bot sich Kawabata durch die Berufung in die Auswahlkommissionen mehrerer neuer Literaturpreise: 1935 dem Akutagawa-Preis 芥川賞, 1936 dem Preis der Zeitschrift *Shinchō* 新潮賞 und dem Iketani Shinzaburō-Preis 池谷信三郎賞 sowie 1939 dem Kikuchi Kan-Preis 菊池寛賞. In dieser Funktion machte er jedoch bereits zu Anfang deutlich, dass er nur Autoren unterstützte, von deren Qualitäten er überzeugt war: Als der junge Dazai Osamu 1935 und 1936 dreimal in Folge für den halbjährlich verliehenen Akutagawa-Preis nominiert war, stand Kawabata trotz der Überredungsversuche Dazais und einer schließlich öffentlich ausgetragenen Kontroverse unveränderlich zu seinem ablehnenden Urteil.¹⁸⁸

184 vgl. Kawabata 1934 in seiner »literarischen Autobiographie« *Bungaku-teki jijoden*; KYZ Bd. 33, S. 94.

185 So der Schriftsteller Takami Jun 高見順 (1907–1965) in *Shōwa bungaku seisui shi* 昭和文学盛衰史 (»Geschichte des Aufstiegs und Niedergangs der Shōwa-Literatur«), Bd. 2, *Bungei shunjū shinsha* 1958; zit. n. Fukuda/Itagaki 1987, S. 89.

186 Kawabata in *Bungei no hangyaku* 文藝の反逆 (»Aufstand der Kunst«), *Bungei* 1935; KYZ Bd. 31, S. 341–343, hier S. 342.

187 Fukuda/Itagaki 1987, S. 93.

188 vgl. Keene 1984, S. 1042–1044.

Auch während des Krieges blieb Kawabata wie erwähnt im Literaturbetrieb aktiv. Nach der Gründung der Jugendgruppe der *Bungei konwakai* im Mai 1939 begann er, sich zusätzlich in diesem Rahmen für die Förderung junger Schriftsteller einzusetzen. Mit Shimazaki Tōson gab er eine Sammlung von Schülerwerken heraus und veröffentlichte selbst Jugendliteratur wie *Otome no minato* 乙女の港 (»Der Jungfrauenhafen«, 1937–1938) und *Utsukushii tabi* 美しい旅 (»Eine schöne Reise«, 1939–1942). Seine Konzentration auf ausschließlich literarische Themen und die gleichmütige Zurückhaltung gegenüber der politischen Situation waren sicher ausschlaggebend dafür, dass er nahezu ungehindert publizieren und reisen konnte – letzteres allerdings auch als lesender Autor im Auftrag der *Nihon bungakusha kai*, der konservativen »Japanischen Literatenvereinigung«. Die auflagenstarke Kriegsliteratur von Schriftstellern wie Hino Ashihei 火野葦平 (1907–1960) oder Ueda Hiroshi 上田 広 (1905–1966) und seine Reisen in die Mandschurei und nach Südjapan auf Regierungskosten bestätigten für Kawabata lediglich, dass man »den Geist der Literatur [*bungaku no kokoro*] unter keinen Umständen verlieren kann.«¹⁸⁹

In seinen eigenen Arbeiten aus diesen Jahren – neben *Utsukushii tabi* schrieb er die Fortsetzungserzählungen *Samukaze* 寒風 (»Kalter Wind«, 1941–1942) *Koen* (1943–1945) und *Yūhi* (1943–1944), aber auch einen ersten Teil (1942) von *Meijin* – wird nach Einschätzung von Fukuda und Itagaki genau dieser »Geist der Literatur« sichtbar, der nach Kawabatas Vorstellung »die Ergriffenheit zuallererst jungfräulich rein erfassen« sollte.¹⁹⁰ Stilistisch und thematisch findet sich in den Erzählungen zunächst kein Hinweis auf die Zeitumstände. In diesem Sinne schreibt der Autor drei Jahre nach Kriegsende:

Ich gehöre zu den Japanern, die vom Krieg weder besonderen Einfluss noch Verletzungen erfahren haben. Es gibt keine maßgebliche Veränderung in meinem Werk vor, während und nach dem Krieg und keine sichtbare Kluft. Weder als Schriftsteller noch im Privatleben habe ich mich sehr eingeengt gefühlt. Darüber hinaus versteht es sich von selbst, dass ich zu keiner Zeit sozusagen wie von

189 Kawabata im Oktober 1938 in *Bungei jihyō* 文芸時評 (»Literarische Rundschau«) in der Tōkyō asahi shimbun; KYZ Bd. 31, S. 455–464, hier S. 455.

190 Fukuda/Itagaki 1987, S. 102.

Dämonen besessen Japan fanatisch unterstützte oder blind liebte. Ich habe lediglich immer die Japaner mit meiner eigenen Trauer betrauert. Die Niederlage ließ mir diese Trauer wohl durch Mark und Bein dringen. Andererseits wurden damit die Freiheit des Geistes und ein friedliches Leben begründet.¹⁹¹

Der chinesische Literaturwissenschaftler Li Shengjie 李聖傑 spricht trotzdem von einer »leichten Zustimmung« Kawabatas gegenüber dem japanischen Militarismus: Er habe die Geschehnisse in der Tat nicht verherrlicht, jedoch auch nicht kritisiert und sei den Einladungen zur Militärberichterstattung bereitwillig gefolgt.¹⁹² Bemerkenswert ist gleichwohl, dass sich Kawabata in den letzten Kriegsjahren der Beschäftigung mit klassischer Literatur und japanischer Kultur allgemein zuwandte. So las er nicht nur die Originalversion des *Genji monogatari*, sondern ließ seine Erkenntnisse und Überlegungen auch in die Fortsetzungserzählung *Tōkaidō 東海道* (»Der Tōkaidō«, 1943) einfließen, in der die Handlung überwiegend aus Vorträgen eines Lehrers über die Tradition der Reiseliteratur und die Literatur der Heian-Zeit besteht.¹⁹³ Diese Rückbesinnung auf die japanische Tradition und ihre ästhetischen Ideale begleitete Kawabatas weitere Laufbahn – explizit zum Beispiel in der Thematisierung der Teezeremonie und Töpferei in *Sembazuru*, der Beschreibung von Nō-Masken in *Yama no oto* oder der Hommage an die Kaiserstadt Kyōto mit *Koto* – bis zu seiner Rede *Utsukushii Nihon no watashi* anlässlich der Verleihung des Nobelpreises 1968, mit der er der Weltöffentlichkeit seine Bewunderung für die japanische Kultur vorstellte.

191 Kawabata 1948 in seinen »Lebenserinnerungen« *Dokuei jimei*, KYZ Bd. 33, S. 269.

192 vgl. Li 2010, S. 108. Li bezieht sich auf Kawabatas Artikel »Zur Zeit der Niederlage« (*Haisen no koro 敗戦のころ*, in: *Shinchō*, August 1955; KYZ Bd. 28, S. 7–9), in dem dieser sich wie in obigem Zitat als passiv und wenig berührt von der Kriegssituation beschreibt, und vertritt die Meinung, der Autor habe später dem Zeitgeist entsprechend seine Aktivitäten und Kriegserfahrungen heruntergespielt; diese hätten sich jedoch zweifellos auf die Einstellung zu Leben und Tod in seinen Nachkriegswerken ausgewirkt; vgl. Li 2010, S. 109.

193 vgl. Keene 1984, S. 821 f. Veröffentlicht wurde die Erzählung in 54 Teilen in der Zeitung *Manshū nichinichi shimbun* 満州日々新聞, die in der annektierten Mandschurei erschien; auch in KYZ Bd. 23, S. 363–472.

Ungeachtet des Schocks der Niederlage und der Ankündigung eines weiteren inneren Rückzugs¹⁹⁴ stürzte sich der Autor nach Kriegsende buchstäblich in neue Aktivitäten. Noch 1945 gründete er mit Kume Masao 久米正雄 (1891–1952), Nakayama Gishū 中山義秀 (1900–1969) und Takami Jun 高見順 (1907–1965) den Verlag Kamakura bunko und fuhr täglich in das Verlagsbüro nach Tōkyō, wo er sich als Herausgeber der verlagseigenen Zeitschrift *Ningen* 人間 erneut um die Förderung von Nachwuchsautoren und -autorinnen, allen voran Mishima Yukio, verdient machte. Aus Zeitmangel, meinte Kawabata später, konnte er »zwei, drei Jahre nicht schreiben«, erwähnt aber im selben Absatz, dass der Tod seines Freundes Yokomitsu Riichi 1947, seines wichtigsten Förderers Kikuchi Kan 1948 und mehrerer enger Kollegen ihn außergewöhnlich belastet hatte.¹⁹⁵

Mit der Wahl zum Präsidenten des Japanischen PEN-Clubs erreichte Kawabatas Stellung in der literarischen Szene seines Landes 1948 ihren vorläufigen Höhepunkt. Neben dem großen Arbeitsaufwand, den diese Position erforderte, und regelmäßigen damit verbundenen Reisen erreichte der Autor in dieser Zeit eine erstaunliche literarische Produktivität, die bis zum Beginn der 1960er Jahre anhielt.¹⁹⁶ Literaturpreise wie der Geijutsuin-Preis 藝術院賞 der Japanischen Akademie der Künste 1952 für *Sembazuru*, der Noma-Preis 1954 für *Yama no oto* und der Mainichi-Preis 毎日出版文化賞 1962 für *Nemureru bijo* bestätigten dabei vor allem die Wertschätzung, der Kawabatas Literatur damals in Japan beigemessen wurde. Sie erstreckte sich jedoch zunehmend auf Kawabatas Verdienste um den japanischen Literaturbetrieb und weniger auf seine literarischen Werke. Dies lag zum einen in der Tatsache begründet, dass der Autor seit Mitte der 1960er Jahre kaum noch

194 vgl. Kawabata 1948 in *Dokuei jimei*, KYZ Bd. 33, S. 268 f.

195 1944 war Kataoka Teppei gestorben, 1945 Shimaki Kensaku und 1946 Takeda Rintarō; vgl. Kawabata 1952 in *Dokuei jimei*, KYZ Bd. 33, S. 502–503.

196 Nahezu parallel entstanden ab 1949 *Sembazuru* (abgeschlossen 1951) und *Yama no oto* (bis 1954), 1950 zusätzlich *Maihime* 舞姫 (*Die Tänzerinnen*), danach *Mizuumi* (1954–1955), *Nemureru bijo* (1960–1961), *Utsukushisa to kanashimi to* 美しさと哀しみと (*Schönheit und Trauer*, 1961–1963) und *Koto* (1961–1962). Darüber hinaus publizierte Kawabata weitere kurze Erzählungen sowie die umfangreichen Unterhaltungsserien *Kawa no aru shitamachi no hanashi* 川のある下町の話 (»Erzählung von einer Altstadt am Fluss«, 1953), *Tōkyō no hito* (1954–1955) und *Onna de aru koto* (1956).

veröffentlichte;¹⁹⁷ zum anderen exponierte sich Kawabata mit seiner Tätigkeit im Japanischen PEN-Club und seit 1958 als Vizepräsident des Internationalen PEN-Clubs nicht als einzelner Schriftsteller, sondern fungierte als Vertreter der gesamten japanischen Literatur. Den Kikuchi Kan-Preis, der ihm 1958 zum zweiten Mal verliehen wurde, erhielt er – den neuen Preisbestimmungen entsprechend – nun auch nicht mehr für eine Erzählung, sondern für seine Verdienste als Organisator des Internationalen PEN-Kongresses in Tōkyō ein Jahr zuvor.

Die Verleihung des Nobelpreises für Literatur 1968 verstand man in Japan ebenfalls als eine Ehrung für das ganze Land und als große internationale Anerkennung der Literatur Japans – erkennbar an den Kommentaren im Zusammenhang damit, die ganz überwiegend zunächst betonten, Kawabata haben den Preis als erster Japaner erhalten, und erst danach die Begründung des Nobelkomitees zitierten, das den Autor »for his narrative mastery, which with great sensibility expresses the essence of the Japanese mind«¹⁹⁸ auszeichnete.

Wie nicht anders zu erwarten, konzentriert sich das Erscheinen der Sekundärliteratur zu Kawabata auf die Zeit direkt nach 1968 und die ersten Jahre nach seinem ungeklärten Selbstmord 1972. Mit Beginn der 1980er Jahre ließ das Forschungsinteresse wie oben erwähnt spürbar nach. Heute gehört Kawabata Yasunari als Autor zum Kanon der japanischen Literatur, eine Auswahl seiner Erzählungen ist in allen Sammelwerken moderner Literatur vertreten. Besondere Wertschätzung genießen im Allgemeinen das Frühwerk *Izu no odoriko* und *Yukiguni*. So ist im Lehrplan der Oberschulen die Lektüre von *Izu no odoriko* vorgesehen, und die jährlich von der Zeitschrift *Kokubungaku kaihaku* to *kanshō* herausgegebenen Hefte »Autoren und Werke für die Abschlussarbeit«¹⁹⁹ beinhalten meist *Yukiguni*, jedoch nicht Kawabata als Autor.

197 Nach *Kataude* 片腕 (*Ein Arm*, 1963–1964) arbeitete er unregelmäßig an *Tam-popo* たんぽぽ (»Löwenzahn«), einer Fortsetzungserzählung, die 1968 nach der Nobelpreisverleihung abgebrochen wurde.

198 http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/ (19.11.2016).

199 *Sotsugyō rombun no tame no sakkaron to sakuinron* 卒業論文のための作家論と作品論. Gemeint ist hier die Examensarbeit zum Ende eines vierjährigen Universitätsstudiums.

Über die Gründe dafür und für die eingeschränkte Forschungstätigkeit insgesamt lässt sich nur spekulieren. Es mag daran liegen, dass Kawabata in der neueren japanischen Literaturgeschichte eine Zwischenstellung einnimmt: Er gehört nicht zu den Begründern der »Modernen Literatur« *kindai bungaku* 近代文学 wie Mori Ōgai, Natsume Sōseki oder Shimazaki Tōson, die in der Zeit der Öffnung Japans die »Basis für eine neue japanische Prosa«²⁰⁰ legten. Zum Beginn der auf diesen großen Einschnitt folgenden Epoche, der »Gegenwartsliteratur« *gendai bungaku* 現代文学, gibt es in der Forschung bekanntermaßen unterschiedliche Angaben; häufig wird das erste Jahr der Regierungszeit Shōwa (1926–1989) des Kaisers Hirohito genannt, teilweise auch das Große Kantō-Erdbeben 1923 oder aber das Kriegsende 1945. Angesichts der Tatsache, dass darüber hinaus immer mehrere literarische Strömungen gleichzeitig bestanden und die Übergänge fließend waren, kann man deshalb nicht von der Gegenwartsliteratur oder der Shōwa-Literatur sprechen und noch weniger von einem einzelnen »Wegbereiter«, wie es die Herausgeber der eingangs erwähnten Sonderausgabe von Kokubungaku kaishaku to kanshō mit Kawabata Yasunari tun. Zumindest träfe diese Bezeichnung ebenso auf Akutagawa Ryūnosuke oder Tanizaki Jun'ichirō zu, die heute noch sehr viel mehr Forschungsinteresse auf sich ziehen als der Nobelpreisträger. Die Vernachlässigung Kawabatas speziell gegenüber diesen beiden Autoren lässt sich jedoch erklären, wenn man wie so oft Akutagawa als Stilisten bezeichnet, Tanizaki als Ästhetizisten und Kawabata als Traditionalisten (obschon diese Bezeichnung dem Gesamtwerk Kawabatas nicht gerecht wird²⁰¹): Unter dieser Prämisse kann für die japanische Literaturwissenschaft eine Beschäftigung mit den ersteren beiden Autoren »ergiebiger« scheinen als mit dem Vertreter einer traditionellen, vermeintlich bekannten Schreibweise.

»Zwischenstellung« bedeutet des Weiteren, dass Kawabata nicht zu der nächsten Generation von Schriftstellern gehört, deren Werke stilistisch oder thematisch eine Auseinandersetzung geradezu herausfordern. Hier sind Abe Kōbō 安部公房 (1924–1993) zu nennen, Endō Shūsaku 遠藤周作 (1923–1996), Dazai Osamu und nicht zuletzt Mishima Yukio. Obwohl einzelne Erzählungen Kawabatas (etwa *Suishō*

200 Schaarschmidt/Mae 1990, S. 80.

201 vgl. hierzu auch Yoshida-Krafft 1973.

gensō, *Kinjū* oder auch das in dieser Studie untersuchte *Mizuumi*) durchaus kontrovers diskutiert werden können, beinhaltet der Großteil seiner Prosaveröffentlichungen keine konfliktträchtigen Charaktere. Die überwiegende Darstellung des Alltags »normaler« Menschen mit »normalen« Sorgen und kleinen Nöten, häufig in der Nachkriegszeit angesiedelt; die genaue Beschreibung der Natur und der jahreszeitlichen Veränderungen und das ruhige Verweilen bei bestimmten Themen oder Ereignissen; die Andeutung von Emotionen, die auf Seiten des Lesepublikums Geduld und Einfühlungsvermögen erfordert – diese Komponenten, die die besondere Qualität der Literatur Kawabatas ausmachen, entsprechen möglicherweise auch nicht mehr dem heutigen Zeitgeist.²⁰² Den Zeitgeist, dabei aber vor allem den uneindeutigen Schreibstil Kawabatas nennt die Akutagawa-Preisträgerin Ogino Anna 荻野アンナ (geb. 1956) im Jahr 1997 am Beispiel der Dialoge in *Yukiguni* als Grund für Verständnisschwierigkeiten der jungen Generation bei der Lektüre der Erzählungen – und sie weist auf die englische Übersetzung als Interpretationshilfe hin.²⁰³

Bemerkenswert ist, dass Oscar Benl bereits 1972, in einem Kommentar zum Tod Kawabatas, eine ähnliche Tendenz erkannte:

Diejenigen seiner Landsleute, welche die Verleihung des Nobelpreises an ihn nicht recht billigen wollten, fanden ihn ein wenig zu konservativ oder hatten für seine anspruchsvolle Kunst der Andeutung, der zarten Zurückhaltung, für den gleichsam schwebenden Zauber seines Stils nicht mehr genug Verständnis.²⁰⁴

- 202 Eine Parallele findet sich im Bereich der darstellenden Kunst beim Spätwerk des Filmregisseurs Ozu Yasujiro 小津安二郎 (1903–1963), dessen Filme heute auf Japaner oft altmodisch und überholt wirken, aber aufgrund ihrer ruhigen, eindringlichen Stimmung auch *natsukashisa* (»Sehnsucht nach früher«) hervorrufen. Dorothy Perkins beschreibt Ozu folgendermaßen: »He provided viewers an intimacy with his characters by using low camera shots, slow pacing and everyday dialogue. He is considered the most ›Japanese‹ of Japan's great movie directors.« (Dorothy Perkins: Encyclopedia of Japan. New York/Oxford 1991, S. 256).
- 203 Ogino Anna in einem Gespräch mit Ibuki Kazuko 伊吹和子, der im Verlag Chūō kōronsha für Kawabata von 1961 bis 1972 zuständigen Redakteurin; vgl. Ibuki 1997, S. 280.
- 204 Oscar Benl: Zeitlebens eine Waise. In: Stuttgarter Zeitung v. 18. 4. 1972.

Dies bedeutet zwar keinesfalls, dass Kawabata vergessen werden wird. Doch seine Stellung in der japanischen Literatur bleibt eingedenk der bevorzugten Rezeption seiner als typisch erachteten Erzählungen wohl die eines Bewahrers literarischer Traditionen und nicht die eines großen, unabhängigen Modernisten.

III. Kawabata als Vertreter japanischer Literatur im Ausland

Als Kawabata Yasunari 1968 der Nobelpreis zugesprochen wurde, war der Autor für die meisten der Literaturkritiker, für das Publikum und seine Schriftstellerkollegen in Europa und Nordamerika ebenso wie in den asiatischen Ländern fast völlig unbekannt. Lediglich einige wenige Werke lagen in Übersetzungen vor: *Yukiguni* war 1956 in den USA erschienen, danach in der Bundesrepublik und in Schweden (1957), in Finnland (1958), Taiwan und Italien (1959), Frankreich (1960), Jugoslawien und Spanien (1961), in den Niederlanden (1963), in Polen (1964), Korea (1966), Griechenland und in der Türkei (1968).²⁰⁵

Sembazuru war ebenfalls 1956 zum ersten Mal übersetzt worden, zunächst ins Deutsche. 1959 erschien die Erzählung in den USA, in den folgenden Jahren in Frankreich (1960), in den Niederlanden und in Jugoslawien (1961), in Spanien (1962), Italien und Finnland (1965) und schließlich in Dänemark und Schweden (1966).

Izu no odoriko war als erstes Werk Kawabatas bereits 1955 ins Amerikanische übersetzt worden und erschien im Jahr der Nobelpreisverleihung auf Deutsch, ebenso wie *Koto*, das bis dahin noch in keine andere Sprache übertragen worden war. Drei kürzere Erzählungen²⁰⁶ waren in mehreren amerikanischen Anthologien und in Japan Quarterly erschienen, das auch Auszüge aus *Yama no oto* veröffentlicht hatte. In einer zweisprachigen japanisch-englischen Anthologie war schließlich noch *Saikai* 再会 (»Das Wiedersehen«, 1946) publiziert worden.

Neben Tanizaki Jun'ichirō, dem Lyriker Nishiwaki Junzaburō 西脇順三郎 (1894–1982) und Mishima Yukio hatte der Japanische

205 vgl. die Auflistung aller Übersetzungen bis heute im Anhang, S. 267 ff.

206 *Hokuro no tegami* ほくろの手紙 (*Das Mal auf der Schulter*, 1940), *Suigetsu* 水月 (*Mond auf dem Wasser*, 1953) und *Kataude*.

PEN-Club Kawabata bereits 1961 für den Nobelpreis vorgeschlagen.²⁰⁷ Per-Erik Wahlund, ein Kritiker und Übersetzer, der *Yukiguni* aus dem Englischen ins Schwedische übertragen hatte, wurde von der Schwedischen Akademie der Wissenschaften 1968 mit der Prüfung beauftragt, obwohl er Kawabatas Werke nicht im Original zu lesen vermochte und sich in seinem Urteil somit auf die wenigen übersetzten Erzählungen beschränken musste. Ausgehend offensichtlich vor allem von *Yukiguni* kam er zu dem Ergebnis, dass sich Kawabatas literarische Fähigkeiten besonders in der »ungewöhnliche[n] Kraft in der Interpretation der weiblichen Seele bis zu den geheimsten Regungen sowie [in der] subtile[n] Schilderung der japanischen Landschaft zu allen Jahreszeiten« ausdrückten und dass »es sich hier um einen Schriftsteller von hervorragender Feinfühligkeit und Originalität« handle.²⁰⁸

Howard S. Hibbett, Donald Keene und der Kritiker Itō Sei 伊藤 整 (1905–1969) wurden daraufhin ebenfalls um ein Urteil gebeten. Alle drei sprachen sich für Kawabata aus. Hibbett stellte fest, dass »sowohl Tanizaki wie Kawabata als Romanschriftsteller, über die japanische Literatur hinausreichend, zur Weltliteratur gehören.« Keene schwankte zwar zwischen Kawabata und Mishima, favorisierte dann aber doch den Älteren – in der Hoffnung, »daß der jüngere zu gegebener Zeit ebenfalls ausgezeichnet werde«, und Itō bezeichnete Kawabata als »den würdigsten Vertreter japanischen Literatur« nach dem Tod Tanizakis.²⁰⁹ Die Schwedische Akademie entschied sich daraufhin für Kawabata und verlieh ihm den Preis laut Urkunde »for his narrative mastery, which with great sensibility expresses the essence of the Japanese mind«.²¹⁰

Die Kommentare der westlichen Presse fielen sehr zustimmend aus eingedenk der Tatsache, dass mit Kawabata zum ersten Mal ein Schriftsteller aus Japan und nach dem Inder Rabindranath Tagore (1861–1941), der den Preis 1913 erhalten hatte, erst der zweite Asiate ausgezeichnet worden war. Bei der persönlichen Bewertung des Preisträgers zeigten

207 Tanizaki war zum ersten Mal 1958 von Pearl S. Buck als Nobelpreiskandidat genannt worden und stand bis zum seinem Tod 1965 immer wieder auf der Vorschlagsliste. Nishiwaki wurde von der Japanischen Akademie der Künste unterstützt.

208 zit. n. Strömberg 1968, S. 10.

209 ebd.

210 http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/ (19.11.2016).

sich jedoch Unsicherheiten. Die französische Zeitung *Le Monde* beschränkte sich auf eine ausführliche Interpretation seiner übersetzten Werke, *Le Figaro* schilderte »Leben und Werk« des Autors und kommentierte die Wahl der Schwedischen Akademie mit der lapidaren Feststellung, wenn diesmal wieder eher eine Nation als eine Einzelpersonlichkeit hätte geehrt werden sollen und es beschlossene Sache gewesen sei, einen Japaner auszuzeichnen, dann könne gegen die Wahl des seit langem auf der Kandidatenliste stehenden Kawabata kein Einspruch erhoben werden.²¹¹

Auch im deutschsprachigen Raum kannte man »noch kaum seinen Namen«²¹² und bezeichnete es als »Wagnis, einen Schriftsteller aus seiner geographischen Ferne und stilistischen Entrücktheit von Europa zu befreien.«²¹³ Klaus Thiele-Dohrmann beklagte, dass »westliche Massenmedien allein schon mit der Schreibung und Aussprache japanischer Namen beträchtliche Mühe« hätten, während »sich in Japan schon seit Generationen Schüler und Studenten mit europäischer, besonders auch deutschsprachiger Literatur« auseinandersetzten. »Nur einer kleinen Anzahl aufmerksamer Leser hierzulande«, meinte er, »waren Werke wie *Schneeland*, *Die kleine Tänzerin von Izu* oder *Tausend Kraniche* [...] schon einigermaßen [sic] geläufig.«²¹⁴

Die deutschen Zeitungen bemühten Japaner (Hisako Matsubara in der Zeit) oder mit Oscar Benl (in der Stuttgarter Zeitung) und Siegfried Schaarschmidt (in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung unter dem bezeichnenden Titel *Wer ist Yasunari Kawabata?*) Japanologen beziehungsweise Übersetzer, von denen man mit Recht annahm, dass sie besser informiert waren als die Literaturkritiker, die sich bis dahin kein auch nur annähernd genaues Bild von der Literatur Kawabatas machen konnten. In diesem Zusammenhang schreibt Schaarschmidt:

Die Schwierigkeit, einen japanischen Autor bei uns einzuführen, beruht auf der erheblichen Unsicherheit im Urteil, einer zwangsläufigen Folge mangelnder Information, worüber auch gelegentliche

211 vgl. Strömberg 1968, S. 11.

212 Klaus Thiele-Dohrmann: Zwischen Fortschritt und Harmonie. In: Zürcher Woche v. 21./22. 3. 1970.

213 Uwe Schulz: Literatur der Andeutungen. In: Handelsblatt v. 21. 10. 1968.

214 Thiele-Dohrmann, a.a.O.

Lexika-Artikel nicht wirklich hinweghelfen; sie beruht zudem auf der Tatsache, daß Übersetzer selten [...] sind. Die Frage hingegen nach der Position dieses Erzählers und seines Werkes im Strom japanischer Literaturentwicklung ist noch kaum klar beantwortet.²¹⁵

Die US-amerikanischen Medien reagierten enthusiastisch auf die Ehrung für den Japaner. Namentlich die New York Times und deren Book Review nahmen die Verleihung zum Anlass, in zahlreichen Beiträgen, unter anderen von Donald Keene, nicht nur sein Werk, sondern auch die literarische Situation in Japan allgemein ausführlich zu besprechen. Als Kawabatas Übersetzer äußerte sich Edward G. Seidensticker in der englischen Ausgabe der Yomiuri shimbun »ungläubig«, aber sehr erfreut:

When I first had news of Mr. Kawabata's having won the prize, then, my first reaction was one of delight mixed with incredulity. I would not have been as surprised had Mr. Tanizaki or Mr. Mishima won the prize. Both have been translated in considerably larger quantity than Mr. Kawabata, and both have been much more widely read. [...] It would seem that, despite the difficulties of translation, something of the beauty and power of Mr. Kawabata's writing has in fact been conveyed in foreign languages.²¹⁶

Bezug nehmend auf asiatische Schriftsteller veröffentlichte der thailändische Übersetzer von *Yukiguni*, Chun Prabhavi-Vadhana, fünf Jahre später unter der Überschrift *Any Asian author can win the Nobel Prize for literature* eine originelle, aber durchaus ernst gemeinte Anleitung für Autoren, »even if they do not write in English, [...] to be awarded the cherished Nobel Prize for literature for their works.«²¹⁷ Er hatte dafür *Yukiguni* analysiert und war zu dem Schluss gekommen, dass eine Erzählung »simple in theme, short in length, terse in wording« sein und die Geschichte dabei »realistic in life« und »fast and in a logical way«²¹⁸

215 Siegfried Schaarschmidt: Wer ist Yasunari Kawabata? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 18. 10. 1968.

216 zit. aus Seidensticker 1968, S. 412.

217 Prabhavi-Vadhana 1973, S. 369.

218 Prabhavi-Vadhana 1973, S. 371.

fortschreiten müsse, um beim Nobelpreiskomitee Erfolg zu haben. Vor allem aber empfahl Prabhavi-Vadhana den Autoren,

that they concentrate all the more upon the presentation of the pure, old-fashioned culture, folk art, folk ways, customs and manners of their own countries. [...] Life and cultures which are unfamiliar to the West will be more interesting to Western readers.²¹⁹

Diese unkonventionelle Nutzung von *Yukiguni* weist trotz mancher Fehleinschätzung pragmatisch auf einen Faktor hin, der im Westen bei der Rezeption von Kawabatas Literatur tatsächlich eine große Rolle spielt: die vermeintliche Fremdheit und Exotik. Takeda Katsuhiko, der sich als einer der wenigen japanischen Literaturwissenschaftler kritisch mit der Aufnahme Kawabatas im Westen auseinandersetzt, weist darauf hin, dass

we must not call Kawabata traditional because he wrote about a geisha in *Snow Country*, the tea ceremony in *Thousand Cranes*, and cherry blossoms in *The Sound of the Mountain*. No one insists that Nathaniel Hawthorne is an American writer simply because he sketches many New England scenes.²²⁰

Trotz dieser deutlichen Worte und der Forderung, nicht nur Schlagwörter wie »elegance, pathos, fragrance and, also, such concepts as *yūgen*«²²¹ zur Definition des »Japanischen« an Kawabatas Schreibweise zu verwenden, geschieht genau dies. Die nach der Nobelpreisverleihung rasch angewachsene Zahl der Übersetzungen – inzwischen sind alle seine Erzählungen, die zur gehobenen Literatur *junbungaku* gezählt werden, in westliche Sprachen übertragen – bewirkte keine Klärung des diffusen Begriffs »Japanisch«, mit dem sich westliche Kritiker und Leser über viele Unklarheiten im Aufbau der Erzählungen, über scheinbare sprachliche Unlogik und ungewohnt handlungsarme Inhalte, selbst über Übersetzungsfehler, hinweghalfen.

219 Prabhavi-Vadhana 1973, S. 373.

220 Takeda 1977, S. 120.

221 Takeda 1977, S. 118.

Oft wurde und wird im Westen wie in Japan argumentiert, die meisterhafte Sprachbeherrschung, der unverwechselbare Stil Kawabatas verkörpere die Essenz seiner Literatur und könne nicht oder zumindest nur schwer in eine andere Sprache übertragen werden. So führt Marleigh G. Ryan an:

Where we, [...], have focused on plot, characterization, the human dilemma, the Japanese have concentrated upon the beauties of language. [...] [Kawabata's, d. Verf.] texts depend utterly on his language, on what he states and, as much, on what he does not state.²²²

Und Edward G. Seidensticker ergänzt:

»I see no barrier to understanding in the case of the foreigner who reads such novels in the original, but I have grave doubts in the case of the foreigner who must read them in translation.«²²³

Gwenn Boardman Petersen dagegen ist überzeugt davon, dass auch Übersetzungen einen durchaus befriedigenden Einblick in Kawabatas literarische Meisterschaft vermitteln können:

The translators [...] have spoken eloquently of their difficulties. [...] Sometimes Western critics sound as though they are faulting Kawabata for not using a familiar narrative technique. It must be understood at the outset, though, that Kawabata does not employ the usual techniques of narration and that his prose style – especially in its use of wordplay and highly allusive imagery – does not quite survive translation. Nevertheless, patient interpretation of his symbols and some understanding of Kawabata's technique can be gained even from the admittedly limited materials now available in English.²²⁴

Doch in den Jahrzehnten nach der Nobelpreisverleihung entwickelte sich die Beurteilung von Kawabata Yasunari eher in eine negative Richtung, geschuldet wohl auch der Tatsache, dass sich nach der

222 Ryan 1980, S. 53 und S. 58.

223 Seidensticker 1968, S. 412.

224 Petersen 1979, S. 124 f.

Veröffentlichung seiner wichtigsten längeren Erzählungen die seit den 1980er Jahren nachlassende Übersetzungstätigkeit auf die Übertragung von »Handtellergeschichten« konzentrierte. So schrieb der Spiegel 1993 zum Tode von Ibuse Masuji 井伏鱒二 (1898–1993):

Daß der bislang einzige japanische Träger des Literaturnobelpreises nicht Masuji Ibuse hieß, gehört zu den unerforschlichen Ratschlüssen der Schwedischen Akademie. Sie zeichnete statt dessen 1968 den vergleichsweise blassen Romancier Yasunari Kawabata aus.²²⁵

Anlässlich der Verleihung des Nobelpreises an Ōe Kenzaburō 1994 kommentierte Georg Blume: »Spät entdeckt ihn jetzt die Welt, zu spät, wie schon den ersten japanischen Nobelpreisträger Yasunari Kawabata im Jahr 1968.«²²⁶ Es mag dahingestellt sein, ob diese Würdigung für Kawabata tatsächlich zu spät kam, ob sich also eine frühere »Entdeckung« des Autors auf die Rezeption seines Werks im Westen entscheidend ausgewirkt hätte. Die 1999 erschienene deutsche Übersetzung von *Asakusa kurenaidan, Die Rote Bande von Asakusa*, überraschte Marion Löhndorf angesichts des Schreibverfahrens, das »an das betont irrationale oder anti-rationale Moment der europäischen Avantgarde der zehner und zwanziger Jahre« erinnere und »für seinen spinnwebfeinen, vornehm misanthropischen Stil nicht gerade typisch« sei.²²⁷ Doch die zweite Rezensentin, Hannelore Schlaffer, verharrt im exotistischen Japan-Diskurs, wenn sie schreibt, man erahne

[...] in diesem Patchwork aus Handlungsfetzen weniger, wie es Richmod Bollinger, die Übersetzerin, in ihrem wohlunterrichteten Nachwort vermutet, die Einflüsse des Futurismus oder Expressionismus, als die skizzenhaften Tuschzeichnungen, die mit dem Pinsel über ein schönes Papier springen und Linien zurücklassen, die so elegant wie inkonsistent sind.²²⁸

225 Der Spiegel v. 19. 7. 1993, S. 168.

226 Georg Blume: Eine Epoche zu spät. In: Die Tageszeitung v. 14. 10. 1994.

227 Marion Löhndorf: Inmitten der Stadt Beton. In: Neue Zürcher Zeitung v. 8. 7. 2000.

228 Hannelore Schlaffer: Nachruf auf die Unterwelt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 22. 3. 2000. Die Formulierung »mit dem Pinsel über ein schönes

Abgesehen von der Frage, wie umfassend Kawabata in den frühen 1930er Jahren von modernen westlichen Literaturströmungen geleitet war, ist hier festzustellen, dass er trotz dieser Übersetzung im Rahmen seines Gesamtwerks unverändert als ein »aus den Tiefen der viel beschworenen japanischen Tradition schöpfender Autor«²²⁹ wahrgenommen wird – und damit bleibt er ein Autor, der die Literatur seines Landes nicht nur bei der Nobelpreisverleihung vertrat, sondern dessen Werk bis heute die »japanische« Literatur repräsentiert.

Papier springen« erinnert hier an die wörtliche Bedeutung von *zuihitsu*, der Miszellenliteratur.

- 229 Löhndorf, a.a.O. Das Gesamtzitat lautet: »Das Klischee der Kritik, Kawabata sei ein besonders schwieriger, weil unablässig aus den Tiefen der viel beschworenen japanischen Tradition schöpfender Autor, besteht nicht ganz zu Unrecht.«

Teil 3

Erzählstrukturen im Werk Kawabatas

Im Folgenden werden drei Erzählungen analysiert, die in verschiedenen Schaffensperioden Kawabata Yasunaris entstanden: *Yukiguni* 雪国 (Schneeland, 1935–1947) ist der frühen Zeit zuzuordnen, *Yama no oto* 山の音 (Ein Kirschbaum im Winter, 1949–1954) steht für die mittleren Jahre, und *Mizuumi* みずうみ (»Der See«, 1954), obschon direkt nach *Yama no oto* erschienen, kann bereits zum Spätwerk gezählt werden.

Anhand der Untersuchung von Erscheinungs- und Entstehungsweise der Erzählungen und ihrer Kompositionselemente (Zeitgestaltung, Erzählsituation und Motive) soll versucht werden, Entwicklungen und Parallelen aufzuzeigen und auf diese Weise die charakteristische Qualität der Literatur Kawabatas fassbar zu machen.

Die äußeren Umstände der Entstehung werden besonders berücksichtigt, da die drei Erzählungen zunächst in Zeitschriften veröffentlicht wurden und erst danach in Buchform erschienen. Obwohl dies auch heute noch im japanischen Literaturbetrieb üblich ist, kann es als typisch für Kawabata angesehen werden, dass er weder die nachfolgend thematisierten noch seine anderen zahlreichen Erzählungen als Ganzes plante und dann zusammenhängend »herunterschrieb« (*kakioroshi*), sondern dem Lesepublikum in kleinen und kleinsten Teilen präsentierte – unter Umständen auch mit längeren zeitlichen Unterbrechungen. Diese Tatsache, die in der westlichen Sekundärliteratur häufig nicht berücksichtigt wird, wirkt sich teilweise erheblich auf Inhalt, Stil und Handlungsverlauf der Erzählungen aus und bietet zwar nicht die einzige, aber doch eine nicht zu unterschätzende Erklärung für manche »Lesesperrigkeit«.

I. *Yukiguni* 雪国 (*Schneeland*, 1935–1947)

Ein in seinen Ausmaßen schon nicht mehr typisch zu nennendes Beispiel für das Wachsen einer Erzählhandlung während mehrerer Jahrzehnte ist Kawabatas *Schneeland*, dessen Thematik den Autor beinahe vierzig Jahre lang beschäftigte: angefangen mit der Veröffentlichung des späteren Anfangskapitels in der Zeitschrift *Bungei Shunjū* 1935 bis zu den beiden Heften mit dem Titel *Yukiguni shō* 雪国抄 (»Schneeland-Exzerpt«), die – datiert im Januar und Februar 1972 – nach dem Tode Kawabatas in seinem Arbeitszimmer gefunden wurden.

Yukiguni gilt in den Augen japanischer wie auch westlicher Kritiker als Kawabatas wichtigstes Werk seiner frühen Schaffensperiode, als eines der herausragendsten Beispiele japanischer Literatur der ersten Jahre der Shōwa-Zeit. So konstatiert etwa Katō Shūichi, es sei »zweifellos die beste Arbeit Kawabatas und eines der Meisterwerke der japanischen Romanliteratur zwischen den beiden Weltkriegen.«²³⁰ Für Takeda Katsuhiko »stellt *Yukiguni* unbestritten einen Höhepunkt in Kawabatas Literatur dar«,²³¹ und Donald Keene spricht von »his most famous novel«,²³² Kawashima Itaru 川嶋至 geht sogar so weit, Kawabatas gesamte künstlerische Existenz mit *Yukiguni* zu verbinden, indem er urteilt: »Für mich ist Kawabata der Autor von *Yukiguni*, zugunsten von *Yukiguni* könnte ich auf sein gesamtes übriges Werk verzichten. So subtil konzentriert findet sich Kawabatas schriftstellerische Qualität in *Yukiguni*.«²³³

Die Erzählung wurde mit dem Preis der Schriftstellervereinigung *Bungei konwakai* ausgezeichnet,²³⁴ zweimal verfilmt und in mehr als vierzig Sprachen übersetzt²³⁵ und ist damit auch im Ausland die bekannteste Veröffentlichung des Nobelpreisträgers.

230 Katō Shūichi 1990, S. 596.

231 Takeda 1979, S. 117.

232 Keene 1984, S. 814.

233 zit. n. Ōtaki 1979, S. 214.

234 Am 16. Juli 1937, dritter (und letzter) *Bungei konwakai*-Preis. Vgl. hierzu auch Teil 2, I. 6. Etablierung als Schriftsteller (1927–1941), S. 63.

235 Im April 1957 bei Tōhō 東宝 (Regie: Toyoda Shirō 豊田四郎) und im April 1965 bei Shōchiku 松竹 (Regie: Ōba Hideo 大庭秀雄); zu den Übersetzungen vgl. die Auflistung im Anhang, S. 267 ff.

1. Erscheinungsweise – Entstehungsweise

Ursprünglich hatte Kawabata von der einflussreichen Literaturzeitschrift *Bungei shunjū* den Auftrag erhalten, für die Januar-Ausgabe des Jahres 1935 eine kurze Erzählung zu schreiben. Da sich der geplante Erzählstoff jedoch als zu umfangreich erwies, schrieb er nach der Abgabe des Manuskriptes weiter und veröffentlichte diese erste Fortsetzung gesondert in der Zeitschrift *Kaizō* – im selben Monat zwar, aber der Redaktionsschluss bei *Kaizō* lag etwa eine Woche später als der Termin bei *Bungei shunjū*.²³⁶ Die beiden Erzählungen fanden großen Anklang beim Publikum, und so schrieb Kawabata weiter. Bis 1937 hatte er insgesamt sieben Teile – verteilt auf vier verschiedene Zeitschriften – veröffentlicht:

1. *Yūgeshiki no kagami* 夕景色の鏡 (»Ein Spiegel in der Abendlandschaft«)
in: *Bungei shunjū* 文藝春秋, Bd. 13, Nr. 1, Januar 1935, S. 474–483.
2. *Shiroi asa no kagami* 白い朝の鏡 (»Der weiße Spiegel am Morgen«)
in: *Kaizō* 改造, Bd. 17, Nr. 1, Januar 1935, S. 132–144.
3. *Monogatari* 物語 (»Eine Erzählung«)
in: *Nihon hyōron* 日本評論, Bd. 10, Nr. 11, November 1935, S. 550–556.
4. *Torō* 徒労 (»Vergebliche Mühe«)
in: *Nihon hyōron*, Bd. 10, Nr. 12, Dezember 1935, S. 536–557.
5. *Kaya no hana* 萱の花 (»Schilfgrasblüten«)
in: *Chūō kōron* 中央公論, Bd. 51, Nr. 8, August 1936, S. 69–87.
6. *Hi no makura* 火の枕 (»Das Feuerkissen«)
in: *Bungei shunjū*, Bd. 14, Nr. 10, Oktober 1936, S. 488–504.
7. *Temari uta* 手鞠歌 (»Ballspiel-Lied«)
in: *Kaizō*, Bd. 19, Nr. 5, Mai 1937, S. 82–91.

Am 12. Juni 1937 gab der Autor diese Teile, überarbeitet und um mehrere Seiten erweitert, in Buchform unter dem Titel *Yukiguni* bei Sōgensha heraus.²³⁷ Wenige Jahre danach entwickelte er seinen »Schneeland«-Stoff jedoch weiter:

²³⁶ vgl. Kawabata in *Dokuei jimei*, KYZ Bd. 33, S. 386.

²³⁷ Diese Ausgabe wurde mit dem Preis der *Bungei konwakai* ausgezeichnet.

8. *Setchū kaji* 雪中火事 (»Brand im Schnee«)
in: *Kōron* 公論, Bd. 3, Nr. 12, Dezember 1940, S. 290–300.
9. *Amanogawa. Yukiguni no tsuzuki* 天の河 「雪国」 のつづき
(»Die Milchstraße. Fortsetzung von Schneeland«)
in: *Bungei shunjū*, Bd. 19, Nr. 8, August 1941, S. 278–281.
10. *Yukiguni shō* 雪国抄 (»Schneeland-Exzerpt«)
in: *Gyōshō* 暁鐘, Gründungsnummer Mai 1946, S. 90–96.

In dem 1946 erschienenen *Yukiguni shō* (10) übernahm Kawabata die Teile *Setchū kaji* (8) und *Amanogawa* (9), ersteren fast unverändert, den letzteren allerdings mit vielen Einschüben und Veränderungen versehen. Am Ende des Textes bemerkte der Verfasser: »Mein zehn Jahre altes Werk *Yukiguni* hatte ich mit unvollendetem Schlusskapitel veröffentlicht, und da es mir keine Ruhe ließ, habe ich mich entschlossen, hier nun das Manuskript einfach einmal fortzusetzen.«²³⁸ Er deutete damit an, dass das Thema auch nun für ihn noch nicht abgeschlossen war. Im Folgejahr erschien eine Fortsetzung:

11. *Zoku Yukiguni* 続雪国 (»Schneeland fortgesetzt«)
in: *Shōsetsu shinchō* 小説新潮, Bd. 1, Nr. 2, Oktober 1947, S. 6–10.

Zoku Yukiguni besteht aus überarbeiteten Teilen von *Setchū kaji* (8), *Amanogawa* (9) und *Yukiguni shō* (10) und führt die Erzählung darüber hinaus weiter.

Am 25. Dezember 1948 erschienen dann, wie elf Jahre zuvor ebenfalls bei Sōgensha, alle neun (bzw. ursprünglich elf, ungeachtet der jeweiligen Zusammenfassungen und Überschneidungen) Einzelteile als *Yukiguni*. Kawabata hatte den Text neu bearbeitet, am Ende des Buches war ein Nachwort abgedruckt, und auf der Titelseite stand »Ausgabe letzter Hand« (*ketteiban*). Dessen ungeachtet brachte er sowohl 1949 als auch 1960 anlässlich der Veröffentlichung von *Yukiguni* in Gesamtausgaben²³⁹ erneut Veränderungen an. Erst in der Gesamtausgabe von 1969²⁴⁰ war das Werk nicht mehr überarbeitet worden.

238 KYZ Bd. 10, S. 501.

239 Kawabata Yasunari zenshū, Bd. 6, Shinchōsha 1949 und Kawabata Yasunari zenshū, Bd. 5, Shinchōsha 1960.

240 Kawabata Yasunari zenshū, Bd. 5, Shinchōsha 1969.

Dies bedeutete jedoch keinesfalls, dass Kawabata sich nun festgelegt hatte: 1971 erschien in einer auf 1200 Exemplare limitierten Auflage eine nochmals leicht veränderte Version unter dem Titel *Teihon Yukiguni* 定本雪国 (»Schneeland. Standardtext«). Im Januar und Februar 1972 – wenige Monate vor seinem Selbstmord – beschäftigte er sich ein letztes Mal mit dem Thema in Form des eingangs erwähnten Manuskriptes *Yukiguni shō*, einer kalligraphischen Niederschrift von *Yūgeshiki no kagami* (1), *Shiroi asa no kagami* (2) und *Monogatari* (3) ohne jede Ergänzung.

Der Text von *Yukiguni* in der Gesamtausgabe von 1980,²⁴¹ der auch als Grundlage für die folgende Untersuchung dient, basiert auf dem Text der Gesamtausgabe des Jahres 1969, wobei die Veränderungen in *Teihon Yukiguni* ebenfalls berücksichtigt wurden.

2. Erzählverlauf

Yukiguni handelt von der Begegnung zwischen einem Mann – gebildet, desillusioniert, auf der Suche nach sich selbst – und einer warmherzigen, impulsiven Frau, die voll träumerischer Wünsche und doch realitätsverbunden ihr Leben organisiert. Nachfolgend wird diese Begegnung der Erzählchronologie entsprechend vorgestellt.

Der Mann, Shimamura 島村, ist Anfang Dezember auf dem Weg von Tōkyō in die Präfektur Niigata am Japanischen Meer. Er ist Privatgelehrter, ein reicher Müßiggänger, und fährt zum zweiten Mal zu einer Frau in ein *onsen* – einen Badeort mit heißen Quellen – im winterlichen »Schneeland«. Im Zug sitzt ihm die junge Yōko 葉子 gegenüber, die einen kranken Mann bei sich hat. Sie beeindruckt Shimamura mit ihrer kühlen Anmut: ganz »eigenartig schönen« (*iyō ni utsukushikatta*, S. 12²⁴²) Augen, die sich geheimnisvoll im Fenster spiegeln, und einer ungewöhnlich wohlklingenden Stimme. Yōko und der Kranke steigen an derselben Station wie Shimamura aus.

Im Gasthof trifft Shimamura die Geisha Komako 駒子, der sein Besuch gilt. Er erinnert sich an seinen *ersten Aufenthalt* im Schneeland vor mehr als einem halben Jahr. Damals hatte er sich eine Geisha zur

241 KYZ Bd.10, Shinchōsha 1980.

242 Die Seitenangabe bezieht sich auf KYZ Bd. 10.

Unterhaltung kommen lassen und auf diese Weise Komako kennengelernt. Ihre Reinheit und Wärme beeindruckten Shimamura so sehr, dass er zunächst nicht an eine körperliche Beziehung dachte. Er empfand sie als so unwirklich wie eine Spiegelung und verglich diese Unwirklichkeit mit seinem Interesse am europäischen Tanz, den er nie aufgeführt gesehen hatte und über den er in seinen Studien träumen konnte. Doch schon bald änderte sich seine Einstellung, und auch Komako suchte Shimamuras Nähe. Am Abend vor seiner Abreise hatte sie ein Engagement bei einer Feierlichkeit in seinem Gasthof, kam im Verlauf dieser Veranstaltung immer wieder zu ihm in sein Zimmer und verbrachte schließlich die Nacht mit ihm.

Beim *zweiten Besuch* nun plaudert Komako wie damals vertraut mit Shimamura; sie erzählt von ihren Tagebüchern, ihrer Erfahrung mit Literatur, geht mit ihm in das Bad des Gasthofes und bleibt über Nacht. Ebenso unbefangen zeigt sie Shimamura ihr Zimmer im Hause einer Lehrerin für das Lauteninstrument *shamisen*, der Mutter des kranken Yukio 行男. Dort begegnet Shimamura auch Yōko wieder, die ihn auf unbestimmte Weise anzieht. Sie wirkt kühl und unnahbar, während Komako eine kraftvolle Wärme ausstrahlt und Shimamura mit ihrem ausdrucksstarken *shamisen*-Spiel fasziniert. Beide Frauen sind eng mit Yukio verbunden: Yōko durch ihre hingebungsvolle Pflege und Komako durch eine Jugendfreundschaft und die Tatsache, dass sie mit ihrem Verdienst als Geisha seine Arztrechnungen bezahlt.

Am Ende seines Aufenthaltes begleitet Komako Shimamura zum Bahnhof. Dabei kommt es zu einer leidenschaftlichen Szene, als Yōko unvermutet auftaucht, um Komako an Yukios Sterbebett zu holen. Komako weigert sich und besteht trotz Shimamuras Protest darauf, bis zur Abfahrt des Zuges bei ihm zu bleiben.

Im Herbst trifft Shimamura zu seinem *dritten Besuch* ein. Komako empfängt ihn mit Vorwürfen, weil er nicht wie versprochen im Februar gekommen war. Dann aber findet sie zu ihrer Herzlichkeit zurück und umsorgt Shimamura in seinem Gastzimmer auch diesmal wie eine Ehefrau. Yukio und seine Mutter sind in der Zwischenzeit verstorben, und Yōko verbringt ihre Zeit mit der Pflege der Gräber. Shimamura unternimmt lange Spaziergänge mit Komako und genießt die Natur. Abends besucht sie ihn wieder häufig gut gelaunt und betrunken während ihrer Engagements bei Veranstaltungen. Yōko, die im Gasthof aushilft, überbringt Shimamura dabei kurze Notizen von Komako. Er nimmt

die Gelegenheit wahr, sich mit Yōko zu unterhalten. Die junge Frau strahlt einen betörenden Reiz aus, der Shimamura frösteln lässt und ihm gleichzeitig seine Liebe zu Komako ins Bewusstsein ruft.

Shimamura hat sich an die häufigen Besuche Komakos gewöhnt, spürt jedoch die Einseitigkeit ihrer Beziehung: Während sie sich ihm ganz öffnet, verharret er unbewegt, ist nur der Empfangende. Er entschließt sich abzureisen und unternimmt vorher noch einen Ausflug in eines der Dörfer, in denen *chijimi* hergestellt wird, ein kunstvoll gewebter Hanfstoff. Gleich nach seiner Rückkehr am Abend begegnet ihm Komako. Sie hören die Feuersirene und erkennen aus der Ferne, dass ein Seidenkokon-Speicher im Badeort brennt. Auf dem Weg dorthin sehen sie die Milchstraße am Himmel stehen, und Shimamura bleibt immer wieder stehen, um das Naturschauspiel zu bewundern. Am Brandort beobachten die beiden mit einer Menge von Schaulustigen die Löscharbeiten, als plötzlich eine Frau vom ersten Stock des Speichers herabstürzt. Es ist Yōko. Komako hebt die Bewusstlose hoch, und Shimamura hat dabei nur Augen für die Milchstraße, die in ihn hineinzustürzen scheint.

3. Kompositionselemente

Kawabatas Erzählungen sollen in der vorliegenden Arbeit nicht inhaltlich interpretiert oder stilistisch gewertet werden. Der Zugang soll vielmehr über »messbare« Strukturelemente erfolgen, die eine neutralere Ebene der Annäherung bieten: Fabelanalyse und Erzählsituation sowie – als formale und gleichzeitig inhaltliche Kategorie gewissermaßen in einer Mittlerposition stehend – die Motivgestaltung. Die theoretische Grundlage für dieses Vorgehen beruht zu großen Teilen auf dem von Karlheinz Stierle entwickelten Textebenenmodell²⁴³ und den davon ausgehenden Überlegungen Jürgen Schuttes, die im Folgenden näher erörtert werden.

243 vgl. hierzu Stierle 1975.

a. Fabelanalyse: Die Zeitgestaltung

Im Gegensatz zur *Geschichte* eines erzählenden Textes, die nach Schut-
te »den Gesamtvorgang zwischen dem ersten und letzten Satz« um-
fasst und als »Folge von Ereignissen, Handlungen und Begebenheiten
in chronologischer Abfolge«²⁴⁴ definiert wird, ist die *Fabel* »eine Kunst-
gestalt, ein Handlungsgerüst, ein Sinnzusammenhang auf der Ebene
der Darstellung.«²⁴⁵ Während die Geschichte das fortlaufende Gesche-
hen beschreibt, arrangiert die Fabel das Geschehen unabhängig von
der Zeitfolge (was bei chronologischer Erzählweise eine formale Ein-
heit zwischen Geschichte und Fabel bedeutet). Der Erzähler verwan-
delt die Geschichte in eine Fabel, indem er Geschehensmomente aus-
wählt und zu einer neuen Form anordnet, die nicht vom Fortschreiten
der Zeit, sondern von der Logik des Erzählens bestimmt wird. Dabei ge-
hören Umstellungen, Raffung oder Dehnung von Zeitabläufen oder das
Aussparen beliebig langer Zeitspannen zu den Möglichkeiten, die Ge-
schichte subjektiv darzubieten.

Die Untersuchung der Zeitgestaltung bildet demzufolge den An-
satzpunkt der Fabelanalyse: In ihr konstituiert sich die Anwesenheit des
Erzählers (selbst wenn sich dieser im Text nicht ausdrücklich bemerk-
bar macht), der nahezu frei über die Zeit verfügen kann. Er formt aus
dem Geschehen die Phasen eines Handlungs Vorgangs und gliedert sie
nach zeitlichen Gesichtspunkten, sodass die Erörterung des Zeitgerüsts
einerseits »der *zunächst sicherste* Weg [ist], das Verhältnis von erzähl-
ter Wirklichkeit und sprachlicher Wiedergabe zu fassen«²⁴⁶ und sich an-
dererseits zum Strukturvergleich verschiedener Erzähltexte besonders
eignet.

Die zeitliche Analyse aller hier untersuchten Erzählungen
Kawabatas berücksichtigt sechs grundsätzliche Aspekte:

244 Schutte 1997, S. 120.

245 Schutte 1997, S. 121.

246 Lämmert 1955, S. 23. Die Kursivschreibung entspricht dem Original.

- Gesamtlänge der erzählten Zeitspanne
- Erkennbarkeit der erzählten Zeit (explizite od. immanente Zeitan-
gaben)
- Reihenfolge der Darbietung (chronologisch oder mit Umstellun-
gen)
- Verhältnis von erzählter Zeit zu Erzählzeit
- Zeitaussparungen
- Phasenabgrenzung (auch im Verhältnis zu Kapiteleinteilungen)

Die folgende Untersuchung der Zeitgestaltung in *Yukiguni* orientiert sich am Erzählverlauf des Textes in Band 10 von *Kawabata Yasunari zenshū*, der Gesamtausgabe von 1980 (abgekürzt KYZ), auf den sich auch sämtliche Seitenangaben beziehen.²⁴⁷

Die Erzählung umfasst auf 132 Seiten eine Zeitspanne von etwa achtzehn Monaten, vom Mai bis zum Herbstbeginn des nächsten Jahres. Geschildert werden jedoch nur drei Abschnitte innerhalb dieser Zeit: jeweils mehrere Tage im Mai, im Dezember und im darauf folgenden Herbst, wobei auf das Geschehen während der ausgesparten Monate kaum Bezug genommen wird.

Wie auch bei *Mizuumi* entspricht der Erzählverlauf nicht der chronologischen Geschehensabfolge, vielmehr setzt die Handlung im Dezember ein, führt zurück zum Mai, dann erneut zum Dezember und schließlich weiter zum Herbst. Ohne die Berücksichtigung weiterer Rückbezüge, durch die die Handlungsphasen miteinander verflochten sind, lässt sich die Zeitgestaltung graphisch folgendermaßen darstellen:

247 Für die Bearbeitung aller hier berücksichtigten Erzählungen wird der japanische Originaltext verwendet. Unabhängig von der Qualität der Übersetzungen sind diese als Grundlage für eine Strukturanalyse, besonders bei der Beurteilung des Erzählverhaltens, selbstredend nicht geeignet. Die zitierten Textpassagen wurden von der Verfasserin aus dem Japanischen übersetzt.

Fortgang der Erzählung →

	S. 9	19	34	72	140
Herbst					3. Phase (dritter Besuch)
↑					
↑					
↑					
↑					
↑					
Dezember		1. Phase (zweiter Besuch)			
↑					
↑					
↑					
Mai			2. Phase (Rückwendung zum ersten Besuch)		

Die Graphik zeigt deutlich die Unterbrechung der ersten Handlungs- bzw. Erzählphase durch die Rückwendung zur zweiten Phase, die in der Erzählung *nach* der ersten Phase einsetzt (bzw. in sie eingeschoben ist), chronologisch aber *vor* dieser stattfand. Da die drei Erzählphasen in *Yukiguni* den drei Besuchen des Protagonisten Shimamura im Schneeland – also zeitlichen Phasen – entsprechen, ergibt sich die (zunächst missverständliche) Konstellation, dass die *erste* Phase den *zweiten* Besuch und die *zweite* Phase den *ersten* Besuch umfasst. Lediglich in der abschließenden dritten Phase bilden Fabel und Geschichte eine formale Einheit, die Position dieser Phase entspricht der Chronologie der Geschichte.

Die Erzählphasen sind im Buchtext nur durch Absätze gekennzeichnet, es gibt keine Unterteilung in Kapitel. Sie korrespondieren auch nicht mit den ursprünglichen (elf) Veröffentlichungseinheiten, deren Überschriften ebenfalls gestrichen wurden.

Kawabata beginnt in der *ersten Erzählphase* (S. 9–18 und S. 34–72) mit der Fahrt Shimamuras zum zweiten Besuch im Dezember. Das Geschehen setzt kurz vor Ende der Bahnreise ein, mit der berühmten Passage über die Fahrt des Zuges ins Schneeland und dem Dialog zwischen Yōko und dem Stationsvorsteher.²⁴⁸ Daran schließt sich bereits die

248 In der Erstfassung (*Yūgeshiki no kagami*, 1935) ist dieser Szene ein einleitender Abschnitt vorangestellt, in dem sich Shimamura an die Frau erinnert, zu

erste Rückwendung an, in der Shimamura an ein Erlebnis denkt, das er »schon vor drei Stunden« (*mō sanjikan mo mae no koto*, S. 11) hatte:

Aus Langeweile bewegte Shimamura seinen linken Zeigefinger hin und her, und irgendwann erinnerte sich dieser einzelne Finger deutlich an die Frau, die er bald wiedersehen würde. [...] Als er spielerisch eine Linie über das Fensterglas zog, tauchte da ganz klar das Auge einer Frau auf. Vor Überraschung hätte er beinahe aufgeschrien, weil er in Gedanken weit weg gewesen war; als er zu sich kam, war es nichts weiter, die gegenüberstehende Frau hatte sich gespiegelt. [...] Das Auge der jungen Frau war eigenartig schön, doch Shimamura näherte sein Gesicht dem Fenster wie ein melancholischer Reisender, der die Abendlandschaft betrachtet, und rieb mit der Handfläche über das Glas. (S. 11 f.)

Seine Gedanken führen allmählich in die Erzählgegenwart zurück (S. 14/15), in der im Folgenden das Wiedersehen mit der Geisha Komako am Abend beschrieben wird. Offensichtlich hatte sie trotz seiner früheren Beteuerungen nicht erwartet, dass Shimamura wieder kommen würde. Angesichts der winterlichen Kälte meint er deshalb: »Du hast damals so geredet, aber jetzt siehst du, es war Unsinn. Wer käme denn sonst zum Jahresende in eine Kälte wie diese?« (S. 18)

Der Ausdruck »damals« (*ano toki*) schafft die Verbindung zu einer zweiten aufbauenden Rückwendung und gleichzeitig der zweiten Erzählphase (S. 19–34), die die letzten drei Tage – von insgesamt zehn – seines ersten Aufenthaltes im Schneeland im Mai desselben Jahres umfasst: »Damals – das war die Zeit nach der Lawinengefahr, die Bergsteigersaison im frischen Grün hatte begonnen.« (S. 19)

Die Phase setzt ein mit der Ankunft Shimamuras im Badeort und schildert zunächst zeitraffend den Abend, an dem er Komako im Gasthof kennenlernt, wobei ein Rückblick über ihre Herkunft und die abgebrochene Ausbildung zur Geisha in Tōkyō informiert (S. 20). Ein

der er unterwegs ist. Kawabata hat diesen ersten Teil später fast vollständig gestrichen; lediglich einige Satzteile verwandte er wieder zur Umarbeitung der ersten Rückwendung (S. 11), z. B. *jibun wo tōku no onna e hikiyoseru ka no yō da* (»als zöge [der Finger, d. Verf.] ihn zu der weit entfernten Frau«, S. 12).

Zeitsprung führt zum Nachmittag des nächsten Tages und einem erneuten Treffen mit Komako, das nahezu zeitdeckend beschrieben wird (S. 20–30). Darin eingeschoben ist eine längere Passage über den Werdegang und die Lebensumstände des Privatgelehrten Shimamura:

Shimamura war in Tōkyōs Unterstadt aufgewachsen und deshalb von Kindheit an mit dem Kabuki-Theater vertraut, doch als Student hatte er sein Interesse auf japanischen Tanz und Tanzdrama konzentriert, [...] bald lernte er auch die jungen Tanzstars kennen und schrieb sogar Untersuchungen und Kritiken. [...] da verlegte er sich plötzlich auf westlichen Tanz. Japanischen Tanz sah er sich überhaupt nicht mehr an. [...] Die dabei neu entdeckte Freude bestand in der Tatsache, dass er nicht mit eigenen Augen sehen konnte, wie Europäer tanzten. [...] Nichts war so bequem, als auf der Grundlage westlicher Druckerzeugnisse über westlichen Tanz zu schreiben. [...] Man mochte es Studien nennen, doch es waren vollkommen beliebige Einbildungen; er würdigte nicht die von lebendigen Tänzern ausgeführte Kunst, er würdigte vielmehr die Illusion seiner eigenen Tanzphantasien, hervorgerufen durch westliche Texte oder Photographien. Es glich der Sehnsucht nach einer unsichtbaren Liebe. Überdies wurde er aufgrund seiner gelegentlichen Einführungen in den westlichen Tanz zu den Literaten gezählt, und obgleich er selbst darüber spottete, bedeutete es doch eine gewisse Erleichterung für ihn, der ohne Beruf war. (S. 24)

Eingeleitet werden diese Ausführungen mit zwei Sätzen, die auf die Spiegelung im Zugfenster während Shimamuras zweiter Fahrt in das Schneeland – und damit auf die erste Erzählphase – hinweisen: erzählchronologisch also eine Rückwendung; bezogen auf die Handlungschronologie jedoch eine Vorausdeutung, da Shimamura die Spiegelung zu diesem Zeitpunkt noch nicht erlebt hatte:

Natürlich zeigte sich hier wohl auch Shimamuras Spiegel in der Abendlandschaft [*Shimamura no yūgeshiki no kagami*]. Er wollte nicht nur späteren Ärger mit dieser zwielichtigen Frau vermeiden, sondern seine Gedanken waren vielleicht so unreal wie das Gesicht der Frau, das sich in der Abenddämmerung im Fensterglas des Zuges spiegelte. (S. 23 f.)

Nach einem Zeitsprung um mehrere Stunden zum »selben Abend gegen zehn Uhr« (*sono yoru no jūji goro*, S. 30) folgt die Beschreibung der ersten gemeinsamen Nacht Shimamuras und Komakos, geschildert in drei durch jeweils mehrstündige Zeitsprünge unterteilte Szenen. Die Erzählphase endet mit dem Hinweis auf Shimamuras Rückkehr nach Tōkyō (S. 34).

Mit der Wiederholung der Äußerung Shimamuras, erweitert um einen zusätzlichen Satz, wird die Handlung in der Erzählgegenwart (der *ersten Erzählphase*, nun S. 34–72) fortgesetzt: »Du hast damals so geredet, aber jetzt siehst du, es war Unsinn. Wer käme denn sonst zum Jahresende in eine Kälte wie diese? Ich habe danach auch nicht über dich gelacht.« (S. 34)

Diese Fortsetzung nun schildert relativ ausführlich – und in großen Teilen zeitdeckend – den Abend nach Shimamuras zweiter Ankunft im Schneeland, die beiden folgenden Tage sowie die Nacht vor seiner Abreise und den eigentlichen Rückreisetag (S. 34–72). In der gesamten Erzählphase gibt es nur eine Verbindung zur vorangegangenen zweiten Phase, und zwar in Form einer Erinnerung von Shimamura an seine erste Nacht mit Komako, wobei zwei Aussagen der jungen Frau zitiert werden:

Damals war sie völlig betrunken gewesen und hatte sich über ihre gefühllosen, unbrauchbaren Arme geärgert.

»Was ist das denn? Verdammt. Verdammt. Ganz schlapp. So was.« Sie hatte sich heftig in den Ellbogen gebissen.

Unfähig aufzustehen, hatte sie sich hin- und hergerollt.

»Ich bereue es ganz sicher nicht. Aber so eine Frau bin ich nicht. Ich bin nicht so eine Frau.« Auch an diese Äußerung entsann sich Shimamura. (S. 38)

Eine Vorausdeutung findet sich ebenfalls lediglich an einer Stelle als indirekte Rede Komakos, in der sie sich zum bevorstehenden Winter äußert (S. 42). Häufig dagegen wird in Dialogen zwischen Shimamura und Komako auf Vergangenes Bezug genommen: zunächst S. 44, als er sie auf den Abend seiner Ankunft, auf Yōko und den kranken Yukio (S. 11) anspricht:

Gestern Abend, warst du da nicht auch am Bahnhof, um ihn abzuholen? Mit einem dunkelblauen Mantel? Ich saß im Zug direkt in seiner Nähe. Ein Mädchen begleitete ihn, das den Kranken ganz ernsthaft und liebevoll versorgte, war das seine Frau? Jemand, der ihn hierher holen sollte? Eine Tökyöterin? Sie war richtig mütterlich, ich fand es bewundernswert. (S. 44)

In diesem Zusammenhang denkt Shimamura auch an Komakos Spiegelbild vom selben Morgen (S. 41), das eine Assoziation hervorgerufen hatte:

Auch als er heute morgen in dem Spiegel, der den Schnee der Berge abbildete, Komako gesehen hatte, hatte sich Shimamura natürlich an das Mädchen erinnert, das sich in der Abenddämmerung im Fensterglas des Zuges gespiegelt hatte, aber warum hatte er das Komako nicht erzählt? (S. 45)

Die Vergangenheit Yukios und seiner Mutter, der *shamisen*-Lehrerin, schildert Komako in einem Rückblick (S. 46 f.), und direkt im Anschluss daran werden drei gedankliche Rückgriffe Shimamuras durch das Auftauchen Yōkos ausgelöst: Ihre Stimme lässt ihn an ihre Unterhaltung mit dem Bahnhofsvorsteher denken (S. 47), ihr Blick erinnert ihn an das Abendlicht in ihren Augen auf jener Zugfahrt, ebenso wie an Komakos gerötete Wangen im Spiegel am Morgen (S. 48).

Am zweiten Abend kommt zwischen Komako und Shimamura erneut Vergangenes zur Sprache: Sie berichtet von ihrer Unruhe und ihren Heiratsplänen in den Sommermonaten (S. 53 f.) und erwähnt am darauffolgenden zweiten Tag nach Shimamuras Ankunft mehrmals ihre Zeit in Tökyō (S. 56 f. und 58), auf die Shimamura am Tag seiner Abreise ebenfalls Bezug nimmt (S. 69). Dazwischen findet sich lediglich ein kurzer Rückgriff auf Shimamuras Herkunft aus Tökyös Unterstadt (S. 59).

Gegen Ende der Erzählphase schließlich, als Shimamura die Rückreise nach Tökyō antritt, wird wieder auf das morgendliche Spiegelbild Komakos und das spiegelnde Fenster in der Abenddämmerung verwiesen:

Der Zug war kaum angefahren, da leuchtete das Glas des Warteraums, und Komakos Gesicht flammte in diesem Leuchten einen kurzen Augenblick auf und verlöschte sofort wieder, doch genau wie im Schneespiegel an jenem Morgen waren es tiefrote Wangen. Umso mehr war es für Shimamura die Farbe der Loslösung von jeder Realität. [...] Das Fenster begann von der warmen Heizungsluft zu beschlagen, und je dunkler die außen vorbeigleitenden Felder wurden, desto mehr spiegelten sich die Reisenden halb durchsichtig im Glas. Es war das Spiel jenes Spiegels in der Abenddämmerung. (S. 70 f.)

Die *dritte Erzählphase* (S. 72–140) setzt ein mit der erneuten Ankunft Shimamuras im Badeort und umfasst eine erzählte Zeit von mindestens acht Tagen: den Ankunftstag und die beiden folgenden Tage, weitere (nicht genau eingegrenzte) Tage im Anschluss daran sowie drei Tage am Ende des Aufenthalts. Es ist Shimamuras »dritter Aufenthalt« im Schneeland in »weniger als drei Jahren« (*Sannen tarazu no aida ni sando kita*. S. 84). Diese Bemerkung, zusammen mit der Altersangabe Komakos, hat bei manchen Kritikern irritierte Kommentare hervorgeufen.²⁴⁹ Beides widerspricht nämlich den anderen Informationen zum zeitlichen Ablauf der Erzählung, die deutlich auf einen Umfang von höchstens zwei Jahren hinweisen. Der erste Besuch Shimamuras findet im Frühjahr statt (»Die Lawinengefahr war vorüber, die Bergsteigersaison im frischen Grün hatte begonnen.« S. 19), im Mai: »Am 23. Mai war's« (S. 35), erinnert sich Komako an die erste gemeinsame Nacht. Im Dezember desselben Jahres (»Es ist genau der 199. Tag.« S. 35) kommt Shimamura zum zweiten Mal, und der dritte Besuch schließlich fällt auf den Herbst (»Die Zeit, in der die Motten ihre Eier legen [...] die Berge [...] sich schon herbstlich färbten, [...]« S. 72) – den Herbst ganz offensichtlich des folgenden und nicht des übernächsten Jahres.

Abgesehen davon, dass das Verhalten der Protagonisten eher auf eine Trennung von knapp einem Jahr als von zwei Jahren schließen

249 Eine systematische Aufdeckung der zeitlichen Widersprüche und der Versuch einer Erklärung (nämlich u.a. mit dem Zusammentreffen Kawabatas mit Matsue, dem »Modell« für Komako) findet sich in Hirayama 1979, S. 7–30. Vgl. außerdem Klopfenstein 2013, S. 129.

lässt,²⁵⁰ gibt es zumindest zwei konkrete Hinweise auf die Richtigkeit dieser Annahme: Zunächst wird Komakos Halsansatz beschrieben als »dicker als im vergangenen Jahr« (*kyonen yori futotte*, S. 77). Der direkt auf diese Aussage folgende Satz: »Einundzwanzig ist sie nun, dachte Shimamura.« (*Nijūichi ni natta no da to, Shimamura wa omotta*, S. 77) allerdings lässt Unstimmigkeit aufkommen: Nachdem Komako beim ersten Besuch Shimamuras erwähnt hatte, sie sei neunzehn (S. 20), dürfte sie im zweiten Jahr der Bekanntschaft nämlich erst zwanzig – und nicht einundzwanzig – Jahre alt sein.²⁵¹ Ausschlaggebend ist aber sicher der zweite, sehr deutliche Hinweis, den Komako selbst gibt, als sie von einer einjährigen Trennung seit dem letzten Besuch spricht: »Ein Jahr ist es her.« (*Ichinenburi ne*, S. 77).²⁵²

Auch in dieser dritten Erzählphase kommt Vergangenes hauptsächlich in Unterhaltungen zwischen Shimamura und Komako zur Sprache. So gibt es zwar nach Shimamuras Ankunft im Gasthof eine kurze Rückwendung zu seinen ersten Eindrücken von der herbstlichen Natur beim Aussteigen aus dem Zug (S. 74). Doch bereits zu Beginn des danach – fast durchgängig – zeitdeckend geschilderten Zusammenseins der beiden Protagonisten am ersten Abend (S. 75–86) findet sich ein Dialog über Shimamuras nicht eingelöstes Versprechen, im Februar zu einem

250 Die beiden sprechen z. B. zunächst über den Abschied beim vergangenen zweiten Besuch im Dezember (S. 75) und dann über das – nicht eingehaltene – Versprechen Shimamuras, am 14. Februar erneut in den Badeort zu kommen (S. 75 f.), wobei zwischen diesen Terminen kein weiteres Jahr zu liegen scheint.

251 Noch weiter ins Detail gehend wäre jedoch auch das Gegenargument denkbar, die Begegnung mit der neunzehnjährigen Komako habe im Frühjahr stattgefunden: Vorausgesetzt, ihr Geburtstag fiel auf die zweite Jahreshälfte, könnte sie im Herbst des Folgejahres durchaus einundzwanzig geworden sein. Dagegen spricht wiederum der damalige Usus in Japan, ein neues Lebensjahr, unabhängig vom individuellen Geburtstag, am 1. Januar zu beginnen. In jedem Fall bleiben aber die Angaben zur gesamten erzählten Zeit (S. 84) widersprüchlich.

252 Es ist kaum anzunehmen, dass Kawabata mit diesen Unklarheiten eine künstlerische Absicht verfolgte. Wahrscheinlich kann man sogar unterstellen, dass ihm Widersprüchlichkeiten im zeitlichen Ablauf seines Werkes nicht bewusst waren. Irmela Hijiya-Kirschner meint in diesem Zusammenhang, »daß für Kawabata und seine Leser die von uns erwartete Art von realistischer Genauigkeit nicht notwendig ist.« (Hijiya-Kirschner 1990, S. 16).

Fest zu kommen (S. 75 f.), worin ein Exkurs des Autors zum Verlauf dieses Festes eingeschlossen ist. Danach redet Komako über ihren Abschied von der Geisha Kikuyu und den vergangenen Abend:

»Koma-chan, geh doch mal ins Kamelienzimmer«, haben sie im Büro gelacht. Ich mag so 'was nicht. Ich hatte Kikuyu mit dem Zug begleitet und wollte gemütlich schlafen, als ich zurückkam; da sagen sie also, hier ließe mich jemand rufen. Es war mir lästig, ich wollte es fast lassen. Gestern Abend habe ich zu viel getrunken. Es gab eine Abschiedsfeier für Kikuyu. Im Büro haben sie einfach weiter gelacht, und dann warst du es. Nach einem Jahr. Bist du jemand, der pro Jahr einmal kommt? (S. 77)

Komako erzählt Shimamura auch die Lebensgeschichte der Geisha (S. 78 f.) und erwähnt, dass diese ihr von Shimamuras Ankunft berichtet hatte: »Kikuyu kannte dich genau. Er ist wieder da, nicht wahr, hat sie heute auch zu mir gesagt.« (S. 80).²⁵³ Weitere Erinnerungen Komakos im Gespräch mit ihrem Freund an diesem ersten Abend betreffen die vergangenen Wintermonate, ihre erster Zeit im Badeort, die erste gynäkologische Untersuchung sowie das Verhältnis zu einem älteren Mann, das fünf Jahre zuvor begann.

Ein Zeitsprung führt zum frühen Morgen des folgenden Tages, der zeitlich gerafft dargestellt wird (S. 86–89). Die Beschreibung des Tagesablaufs von Shimamura enthält dabei vier kurze Rückgriffe:

Als die fernen Berge von der Nachmittagssonne beschienen wurden, erkannte man deutlich, dass sie sich von den Gipfeln her herbstlich färbten.

»Menschen sind doch zerbrechliche Wesen. Vom Kopf bis zu den Knochen, alles soll zerschmettert gewesen sein. Ein Bär zum Beispiel könnte von einer noch höheren Felsplatte stürzen und würde sich kein bisschen verletzen.« An diese Worte Komakos vom Morgen erinnerte sich Shimamura. Sie hatte mit dem Finger auf den Berg gezeigt, an dessen Felsplateau wieder ein Unfall geschehen war. [...] als Shimamura Komako kennengelernt hatte, war er

253 Diese Aussage steht im Widerspruch zu der zuvor beschriebenen Überraschung Komakos, Shimamura im Kamelienzimmer des Gasthofes anzutreffen.

ebenfalls durch Berge gewandert [...] während er so die Berge betrachtete, die auch seine Fußspuren bewahrten, fühlte er sich jetzt, in der Herbst-Bergsteigersaison, erneut zu ihnen hingezogen. [...] Als sie weit voneinander einfernt waren, hatte er immer wieder an Komako gedacht, doch jetzt, in ihrer Nähe, fühlte er [...] die Sehnsucht nach körperlicher Wärme und die Anziehungskraft der Berge als ein und denselben Traum. Vielleicht auch deshalb, weil Komako erst in der vergangenen Nacht bei ihm geschlafen hatte. (S. 88 f.)

Nach einem weiteren Zeitsprung (S. 90) wird der frühe Morgen des zweiten Tages nach Shimamuras Ankunft zunächst zeitdeckend beschrieben. Komako weckt den Gast, und die beiden kommen bei einem Spaziergang in die Nähe von Yukios Grab, wo im Verlauf eines Streits drei Rückgriffe zur ersten Erzählphase (also Shimamuras zweitem Besuch) erfolgen:

»Also – warum nennst du ihn meinen Verlobten? Habe ich letztes Mal nicht deutlich gesagt, dass er nicht mein Verlobter ist? Das hast du wohl vergessen.«

Shimamura hatte es keinesfalls vergessen.

»Es kann schon sein, dass meine Lehrerin mal dachte, es wäre schön, wenn ihr Sohn und ich zusammenkämen. [...] Aber zwischen uns war einfach nichts. Wir lebten immer getrennt. Als ich nach Tōkyō verkauft wurde, hat er mich als Einziger verabschiedet.«

Er erinnerte sich, dass Komako das gesagt hatte.

Und obwohl dieser Mann todkrank war, hatte Komako bei Shimamura übernachtet und leidenschaftlich gesagt: »Ich tue, was ich will, wie kann mich jemand, der bald stirbt, daran hindern?«

Darüber hinaus war Komako, als sie Shimamura am Bahnhof verabschiedete und Yōko sie zurückholen wollte, weil der Zustand des Kranken bedenklich geworden sei, einfach nicht umgekehrt und deshalb wohl bei seinem Tod nicht dabeigewesen; auch aus diesem Grund war dieser Yukio Shimamura im Gedächtnis geblieben. (S. 94 f.)

Die letzte Szene des zweiten Tages nach der Ankunft (bzw. der Nacht zum dritten Tag) wird durchgängig zeitdeckend dargestellt. Sie setzt mit einem mehr als zwölfstündigen Zeitsprung ein – »Dann war es nachts

um drei Uhr« (*Soshite yonaka no sanji de atta*. S. 98) – und schildert einen etwa 15-minütigen Besuch Komakos in Shimamuras Zimmer (S. 98–101).

Ein gewisser zeitlicher Einschnitt erfolgt nach knapp der ersten Hälfte dieser Erzählphase, nach den ersten drei Aufenthaltstagen Shimamuras (S. 72–101). Kawabata kennzeichnet den Einschnitt mit einer Beschreibung des herbstlich geschmückten Gasthofs und lässt dabei auch einen Dienstboten auftreten, dessen Lebensumstände in durativer Raffung dargestellt werden (S. 101). Dann geht er dazu über, eine sich daran anschließende, nicht genau eingegrenzte Zeit, die sich aber zumindest über mehrere Tage erstreckt, iterativ gerafft zu schildern (S. 103–105). Erst im Anschluss daran wird die Erzählung in derselben Ausführlichkeit wie bis dahin weitergeführt: Zunächst ergibt sich für Shimamura eines Abends die Gelegenheit, eine längere Unterhaltung mit Yōko zu führen (S. 107–112), in deren Verlauf er sie auf ihre erste Begegnung (in der ersten Erzählphase) anspricht: »Ich habe dich schon ziemlich oft gesehen. Das erste Mal im Zug, als du dich um den Kranken gekümmert und dem Bahnhofsvorsteher deinen Bruder anempfohlen hast, erinnerst du dich?« (S. 108). Den Rest des Abends, die folgende Nacht und den nächsten Morgen verbringt Shimamura mit Komako (S. 113–122).

Hier nun erfolgt erneut eine Unterbrechung des Erzählflusses²⁵⁴ durch das ausführliche Eingehen auf die Tradition, die Herstellung und Pflege des Hanfstoffes *chijimi* im Schneeland (S. 122–124) im Zusammenhang mit einem Tagesausflug, den Shimamura in zwei nahegelegene Ortschaften unternimmt (S. 125–128), bevor mit seiner Rückkehr am Abend der eindrucksvolle Schlussteil²⁵⁵ beginnt: Das Zusammentreffen mit Komako und die Feuerszene. Die Dauer des Geschehens wird dabei nicht exakt eingegrenzt, scheint aber nicht mehr als eine Stunde zu

254 Nach dem Wechsel der Erzählphase S. 34, der mit dem Ende der zweiten Zeitschriften-Teilveröffentlichung (*Shiroi asa no kagami* [2] – *Monogatari* [3]) zusammenfällt, findet sich an dieser Stelle die zweite und letzte Übereinstimmung eines inhaltlichen und formellen Einschnitts (zwischen *Temari uta* [7] und *Setchū kaji* [8] bzw. *Yukiguni shō* [10]). Nach dreieinhalbjähriger Unterbrechung der Zeitschriften-Veröffentlichung scheint Kawabata sich erst allmählich wieder in seine Erzählung »hineinzuschreiben«.

255 Von Kawabata jedoch wie bereits erwähnt nicht als solcher komponiert, sondern auf die Möglichkeit einer Fortsetzung hin angelegt.

betragen, dargestellt auf dreizehn Textseiten (S. 128–140). Das bis dahin vorherrschende zeitraffende Erzählen und die relativ häufigen Dialogteile, bei denen Erzählzeit und erzählte Zeit zusammenfallen, werden hier von einer stark zeitdehnenden Vorgehensweise abgelöst, die den Schluss damit auch formal vom übrigen Geschehen abhebt. Besonders deutlich wird dies bei der Beschreibung des tödlichen Sturzes der jungen Yōko aus dem brennenden Seidenkokon-Speicher:

Plötzlich hielt die Menschenmenge den Atem an, und man sah, wie der Körper einer Frau herabfiel. [...] bis zum Boden dauerte es eigentlich nur einen kurzen Augenblick, doch es schien, als habe man genug Zeit gehabt, die fallende Gestalt genau mit den Augen zu verfolgen. Vielleicht lag es an der seltsamen Art des Sturzes, wie bei einer Puppe. Auf den ersten Blick erkannte man, dass sie bewusstlos war. Auch der Aufprall geschah lautlos. Die Stelle war durchnässt, kein Staub stieg auf. Sie fiel genau zwischen das neu um sich greifenden Feuer und das alte, weiterglimmende Feuer.

Gegen das alte glimmende Feuer hielt eine Pumpe schräg einen bogenförmigen Wasserstrahl gerichtet, und davor schwebte plötzlich der Körper einer Frau. So sah dieser Sturz aus. Der Körper der Frau befand sich waagrecht in der Luft. Shimamura zuckte zusammen, empfand in dem Moment jedoch weder Gefahr noch Furcht. Es war wie die Vision einer unwirklichen Welt. Der steife Körper wurde in die Luft geschleudert, wurde biegsam, doch mit puppenhafter Widerstandslosigkeit, mit der Freiheit der Leblosigkeit; es war eine Gestalt, in der Leben wie Tod stillstanden. In Shimamura blitzte lediglich die Sorge auf, bei dem waagrecht ausgestreckten Frauenkörper könnte der Kopf nach unten kippen oder Hüfte oder Knie könnten sich verdrehen. Es sah kurz danach aus, doch dann fiel er waagrecht auf. (S. 139 f.)

b. Erzählsituation

Wie bei den meisten Werken Kawabatas dominiert auch in *Yukiguni* zwar personales Erzählverhalten, dieses wird aber immer wieder unterbrochen durch teilweise sehr umfangreiche Dialogpassagen, bei denen die wörtliche Rede oft völlig isoliert auftritt und die damit geradezu

beispielhaft neutrales Erzählverhalten verkörpern: Bei einer Gesamtlänge der Erzählung von 2502 Zeilen bestehen 676 Zeilen (= 27%) aus direkter Wechselrede, nämlich Dialogen ohne jede Ergänzung.

Kawabata schreibt in der dritten Person aus der Sicht Shimamuras, benutzt also eine »eingeschränkte« Erzählperspektive.²⁵⁶ Diese Erzählperspektive kann hier gleichgesetzt werden mit *seigenteki shiten* (»eingeschränkter Blickpunkt«), von Kawabata selbst nach Iwano Hōmeis 岩野泡鳴 (1873–1920) *ichigen byōsha* (»monistische Schilderung«) definiert als eine Erzähltechnik, bei der »durch eine Person im Werk die Welt beschrieben wird, die diese Person sieht, wodurch die Stimmung im Werk vereinheitlicht wird und die Intention des Autors klar zum Ausdruck kommt.«,²⁵⁷ sowie mit dem Begriff »limited point of view« bei Akiyama Masayuki.²⁵⁸ Berichtet wird nicht nur über Äußeres, sondern auch über innere Vorgänge des Protagonisten (meist in Form von indirekter bzw. erlebter Rede), wobei kurze Kommentare, Erörterungen und auch reflektierende Abschweifungen immer wieder auf die Anwesenheit eines imaginären Erzählers hinweisen.

So findet sich in der *ersten Erzählphase* (S. 9–18) bereits nach wenigen Einleitungssätzen die erste indirekte Frage Shimamuras (»Shimamura sah nach draußen und wunderte sich, dass es schon so kalt war.« *Mō sonna samusa ka to Shimamura wa soto wo nagameru* [...]. S. 9), auf die zunächst eine der typischen Dialogszenen folgt, unterbrochen lediglich einmal durch eine Bemerkung des Erzählers bzw. dem Gedanken Shimamuras zur Schönheit der Stimme Yōkos (»Die Stimme war so schön, dass sie einen traurig stimmte.« *Kanashii hodo utsukushii koe de atta*. S. 10) – ein Motiv, das im Verlauf des Geschehens immer wieder auftaucht.²⁵⁹ Im Anschluss daran setzt eine längere Passage auktorialen Erzählens ein (S. 11–15) mit Abschweifungen des Autors (über die Sicherheitsvorkehrungen für den Winter), Reflexionen (über das Verhältnis zwischen Mann und Frau bei Krankheit) und Kommentaren:

- 256 Nach der Definition von Schutte nicht zu verwechseln mit »Erzählerstandort« (Schutte 1990, S. 134 ff.)
- 257 [...] *sakuchū no jimbutsu no hitori wo tōshite, sono jimbutsu no mita sekai wo egaku, kore ni yotte sakuchū no kibun ga tōitsu sare, sakusha no ito ga junsui ni hyōgen sareru* [...]. (Kawabata in *Shōsetsu no kōsei*, S. 192 f.)
- 258 Akiyama 1989, S. 197.
- 259 vgl. Teil 3, I. 3. c. 2. Strukturbildende Motive, S. 116 f.

»Sie wird hier ›Mädchen‹ genannt, weil sie für Shimamura so aussah, [...] konnte er es natürlich nicht wissen.« (*Koko de ›musume‹ to iu no wa, Shimamura ni sō mieta kara de atte, [...] Shimamura no shiru hazu wa nakatta.* S. 11). Überwiegend werden aber die Gefühle und Gedanken Shimamuras direkt beschrieben, und auch die erste Rückwendung (S. 11–14) ist ein innerer Vorgang. Lediglich an einer Stelle wechselt der Autor über die Länge von zwei Sätzen seinen Blickwinkel, als er Vermutungen über Yōkos mögliche Reaktionen während der Bahnfahrt anstellt:

Es war nicht anzunehmen, dass Yōko bemerkte, wie sie betrachtet wurde. Sie war ganz auf den Kranken konzentriert, und selbst wenn sie sich in Shimamuras Richtung gewandt hätte, hätte sie ihr eigenes Abbild in der Fensterscheibe nicht gesehen und dem aus dem Fenster starrenden Mann wohl keinen Blick gegönnt. (S. 14)

Die zweite Dialogpassage (S. 15 f.) bedeutet wieder einen Übergang zu neutralem Erzählverhalten, bevor Kawabata aus der Sicht Shimamuras weitererzählt. Besonders deutlich wird dabei die personale Erzählweise am Ende der Szene, als Shimamura mehrere indirekte Fragen zugeprochen werden:

Was es zwischen der Frau gab, an die sich sein Finger erinnerte, und der Frau, in deren Auge das Licht aufgeleuchtet war; was geschehen würde – irgendwie hatte Shimamura das Gefühl, er könne dies in einem Winkel seines Herzens sehen. Lag es daran, dass er sich noch nicht von dem Spiegel in der Abendlandschaft gelöst hatte? Das Vorbeifließen dieser Abendlandschaft, war das also ein Symbol der vorbeifließenden Zeit?, murmelte er plötzlich. (S. 17)

Das im Folgenden beschriebene Wiedersehen von Shimamura mit Komako bringt – außer im Falle eines kurzen Dialogs (S. 18) – keine erzähltechnische Veränderung.

Die Rückwendung zur *zweiten Erzählphase* (S. 19–34) beginnt mit einer zweizeiligen Naturbeschreibung – also neutralem Erzählverhalten –, um dann auf 16 Seiten in personaler Erzählweise die drei Tage und Nächte der ersten Begegnung zwischen Shimamura und Komako dar-

zustellen. Auch hier wechselt Kawabata sein Erzählverhalten nur im Falle der – allerdings teilweise recht umfangreichen – Dialoge zwischen den beiden Protagonisten.

Die *Fortführung der ersten Erzählphase* (S. 34–72), einsetzend mit dem Abend des Ankunfts am Shimamuras zweitem Besuch, bringt ebenfalls keine Veränderung: Weiterhin wird personal erzählt, immer häufiger unterbrochen von neutralen Einschüben durch lange Dialoge²⁶⁰ und die Darstellung des morgendlichen Lebens in dem verschneiten Badeort (S. 42 f.), eine kurze Beschreibung des Hauses, in dem Komako wohnt (S. 45), die Schilderung der hereinbrechenden Nacht (S. 52) und des gemeinsamen Frühstücks von Shimamura und Komako (S. 55) und schließlich der nächtlichen Fahrt des Zuges durch die Schneelandschaft, als Shimamura nach Tōkyō zurückkehrt (S. 70 f.).

Zu Anfang der *dritten* und umfangreichsten *Erzählphase* (S. 72–140), die die ersten drei Tage des dritten Besuchs von Shimamura, eine unbestimmte Zeitspanne im Anschluss daran sowie drei Tage am Ende des Besuchs umfasst, steht die poetische Beschreibung einer Motte:

Am Fenster war noch das Drahtgitter zum Schutz vor Insekten im Sommer befestigt. Als habe man sie an das Gitter geklebt, ruhte dort tatsächlich reglos eine Motte. Ihre Fühler, zedernrindenfarbenen kleinen Federn ähnlich, hielt sie ausgestreckt. Die Flügel jedoch waren von durchsichtig scheinendem Hellgrün. Es waren Flügel, die etwa die Länge des Fingers einer Frau hatten. Da die Berge an der gegenüber verlaufenden Grenze in der Abendsonne schon herbstlich gefärbt waren, wirkte dieses eine Fleckchen Hellgrün im Gegensatz dazu wie der Tod. Nur die Stelle, an der Vorder- und Hinterflügel übereinanderlagen, war dunkelgrün. Wenn der Herbstwind sie berührte, flatterten diese Flügel wie dünnes Papier hin und her. (S. 72)

Der Autor geht dann zu personalem Erzählverhalten über, das zunächst unterbrochen wird durch die Schilderung der Umgebung im Verlaufe

260 Insgesamt 26, wovon sich besonders drei (S. 35 Mitte bis S. 36 Ende, S. 56 bis S. 57 Mitte und S. 58–59) durch ihre Länge auszeichnen.

eines Morgenspazierganges von Shimamura und Komako (S. 93) und eine knappe Naturbeschreibung (S. 122) sowie durch 55 (!) Dialoge.

Ein Einschnitt nicht nur inhaltlicher, sondern besonders auch stilistischer Art ist Kawabatas Exkurs zur Herstellung des Hanfstoffes *chijimi* (ab S. 122), der einzigen Stelle, an der die ursprünglich sukzessive Veröffentlichung deutlich zutage tritt.²⁶¹ Die zunächst neutrale Darstellung geht nach wenigen Zeilen in personales Erzählen über:

Die Handarbeit der Frauen des Dorfes in den langen Wintermonaten, diesen Hanfstoff des Schneelandes, hatte Shimamura auch bei Altkleiderhändlern gesucht und zu einem Sommerkimono umarbeiten lassen. Da er durch seine Beziehung zum Tanz auch Geschäfte kannte, die mit alten Nō-Gewändern handelten, bat er dort, ihm jeden Hanfstoff guter Qualität zu zeigen, der auf den Markt kam, so sehr liebte er diesen Hanfstoff; für einen Unterkimono verwendete er ihn ebenfalls. (S. 122)

Nach diesem kurzen Abschnitt kehrt der Autor sofort wieder zu neutralem Erzählverhalten zurück, wobei aus alten Schriften zur *chijimi*-Herstellung und zur Lokalgeschichte zitiert wird. Auffällig ist dabei, dass über eine Länge von beinahe fünf Seiten (S. 122–127) keine wörtliche Rede zu finden ist.

Mit der Beschreibung eines Ausflugs von Shimamura in zwei Weberstädtchen (S. 125–128) findet Kawabata allmählich zu seiner bisherigen Erzählweise zurück: Von der Rückkehr des Protagonisten am Abend des Ausfluges (S. 128) und seinem Zusammentreffen mit Komako (S. 128–130) bis zu der umfangreichen Feuerszene (S. 130–140) und damit dem Ende des Werkes herrscht personales Erzählverhalten vor, unterbrochen von direkter Wechselrede an elf Stellen.

261 Dreieinhalb Jahre liegen zwischen dem Erscheinen des Kapitels *Temari uta* (7) und der an dieser Stelle einsetzenden Fortführung *Setchū kaji* (8), und Kawabata scheint sich – wie bereits erwähnt – mit der ausführlichen Beschreibung der traditionellen Herstellungsweise, des Vertriebes und der Pflege dieses Hanfstoffes allmählich wieder in sein Thema einzuarbeiten bzw. seine Leser und Leserinnen neu in die Erzählung einführen zu wollen.

c. Motive und Assoziationen

Wie in der Einführung dargestellt, werden bei der Analyse der Motive die von Robert Petsch vorgeschlagenen Begriffe verwendet. Dementsprechend wird nachfolgend unterschieden zwischen handlungstragenden und strukturbildenden Motiven. Zu ersteren gehören *Kern-* und *Rahmenmotiv*, die für den Darstellungsinhalt bedeutsam sind und die Handlung tragen. Dagegen ist beim *Hauptmotiv* und den *Nebenmotiven* deren Bedeutung für den Handlungsfortschritt ausschlaggebend. Diese Motive sind es demnach, die eine Handlung vorantreiben oder auslösen und damit strukturbildend wirken.

c. 1. Handlungstragende Motive

Grundpfeiler des Erzählstoffes in *Yukiguni* ist die »*Beziehung zwischen Mann und Frau*«. Von diesem *Kernmotiv* wird die Handlung getragen, es bestimmt die Konzeption der Erzählung. Im Vordergrund steht dabei das Verhältnis des Protagonisten Shimamura zu Komako, der »Amateur-Geisha« im Schneeland, die er bei seinem ersten Besuch dort kennenlernt und der seine beiden folgenden Besuche gelten. Daneben finden sich jedoch auch andere Beziehungskonstellationen: zwischen Shimamura und der jungen Yōko, zwischen dem kranken Yukio und Yōko, sowie zwischen Yukio und Komako. Alle diese Verbindungen erweisen sich als aussichtslos oder werden abgebrochen. So beendet Yukios Tod die Beziehungen zu Yōko und Komako; die Bekanntschaft zwischen Shimamura und Yōko entwickelt sich nicht über wenige kurze Gespräche hinaus, und auch das Verhältnis von Shimamura und Komako ist offensichtlich nicht von Dauer – zumindest Shimamura fühlt am Ende des dritten Besuches, dass »die Trennung näher rückt« (S. 138).

Als Stütze des Kernmotivs fungiert in einer Nebenposition das *Rahmenmotiv* der »*vergeblichen Mühe*« (*torō*),²⁶² das vor allem mit Komako verbunden wird. Der abgeklärte Shimamura entdeckt in Komakos Handeln immer wieder »vergebliche Mühen«: im gewissenhaften Auflisten aller Bücher, die sie gelesen hat (S. 37); in der Tatsache, dass sie

262 So lautet auch der Titel des vierten Teils der ursprünglichen Zeitschriften-Veröffentlichung.

ihre Verlobungsversprechen hält und auch alle Arztrechnungen bezahlt, obwohl Yukio offensichtlich in Yōko eine neue Freundin gefunden hat (S. 51); in Komakos meisterhafter Beherrschung des *shamisen*, ihrem eifrigen Üben ohne die Aussicht, je vor einem großen Publikum auftreten zu können (S. 60); und schließlich in ihrer Liebe zu Shimamura selbst (S. 102). Darüber hinaus können auch Shimamuras Privatstudien – seine intensive Beschäftigung mit einem Thema über eine bestimmte Zeit, um sich dann unvermittelt einem neuen Bereich zuzuwenden – in gewissem Maße als »vergebliche Mühe« bezeichnet werden, ebenso wie Yōkos hingebungsvolle Pflege des todkranken Yukio.

c. 2. Strukturbildende Motive

Als *Hauptmotiv* in *Yukiguni*, das die Handlung anregt und weiterbewegt, lassen sich Shimamuras *Reisen ins Schneeland* verstehen. Die drei Reiseaufenthalte korrespondieren mit den drei Erzählphasen, jede Phase setzt mit der Ankunft Shimamuras im Badeort ein und endet mit seiner Abfahrt. Das heißt, dass das Motiv zwar lediglich sechsmal (bzw. fünfmal, da die Abreise am Ende der dritten Phase nur angedeutet ist) explizit ausgeführt wird, die Fortsetzung der Handlung jedoch direkt davon abhängt: Sie ist jeweils bedingt durch eine Neuankunft des Protagonisten. Auch die Beziehung zwischen Shimamura und Komako ist nur in der Zeit zwischen Ankunft und Abfahrt möglich, ihre Verbindung – und somit die Erzählung selbst – endet dieser Vorgabe entsprechend notwendigerweise mit Shimamuras letztem Besuch.

Die *Nebenmotive*, die indirekt handlungsauslösend wirken, lassen sich in folgende Gruppen einteilen:

1. *Natur und Jahreszeiten*
2. *Naturerscheinungen*
 - a. Schnee
 - b. Berge
 - c. Feuer
 - d. Kälte und Wärme
3. *Farben*
 - a. Rot
 - b. Weiß

4. *Gegenstände*
 - a. Fenster
 - b. Spiegel
5. *Personen*
 - a. Yukio
 - b. Yōko
6. *Körpermerkmale*
 - a. Stimme
 - b. Augen

Der wichtigste Motivkomplex ist die *Natur*, die Beschreibung der Jahreszeiten: Die ersten Sätze der Einleitung zu jedem der drei Besuche Shimamuras im Schneeland sind einer Einstimmung in jahreszeitliche Besonderheiten gewidmet, das tägliche Leben im Badeort, die Arbeit der Bewohner wird davon bestimmt, und auch in den Dialogen werden Frühjahr, Sommer, Herbst und Winter angesprochen.

Die zahlenmäßig dominierenden Nebenmotive²⁶³ *Schnee* und *Berge*, auf die ja auch der Titel der Erzählung verweist, haben deshalb zunächst engen Bezug zu dem Komplex *Natur*. *Feuer*,²⁶⁴ *Kälte*, *Wärme* sowie die Farben *Rot* und *Weiß* scheinen ebenfalls nur auf eine Verbindung mit den Naturbeschreibungen festgelegt zu sein. Tatsächlich aber erweisen sich diese Begriffe als vielschichtiger in der Tendenz, gehäuft in Verbindung mit Personen aufzutreten: »Kälte«, »Schnee« und »Weiß« werden oftmals mit Shimamura assoziiert, »Wärme«, »Feuer« und »Rot« mit Komako.²⁶⁵ So können »Schnee« und »Feuer« interpretiert werden als der Kontrast zwischen Gefühllosigkeit, der Erstarrung auch in innerer Kälte und der Intensität und Leidenschaft menschlicher Gefühle.²⁶⁶ Gleichzeitig wird aber auch Komako an mehreren Stellen mit »Schnee-Kälte« in Verbindung gebracht: Ihr Haar scheint von Innen heraus kalt, noch kälter als der Winter im Schneeland (S. 35), und ihr *shamisen*-Spiel harmoniert kristallklar mit dem Wintermorgen (S. 60).

- 263 Die am häufigsten genannten Nebenmotive sind Schnee, Berge, Feuer, Kälte/kalt, Fenster, Rot, Stimme, Weiß, Spiegel, Wärme/warm/heiß.
- 264 Die Nennung des Wortes Feuer konzentriert sich auf die Feuerszene am Ende der Erzählung, wo es 37-mal verwendet wird. Als Motiv zeigt »Feuer« darum geringere Präsenz als etwa die Farben oder »Stimme«.
- 265 vgl. Schmidt 1971, S. 63 f.
- 266 vgl. Saeki 1969, S. 5.

Shimamura ist fasziniert von Abbildern, von Reflexionen der Realität, er beschäftigt sich nicht nur in seinen Studien zum europäischen Tanz mehr mit Theorien von Schönheit als mit dem echten Leben. Komako dagegen schaut nicht durch geschlossene Fenster nach draußen: Sie öffnet sie, möchte Kälte und Schnee fühlen (S. 98).²⁶⁷ In der Gestalt von Komako als einer Vertreterin des Schneelandes verbirgt sich die unverfälschte Natur und die Reinheit des »Schnees«, der durch ihre flammenden Wangen entfacht wird und in der Morgensonne brennt (S. 41 f.).²⁶⁸

Die Nebenmotive *Fenster* und *Spiegel* bezeichnen Gegenstände, die in Shimamura immer wieder Assoziationen auslösen. Zentral ist dabei in der *ersten Erzählphase* die Eingangsszene im Zug, als Shimamura ein Auge Yōkos reflektiert im spiegelnden Fenster des Abteils entdeckt (S. 12). Nach seiner Ankunft erfährt er vom Diener des Gasthauses, dass Yukio, den Shimamura ebenfalls im Fenster betrachtet hatte, der Sohn der *shamisen*-Lehrerin ist, in deren Haus wiederum Komako wohnt. Yōko fällt ihm ein, er denkt an das Licht in ihrem Auge, an den »Spiegel in der Abendlandschaft« (*yūgeshiki no kagami*, S. 16 f.). Und auch in der *zweiten Erzählphase*, im Rückblick auf seinen ersten Besuch, sieht Shimamura eine Verbindung zu dieser Szene darin, dass Komako ihm so unwirklich erschien »wie das Frauengesicht, das sich in der Dämmerung in der Fensterscheibe des Zuges widerspiegelte« (*yūgure no kisha no mado-garasu ni utsuru onna no kao no yō ni*, S. 23).

Als er am Morgen nach seiner Ankunft zu diesem zweiten Besuch Komakos rote Wangen auf dem Hintergrund weißen Schnees in ihrem Schminkspiegel sieht (S. 41), erinnert er sich (S. 45) erneut an diese Situation, in der ihm Yōko irreal wie die Figur einer alten Geschichte erschienen war (S. 14). Beim Abschied, am Ende des zweiten Aufenthalts im Schneeland, erblickt Shimamura vom Zugabteil aus Komakos Gesicht hinter dem Fenster des Warteraums, und ihre Wangen sind »genauso rot wie damals in dem Morgenschnee-Spiegel.« (*ano asayuki no kagami no toki to onnaji ni makka na hoho*, S. 70). Wenig später fährt der Zug durch die sinkende Nacht, die Fenster beschlagen und spiegeln Shimamuras Mitreisende immer deutlicher wieder: Es ist »das Spiel jenes Spiegels in der Abenddämmerung« (*Ano yūgeshiki no kagami no tawamure*, S. 71).

267 vgl. Schlieman 1971/1972, S. 905.

268 vgl. Saeki 1969, S. 5 ff.

Das Spiegelmotiv taucht auch in der *dritten Erzählphase* auf, im Verlauf des dritten Besuches: Während Komako sich morgens schminkt, betrachtet Shimamura die Schneeflocken, die wie große Päonienblüten vom Himmel fallen (S. 121). Er denkt an den schneegefüllten Spiegel Komakos von »damals« (S. 41), und bei einem Blick in den Schminkspiegel erscheint Komako dort eingehüllt von Schneepäonien (S. 121 f.). Ganz am Ende von *Yukiguni* schließlich, als Yōko in der Feuerszene tot am Boden liegt, spannt sich ein Bogen zurück zum Anfang der Erzählung, zu der Abendszene im Zug:

Über ihr bleiches Gesicht flackerte ein Feuerschein, Shimamura erinnerte sich unvermittelt daran, wie vor Jahren in dem Zug, mit dem er zu Komako in diesen Badeort gekommen war, mitten in Yōkos Gesicht ein Buschfeuer [*nobi*] aufleuchtete, und wieder zitterte er innerlich. Es war, als würden für einen Augenblick die Jahre und Monate mit Komako erleuchtet. Irgendwie lagen auch qualvolles Leid und Trauer darin. (S. 140)

Personen tauchen ebenfalls als Motive in *Yukiguni* auf: *Yukio* begegnet Shimamura lediglich zu Beginn der Erzählung als kranker Mitreisender im Zug (S. 11, 12 f., 14 f.), wird danach in Gesprächen aber immer wieder thematisiert und ruft Erinnerungen und Assoziationen in Shimamura hervor. So führt eine Bemerkung des Dieners über Yukio die Gedanken Shimamuras zurück zu der Szene im Zug (S. 12) und lässt ihn Überlegungen zum Verhältnis zwischen Komako und Yōko anstellen (S. 16 f.). Nach der Unterhaltung mit einer Masseurin über die Beziehung von Komako zu Yukio (S. 51) empfindet Shimamura Komakos Unterstützung für den Kranken ebenso sinnlos wie ihre früher erwähnten Bücherlisten (S. 37). Im Geräusch der Räder des Zuges glaubt Shimamura während seiner Heimreise nach dem zweiten Besuch, an dessen Ende Yōko Komako zum Sterbebett Yukios bringen wollte, die Stimme Komakos zu hören, die ihn wiederum daran erinnert, dass Yukio nun vielleicht gerade sein Leben beendet (S. 71). Als Shimamura bei seinem dritten Besuch den Tod Yukios von Komako bestätigt bekommt (S. 94), zitiert Shimamura nochmals in Gedanken ihre früheren Äußerungen zu Yukio (S. 56 f.) und denkt an ihre trotzige Weigerung, den Sterbenden ein letztes Mal zu sehen (S. 67–69). Und schließlich vergegenwärtigt eine Bemerkung Yōkos (S. 110) Shimamura erneut ihre

hingeungsvolle Betreuung des Kranken auf der Zugfahrt ins Schneeland (S. 11, 12 f., 14).

Yōko selbst wiederum, ihre *Augen* und vor allem ihre *Stimme* sind ein weiterer Komplex von Motiven, die Kawabatas Erzählung verbindet. Schon bei seinem ersten Zusammentreffen mit Yōko im Zug fallen Shimamura ihre Augen auf (S. 12), hört er diese Stimme, die »so schön [war], dass sie einen traurig stimmte« (S. 10). Er vernimmt sie in Komakos Zimmer (S. 47), assoziiert dabei die Stimme Yōkos, als sie den Stationsvorsteher vom Zug aus rief, und noch beim Verlassen des Hauses fühlt er Yōkos Blick, der ihn prüfend streifte, brennend auf seiner Stirn (S. 48). Dieser Blick ruft ihm die Spiegelszene im Zug ins Gedächtnis, vermischt sich mit der Erinnerung an Komakos rote Wangen im schneeweißen Spiegel (S. 41), und er sieht ihn sofort wieder vor sich, als Komako zu Hause anruft, um sich ihr *shamisen* bringen zu lassen (S. 55). Yōkos Stimme erklingt, als sie das Instrument übergibt (S. 57), und sie hallt in Shimamuras Ohren bei dem verzweifelten Versuch, Komako an das Sterbebett Yukios zu holen (S. 69).

Während Shimamuras drittem Besuch vermisst er sofort diese »beinahe traurig klare Stimme« (*kanashii hodo sumitōru koe*, S. 87), als ein anderes Mädchen nach Komako ruft, und kurz darauf hört er Yōko tatsächlich singen »mit ihrer klaren, widerhallenden Stimme, die beinahe traurig wirkte« (*kanashii hodo sukitōtte kodamashisō na koe*, S. 87). Am nächsten Tag taucht die junge Frau unerwartet auf dem Friedhof vor Komako und Shimamura auf, mustert sie »mit stechend brennenden Augen« (*sasu yō ni moeru me*, S. 96), als plötzlich ein Zug vorüberfährt. Der Bruder Yōkos winkt heraus, sie ruft seinen Namen genauso wie in der Eingangsszene von *Yukiguni*, in der sie den Stationsvorsteher an der Signalstation rief und Shimamura ihre wehmütig-schöne Stimme zum ersten Mal hörte. Shimamura erfährt, dass Yōko im Gasthof aushilft und wartet vergeblich darauf, ihre Stimme zu hören (S. 102). Dies geschieht erst, als Komako sie während einer Abendveranstaltung mit einer Notiz zu ihm schickt (S. 106). Yōko mustert Shimamura »mit diesen stechend schönen Augen« (*ano sasu yō ni utsukushii me de*, S. 108) und beginnt eine Unterhaltung mit ihm, in deren Verlauf ihre Stimme »überraschend schön« aufklingt (*odoroku hodo utsukushikatta*, S. 108). Später hört Shimamura sie im Bad singen (S. 112 f.), woran er sich auch während seines Ausflugs in die Orte, in denen der Hanfstoff hergestellt wird, erinnert: Er stellt sich vor, wie Yōko dieses Lied in früherer Zeit

am Webstuhl gesungen haben könnte (S. 124). Ihr Sturz aus dem Kokspeicher beendet die Kette der mit Yōko verbundenen Motive: Ihre »stechend schönen Augen [hält] sie geschlossen« (*sasu yō ni utsukushii me wo tsubutte ita*, S. 140) und nun ist Komako zu hören, die »mit wahnsinniger Stimme« schreit (*koe ga monoguruwashii*, S. 140).

4. Ergebnis der Analyse von *Yukiguni*

Die Auflistung der ursprünglichen Teile der Erzählung sowie der späteren Überarbeitungen hat zunächst die sehr komplexe Entstehung vor Augen geführt und die kontinuierliche Beschäftigung Kawabatas mit dem Stoff über Jahrzehnte hinweg verdeutlicht. Dass die Veröffentlichung der Einzelteile jedoch nicht in regelmäßigen Abständen erfolgte, sondern überwiegend mehrmonatige, aber auch mehrjährige Pausen dazwischenlagen und dieser äußere Umstand der Entstehung sich auf das Schreibverhalten des Autors wohl in einem gewissen Maß auswirkte, mag eine Erklärung bieten für die in der Untersuchung der Zeitgestaltung gefundenen häufigen Rückbezüge: Die Leser mussten über den Inhalt vorhergehender Teile informiert werden durch die Wiederholung von Vergangenen. Auch die Änderung der Zeitphasen fällt teilweise mit dem Beginn einer neuen Zeitschriften-Veröffentlichung zusammen, etwa das Ende der Rückwendung zum ersten Besuch des Protagonisten (S. 34), das mit dem Ende der zweiten Veröffentlichung (*Shiroi asa no kagami*, Januar 1935) bzw. dem Beginn der dritten Veröffentlichung (*Monogatari*, November 1935) identisch ist. Darüber hinaus können die inhaltlichen zeitlichen Widersprüche am Anfang des dritten Besuchs auf die relativ lange Unterbrechung zwischen der vierten Veröffentlichung (*Torō*, Dezember 1935) und der fünften Veröffentlichung (*Kaya no hana*, August 1936) zurückgeführt werden.

Die unkommentierten Dialoge, die mehr als ein Viertel des Textes ausmachen, bedeuten bei der Zeitgestaltung zeitdeckendes Erzählen, also die Übereinstimmung von erzählter Zeit und Erzählzeit. Im Rahmen der Analyse der Erzählsituation zeigen sie ferner neutrales Erzählverhalten an. Der restliche Text wird überwiegend personal und damit aus einer eingeschränkten Perspektive erzählt, aber Anmerkungen und Exkurse – wie der zur Herstellung von Hanfstoff – geben außerdem die Existenz eines auktorialen Erzählers zu verstehen. Diese Verwendung

aller drei Erzählsituationen (neutral, personal, auktorial) stellt keine Besonderheit dar, findet sie sich doch auch in westlichen Erzählungen relativ häufig. Der große Anteil an Dialogen allerdings ist bemerkenswert: Sie rücken die Protagonisten unverstellt in den Mittelpunkt und bewirken eine Präsenz der redenden Personen, die die Leser als Zeugen der Gespräche direkt in das fiktive Geschehen einbezieht.

Bei der Motivanalyse konnte festgestellt werden, dass das Hauptmotiv »Reisen ins Schneeland« die Grundstruktur der Erzählung bildet und der Einsatz der Nebenmotive als verbindendes Element in den einzelnen Erzählphasen genutzt wird. Zusätzlich schaffen die Nebenmotive eine Verbindung zwischen verschiedenen Erzählphasen und spielen damit die Rolle von übergreifenden Konnektoren. Dies wurde deutlich beim quantitativ beherrschenden Motiv »Natur«, doch eine noch intensivere Qualität zeigte sich im Falle von Motiven wie »Spiegel«, »Augen« oder »Stimme«, die der Autor zum Beispiel gehäuft verwendet, um den ersten und den zweiten Teil der 1. Erzählphase, die durch die Rückwendung zur 2. Phase unterbrochen ist, zusammenzuschließen. So sieht der Protagonist Komako morgens im Schminkspiegel (zweiter Teil, 1. Phase) – er erinnert sich wenig später daran – und denkt an Yōkos Spiegelung im abendlichen Zugfenster (erster Teil, 1. Phase). Die Stimme Yōkos (zweiter Teil, 1. Phase) – erinnert an ihre Stimme am Anfang (erster Teil, 1. Phase). Ihre Augen (zweiter Teil, 1. Phase) – erinnern den Protagonisten an den Abendspiegel (erster Teil, 1. Phase) – und er assoziiert damit wiederum Komako im Morgenspiegel (zweiter Teil, 1. Phase). Am Ende des zweiten Besuchs sieht er Komakos rote Wangen (zweiter Teil, 1. Phase) – denkt an ihre Wangen im Morgenspiegel (zweiter Teil, 1. Phase) – und kurz darauf ein weiteres Mal an den Abendspiegel (erster Teil, 1. Phase).

Auch in der Schlusszene werden diese drei Motive aufgenommen und mit den vorherigen Erzählphasen verbunden, indem der auf Yōkos Gesicht spiegelnde Feuerschein mit der Spiegelszene zu Beginn verknüpft wird; indem sie ihre Augen geschlossen hält und indem eine Übertragung des Motivs der Stimme auf Komako erfolgt.

Der Gebrauch der Nebenmotive zur Strukturierung der Erzählung, ihr Aufruf durch Assoziationen sowie die Bildung von Motiv-Assoziationsketten, zeigt offensichtlich ein wichtiges Element in Kawabatas Schreiben an und soll im Folgenden weiter untersucht werden.

II. *Yama No Oto* 山の音 (*Ein Kirschbaum im Winter, 1949–1954*)

Wie *Yukiguni* entstand auch *Yama no oto* über einen Zeitraum von mehreren Jahren, sukzessive veröffentlicht in acht literarischen Zeitschriften. Im Vergleich zu der jahrzehntelangen komplizierten Genese von *Yukiguni* war Kawabatas Beschäftigung mit *Yama no oto* jedoch relativ konstant und nach Herausgabe der ersten Buchversion 1954 auch mehr oder weniger abgeschlossen, der Stoff wurde danach also nicht wieder aufgenommen und weitergeführt.

Die umfangreiche Erzählung wird von der japanischen Literaturwissenschaft überwiegend zur Kategorie der *chōhen shōsetsu* (»langer Erzähltext«) gezählt, im Unterschied zu *Yukiguni* und *Mizuumi*, die fast ausnahmslos als *chūhen shōsetsu* (»mittellanger Erzähltext«) bezeichnet werden. Diese Terminologie lässt sich jedoch allgemein auch in Bezug auf andere Erzählungen weder stilistisch noch thematisch oder strukturell erschöpfend begründen und legt den Schluss nahe, dass die Unterscheidung in erster Linie auf der äußeren Verschiedenheit im Umfang beruht.²⁶⁹ Tatsächlich übertrifft im vorliegenden Fall *Yama no oto* mit knapp dreihundert Seiten die anderen hier untersuchten Werke teilweise um mehr als das Doppelte;²⁷⁰ weitere Aspekte hingegen, die die Erzählung eindeutig und grundlegend abheben würden, lassen sich nicht feststellen.

In jedem Fall wäre ein Verzicht auf die erzähltechnische Analyse von *Yama no oto* allein aufgrund dieser terminologisch anderen Einordnung nicht sinnvoll, zumal seine Bedeutung als eines der wichtigsten Werke Kawabatas unumstritten ist. So stellt Yamamoto Kenkichi 山本健吉 fest: »*Yama no oto* ist nicht nur Kawabatas Meisterwerk, sondern ein Stück, das an der Spitze der japanischen Nachkriegsliteratur rangiert.«²⁷¹ Claus M. Fischer ist der Meinung, man könne »*Yama no oto* [...] als das bedeutendste Werk Kawabatas aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bezeichnen.«,²⁷² und Marleigh Ryan beurteilt *Yama no oto* als »surely one of the most moving works in the literature.«²⁷³

269 vgl. hierzu Teil I, II. Die Prosaform *shōsetsu*.

270 *Yukiguni* umfasst 132 Seiten, *Mizuumi* 124 Seiten (jeweils in KYZ).

271 Yamamoto 1969, S. 234.

272 Fischer 1972, S. 15.

273 Ryan 1976, S. 258.

Darüber hinaus wird es bei der literaturhistorischen Bewertung auch immer wieder als Gegenstück zu *Yukiguni* genannt: Wie dieses die mittlere Schaffensperiode Kawabatas repräsentiere, so stehe *Yama no oto* für die späten Jahre des Autors.²⁷⁴ Allein diese Tatsache rechtfertigt sicher die Aufnahme der Erzählung in die Untersuchung.

Yama no oto wurde bereits 1953 nach dem Drehbuch von Mizuki Yōko 水木洋子 verfilmt, noch bevor der letzte Teil (*Aki no uo* 秋の魚, »Fische im Herbst«, April 1954) erschienen war.²⁷⁵ Im Dezember 1954 erhielt Kawabata den siebten Noma-Preis für *Yama no oto* zugesprochen. Das Werk liegt in der Zwischenzeit als Übersetzung in mehr als zwanzig Sprachen vor.²⁷⁶

1. Erscheinungsweise – Entstehungsweise

Yama no oto entstand zwischen 1949 und 1954. Dies bedeutet jedoch nicht, dass sich Kawabata volle fünf Jahre ohne Unterbrechung und ausschließlich mit dem Stoff beschäftigte. Wie die beiden anderen hier untersuchten Erzählungen ist auch dieses Werk nicht »in einem Stück heruntergeschrieben« (*kakioroshi*), zumal parallel dazu *Sembazuru* (1949–1952) und auch *Mizuumi* (1954) entstanden. Vielmehr wurden die sechzehn Kapitel von *Yama no oto* in siebzehn Teilen (das spätere Kapitel *Kuri no mi* 栗の実 [»Die Kastanie«] bestand ursprünglich aus zwei Teilen, nämlich *Kuri no mi* und *Onna no ie* 女の家 [»Das Haus der Frau«]) zwischen September 1949 und April 1954 in acht verschiedenen Zeitschriften publiziert. Folgende Veröffentlichungen liegen der Gesamterzählung zugrunde:

- 274 Nakamura Mitsuo konstatiert: »[...] wie *Yukiguni* seine mittleren Jahre repräsentiert, so wird in *Yama no oto* der Lebensabend Kawabatas beschrieben« (Nakamura 1978, S. 105), und laut Senuma Shigeki 瀬沼茂樹 ist *Yama no oto* »[...] ein Meisterwerk, das man wohl das ›Nachkriegs-Yukiguni‹ nennen muss« (zit. n. Fukuda/Itagaki 1987, S. 179).
- 275 Verfilmung bei Tohō (Regie: Naruse Mikio 成瀬巳喜男), Erstaufführung im Februar 1954.
- 276 vgl. die Auflistung der Übersetzungen im Anhang, S. 269 f.

1. *Yama no oto* 山の音 (»Der Klang des Berges«)
in: Kaizō bungei 改造文藝, Bd. 1, Nr. 3, September 1949, S. 52–60.
2. *Semi no hane* 蟬の羽 (»Zikadenflügel«) urspr. *Himawari* 日まはり
(»Die Sonnenblume«)
in: Gunzō 群像, Bd. 4, Nr. 10, Oktober 1949, S. 2–11.
3. *Kumo no honō* 雲の炎 (»Wolkenflammen«)
in: Shinchō 新潮, Bd. 46, Nr. 10, Oktober 1949, S. 6–12.
4. *Kuri no mi* 栗の実 (»Die Kastanie«)
in: Sekai shunjū 世界春秋, Bd. 1, Nr. 2, Dezember 1949, S. 154–159.
- 4.a *Onna no ie* 女の家 (»Das Haus der Frau«)
in: Sekai shunjū, Bd. 2, Nr. 1, Januar 1950, S. 144–149.
5. *Shima no yume* 島の夢 (»Der Traum von der Insel«)
in: Kaizō 改造, Bd. 31, Nr. 4, April 1950, S. 252–262.
6. *Fuyu no sakura* 冬の桜 (»Kirschblüten im Winter«)
in: Shinchō, Bd. 47, Nr. 5, Mai 1950, S. 124–133.
7. *Asa no mizu* 朝の水 (»Wasser am Morgen«)
in: Bungakkai 文学界, Bd. 5, Nr. 10, Oktober 1951, S. 18–26.
8. *Yoru no koe* 夜の声 (»Die Stimme in der Nacht«)
in: Gunzō, Bd. 7, Nr. 3, März 1952, S. 58–67.
9. *Haru no kane* 春の鐘 (»Glocken im Frühling«)
in: Bessatsu bungei shunjū 別冊文藝春秋, Nr. 28, Juni 1952, S. 8–21.
10. *Tori no ie* 鳥の家 (»Das Haus mit den Vögeln«)
in: Shinchō, Bd. 49, Nr. 10, Oktober 1952, S. 104–112.
11. *Miyako no sono* 都の苑 (»Der Park in der Hauptstadt«)
in: Shinchō, Bd. 50, Nr. 1, Januar 1953, S. 125–135.
12. *Kizu no ato* 傷の後 (»Nach der Wunde«)
in: Bessatsu bungei shunjū, Nr. 31, Dezember 1952, S. 40–49.
13. *Ame no naka* 雨の中 (»Im Regen«)
in: Kaizō, Bd. 34, Nr. 4, April 1953, S. 230–236.
14. *Ka no mure* 蚊の群 (»Moskitoschwärme«) urspr. *Ka no yume* 蚊の夢
(»Der Traum von den Moskitos«)
in: Bessatsu bungei shunjū, Nr. 33, April 1953, S. 22–28.
15. *Hebi no tamago* 蛇の卵 (»Das Schlangenei«)
in: Bessatsu bungei shunjū, Nr. 36, Oktober 1953, S. 20–29.
16. *Aki no uo* 秋の魚 (»Fische im Herbst«) urspr. *Hato no oto* 鳩の音
(»Das Geräusch der Tauben«)
in: Ōru yomimono オール読物, Bd. 9, Nr. 4, April 1954, S. 268–279.

Wie schon im Falle von *Yukiguni* gab es auch bei *Yama no oto* Buchveröffentlichungen der noch unvollendeten Erzählung: Bereits veröffentlichte Kapitel wurden in Werksammlungen aufgenommen, der Stoff danach jedoch wie zuvor in Zeitschriften weitergeführt. Diese Tatsache weist darauf hin, dass Kawabata zumindest den Gesamtumfang der Erzählung nicht von Anfang an geplant hatte – eine Einschätzung, die vom Autor selbst bestätigt wird:

Ich hatte nicht die Absicht, [...] an *Yama no oto* so lange weiterzuschreiben. Es sollte mit einer einzelnen kurzen Erzählung [*ikkai no tampo*] beendet sein. Aus der verbliebenen Anregung habe ich lediglich weitergeschöpft. Folglich ist die Ansicht, [...] mit dem ersten Kapitel [sei *Yama no oto*, d. Verf.] bereits beendet, wohl die harte Wahrheit. [...] Auch auf *Yukiguni* trifft das zu. Ich tröste mich mit dem Gedanken, bald eine Erzählung schreiben zu können, die sich nicht derartig ausdehnt, sondern von Anfang an mit dem Gerüst und dem Thema einer langen Erzählung versehen ist [*hajime kara chōhen no kokkaku to shudai to wo sonaeta shōsetsu*].²⁷⁷

Edward Seidensticker kommentiert dementsprechend: »It could have stopped almost anywhere along the way, and it could go on indefinitely. [...] the fact generally seems to be that the unity is accidental.«²⁷⁸ Wenn Boardman Petersen dagegen relativiert diese Sichtweise einer allzu umfassenden Beliebigkeit: »A situation changes with time, as the participants change and develop, although the (open) end of each episode is usually no more than a subtly shifted perspective.«²⁷⁹ Gleichzeitig korrigiert sie Seidensticker an dieser Stelle mit einer originellen Anmerkung:

At the outset, it is also necessary to correct the misunderstandings that may result from Seidensticker's assertion (in offering translation in *Japan Quarterly* 11, of sections one, two, and six [partially],

277 Kawabata in *Dokuei jimei*, KYZ Bd. 33, S. 538.

278 Seidensticker: *Strangely Shaped Novels*, 1963, S. 213. Vgl. hierzu auch die Argumentation von Roy Starrs gegen die Annahme des zufälligen Entstehens von *renga*-Strukturen in Kawabatas Literatur in Teil 1, I. 3. *haiku* und *renga*, S. 39 f.

279 Petersen 1979, S. 168.

followed by fourteen through sixteen in a later issue of *Japan Quarterly*) that a reader who had missed the untranslated intervening sections would not be handicapped in approaching the last three. He speaks of Kawabata's techniques as »a stringing together of little vignettes with no regard to overall form« – as though one might arrive in time for the coda in the third movement of Brahms' Violin Concerto in D and disregard opposing melodic and rhythmic themes of the opening movement, for instance.²⁸⁰

Trotz der geäußerten Unzufriedenheit akzeptierte auch Kawabata offensichtlich dieses Charakteristikum seiner Schreibweise. So vermerkte er bereits 1953: »Eine ziemlich willkürliche Art der Veröffentlichung. Und meine schlechte Angewohnheit über Jahre hinweg. Aber es ist auch denkbar – ebenso wie etwa bei *Yukiguni* – dass diese Art der Veröffentlichung dieses Werk hervorgebracht hat.«²⁸¹

Es existieren folgende vier »Zwischenveröffentlichungen« von *Yama no oto*:

- Februar 1952 (im Verlag Chikuma shobō): *Sembazuru* 千羽鶴 (*Yama no oto*, Kapitel 1–6 sowie vier Teile von *Sembazuru*)
- September 1952 (Chikuma shobō): *Sembazuru. Yama no oto* 千羽鶴・山の音 (*Yama no oto*, Kapitel 1–9 sowie *Sembazuru* vollständig)
in: *Gendai Nihon meisaku sen* 現代日本名作選
- Februar 1953 (im Verlag Shinchōsha): *Yama no oto* 山の音 (*Yama no oto*, Kapitel 1–10)
in: *Kawabata Yasunari zenshū* 川端康成全集 Bd. 15
- März 1953 (im Verlag Kadokawa shoten): *Yama no oto* 山の音 (*Yama no oto*, Kapitel 1–12)
in: *Shōwa bungaku zenshū* 昭和文学全集 (Bd. 9 *Kawabata Yasunari shū* 川端康成集)

Im April 1954 erschien bei Chikuma shobō eine auf tausend Exemplare limitierte Ausgabe, die erstmals alle sechzehn Kapitel von *Yama no oto* umfasste. Der Text wurde dafür nahezu unverändert – mit nur wenigen

280 Petersen 1979, S. 168 f.

281 Kawabata in *Dokuei jimei*, KYZ Bd. 33, S. 526.

stilistischen Umformulierungen und Streichungen – aus den Zeitschriften übernommen, wobei auch (im Gegensatz etwa zu *Yukiguni*) die Kapitelüberschriften erhalten blieben²⁸² sowie die Unterteilung der Kapitel in Abschnitte. Für die Aufnahme in die Gesamtausgabe von 1969 (Band 8) legte Kawabata eine nochmals leicht bearbeitete Textversion fest, die als die Ausgabe letzter Hand auch in der aktuellen Gesamtausgabe (KYZ Band 12) zu finden ist.

2. Erzählverlauf

Yama no oto handelt von den Ängsten und Hoffnungen, von der Einsamkeit und den kleinen Freuden eines alternden Mannes. Aus der Sicht dieses Mannes, Ogata Shingo 尾形信吾, wird der Alltag einer Mittelstandsfamilie über einen Zeitraum von knapp eineinhalb Jahren beschrieben. Das Erzähltempo ist langsam und der sich jahreszeitlich verändernden Natur angepasst, die auch immer wieder thematisiert wird. Die Ereignisse überstürzen sich nicht, vielmehr wird in alltäglichen Gesprächen und Begebenheiten ein exemplarisches Bild der Gesellschaft im Nachkriegsjapan gezeichnet: die Ermüdung durch noch nachwirkende Verletzungen ebenso wie erste Anzeichen des Aufbruchs in eine neue Zeit.

In der folgenden Darstellung des Erzählverlaufs werden die Reihenfolge der Kapitel und die jeweiligen Kapitelüberschriften beibehalten; die Nummern sind der Übersichtlichkeit halber ergänzt. Zur Erklärung der Überschriften sind teilweise auch Einzelheiten aufgenommen, die nur geringe Relevanz für den Erzählfortgang haben.

1. *Der Klang des Berges*

Die Erzählung beginnt im Juli und führt zunächst den 61-jährigen Shingo und seinen Sohn Shūichi 修一 ein, die täglich von ihrem Haus in Kamakura nach Tōkyō zu der Firma pendeln, bei der sie beide arbeiten. Die Familie besteht in dieser Zeit aus vier Personen: Shingo, seiner

282 Der Grund hierfür ist vermutlich die stilistisch schöne, durchgehend verwendete Nominalphrase $A \circ B$ (»B von A«) in den Überschriften.

Frau Yasuko 保子, Shūichi und der Schwiegertochter Kikuko 菊子. Im Kontakt mit den Familienmitgliedern bemerkt Shingo zunehmend erste Anzeichen des Alters: das Ergrauen seiner Haare, Vergesslichkeit; auch Symptome einer Tuberkulose zeigen sich. Nachts wird Shingo oft vom Schnarchen seiner Frau geweckt, deren Anblick ihm die Hässlichkeit des Alters vor Augen führt.

Als Shingo eines Nachts in den Garten schaut, hört er ein unheimlich dröhnendes Geräusch, das vom Berg hinter dem Haus zu kommen scheint und Todesfurcht in ihm weckt. Erst einige Tage später erwähnt er das Erlebnis gegenüber seiner Frau und Kikuko. Shūichi hält sich zu dieser Zeit bei seiner Geliebten auf – ein offenes Geheimnis innerhalb der Familie, das Shingo die Verbundenheit und das Mitgefühl mit seiner Schwiegertochter umso deutlicher empfinden lässt. Sie erinnert ihn an die schöne ältere Schwester seiner Frau, die seine große Liebe war und jung starb.

2. *Zikadenflügel*

Im August kommt Shingos Tochter Fusako 房子 in Begleitung seiner beiden Enkelinnen nach einem Ehestreit in das Elternhaus. Shingo leidet darunter, dass auch über diese Situation nicht gesprochen wird. Er findet Trost bei Kikuko, mit der er häufig Gespräche über die Pflanzen und Tiere im Garten führt und die ihn aufmerksam umsorgt, sodass seine Tochter eifersüchtig wird. Spannungen verursacht auch die ältere Enkelin, die Zikaden fängt und von den Erwachsenen verlangt, ihnen die Flügel abzuschneiden.

In der Hoffnung, Shūichis Geliebte zu entdecken, führt Shingo eine junge Kollegin in ein Tanzlokal aus. Obwohl Kikuko seine eigentliche Absicht nicht erkennt, ist es ihm unangenehm, von ihr auf das Rendezvous angesprochen zu werden.

Shingo hat in dieser Zeit kurz hintereinander drei Träume, in denen er von verstorbenen Freunden und Bekannten, aber auch von einer erotischen Begegnung mit einem Mädchen träumt.

3. *Wolkenflammen*

Etwa einen Monat später, im September, ist Fusako mit den Töchtern zu ihrem Mann zurückgekehrt. Nachts, während eines Taifuns, reden Shingo und seine Frau Yasuko zum ersten Mal über Fusakos Eheprobleme. Yasuko beschuldigt Shingo, die Schwiegertochter Kikuko seiner eigenen Tochter vorzuziehen und erwähnt, dass sie im Verhältnis zu ihrer älteren Schwester früher ähnliche Erfahrungen wie Fusako gemacht habe.

Am Tag nach dem Sturm spricht Shingo seine junge Kollegin auf Shūichis Geliebte an, bricht das Gespräch jedoch nach deren negativer Äußerung ab. Abends geht die Familie gemeinsam ins Kino, und auf dem Nachhauseweg sieht Shingo den Mond von Wolken umgeben, als stünde er in Flammen.

4. *Die Kastanie*

Einige Zeit danach erhält die Familie die Nachricht, dass Fusako mit ihren Kindern in das leerstehende Elternhaus Yasukos auf dem Land gezogen sei. Dieses Haus weckt in Shingo die Erinnerung an Yasukos ältere Schwester und seine Hochzeit, die nach deren Tod dort im Beisein des Witwers gefeiert wurde. Während der Trauerzeremonie hatte Shingo den Aufschlag einer einzelnen Kastanie gehört und diese später draußen gefunden. Befangen durch die Anwesenheit des Witwers sprach er jedoch nie darüber.

Shūichi wird von seinen Eltern beauftragt, seine Schwester Fusako nach Kamakura zu holen. In seiner Abwesenheit erfährt Shingo von seiner Kollegin, wo die Geliebte Shūichis wohnt. Er geht zu dem Haus, kehrt aber unverrichteter Dinge wieder um.

5. *Der Traum von der Insel*

Im Spätherbst hat Shingo einen vierten Traum, in dem er ein Mädchen auf einer Insel umarmt. Am nächsten Tag kauft er zwei Nō-Masken aus dem Besitz eines verstorbenen Freundes. Eine dieser Masken, die einen androgynen Knaben darstellt, erregt starke erotische Gefühle in Shingo, die ihn in Verbindung mit dem Traumerlebnis verunsichern.

6. *Kirschblüten im Winter*²⁸³

An Neujahr zieht Fusako endgültig mit ihren Töchtern im Elternhaus ein, nachdem sie zwischendurch nochmals bei ihrem Mann war, um eine Aussprache zu versuchen. Über eine offizielle Trennung wird jedoch immer noch nicht geredet.

Mitte Januar hält sich Shingo beruflich im Seebad Atami auf, wo er einen voll erblühten Kirschbaum im Hotelgarten entdeckt. Auch hier hört er nachts ein unheimliches Geräusch, das sich zwar als Donnern eines Zuges herausstellt, Shingo aber trotzdem beunruhigt.

7. *Wasser am Morgen*

Im Februar ist Shingo morgens Zeuge des starken Nasenblutens seiner Schwiegertochter Kikuko, von dem das Wasser im Waschbecken rot gefärbt wird. Er hat das Gefühl, Kikukos seelische Qualen seien damit aufgebrochen. Nachmittags kommt seine Kollegin mit der Mitbewohnerin von Shūichis Geliebter in die Firma. Die Mitbewohnerin spricht sich für eine Trennung der beiden aus und schlägt vor, Shūichi mit Kikuko alleine wohnen zu lassen, um ihn mehr als bisher an seine Frau zu binden. Shingo, der selbst schon an diese Möglichkeit gedacht hatte, spricht den Auszug des jungen Paares seiner Frau gegenüber an, lässt die Sache dann jedoch auf sich beruhen.

8. *Die Stimme in der Nacht*

Anfang März kommt Shūichi nachts betrunken von seiner Geliebten nach Hause. Kikuko empfängt den laut nach ihr Rufenden fürsorglich, und Shingo hofft, dass die Affäre bald zu Ende geht. Als er mit Kikuko nach Tōkyō fährt, fragt er sie, ob sie nicht mit Shūichi ausziehen wolle. Kikuko jedoch möchte weiterhin in Shingos Nähe leben.

283 Von dieser Überschrift stammt offensichtlich der Titel *Ein Kirschbaum im Winter* der deutschen Übersetzung.

9. *Glocken im Frühling*

Im April verursacht Shingos ältere Enkeltochter einen Unfall bei einem Tempelfest (wo Glocken zu hören sind). Er überlegt bedrückt, von wem das Kind seine Wildheit und die Tendenz zur Grausamkeit geerbt hat. Am Abend lässt er Kikuko die im vergangenen Herbst erworbene Knaben-Nō-Maske aufsetzen. Als er bemerkt, dass die junge Frau unter der Maske weint, spricht er sie auf eine Trennung von Shūichi an. Erneut bekräftigt Kikuko, sie wolle in jedem Fall bei Shingo bleiben.

10. *Das Haus mit den Vögeln*

Ende Mai hört Shingo morgens den Ruf eines Roten Milans im Garten und unterhält sich mit Kikuko über die vielen Vögel, die sich jedes Jahr in der Nähe des Hauses einfinden. Auf der Fahrt nach Tōkyō erfährt Shingo von Shūichi, dass Kikuko eine Abtreibung hatte. Sie wolle kein Kind, solange er eine Geliebte habe. Shingo ist erschüttert und sagt zu Shūichi, er habe Kikukos Seele zerstört. Zwei Tage später geht Kikuko zu ihrer Familie. Erst jetzt erzählt Shingo seiner Frau von Kikukos Abtreibung.

11. *Der Park in der Hauptstadt*

Während Kikukos Abwesenheit kommt es zu einer Aussprache zwischen der Tochter Fusako und ihren Eltern. Fusako wirft Shingo erneut vor, sich mehr um Kikuko als um sie zu kümmern, und auch seine Frau fordert ihn auf, sich sowohl bei Kikukos als auch bei Fusakos Eheproblemen um Lösungen zu bemühen. Shingo erwähnt daraufhin, dass er monatlich einen Angestellten zur kranken Schwiegermutter Fusakos schickt. Fusakos Ehemann sei rauschgiftsüchtig und offensichtlich verschwunden.

Am nächsten Tag trifft sich Shingo mit Kikuko im Tōkyōter Shinjuku-Park, und einen Tag später kommt sie nach Kamakura zurück. Zur selben Zeit erfährt Shingo in der Firma von seiner Kollegin, dass Shūichi das Geld für Kikukos Abtreibung von der Geliebten bekommen hatte.

12. *Nach der Wunde*

Nach Kikukos Abtreibung (und damit »nach der Wunde«), mit Beginn der Regenzeit, bleibt Shūichi wieder häufiger zu Hause, sodass Shingo hofft, die Beziehung zwischen den beiden werde sich normalisieren. Er hat einen Traum, in dem er beinahe mit der Jugendfreundin Shūichis schläft, und gesteht sich danach ein, dass er solche erotischen Wunschvorstellungen auch gegenüber Kikuko hegt.

13. *Im Regen*

Wenig später, weiterhin in der Regenzeit, erfährt die Familie aus der Zeitung, dass Fusakos Ehemann mit einer Kellnerin Selbstmord versucht hat. Shingo reicht die Scheidungsanzeige ein, die der Ehemann kurz zuvor geschickt hatte, denkt aber immer noch an eine mögliche Fortsetzung der Ehe. Dann bekommt er von seiner Kollegin eine weitere schockierende Nachricht: Die Geliebte Shūichis sei schwanger und wolle das Kind zur Welt bringen.

14. *Moskitoschwärme*

Shingo besucht daraufhin die Frau und versucht sie davon zu überzeugen, das Kind nicht auszutragen. Die Geliebte jedoch behauptet, es sei nicht Shūichis Kind, und sie habe sich nach einem Streit über die Schwangerschaft von ihm getrennt. In der Nacht träumt Shingo von riesigen Moskitoschwärmen, durch die er sich mit einem Schwert den Weg bahnt.

15. *Das Schlangenei*

Shingo spricht zunächst mit keinem Familienmitglied über die Schwangerschaft der Geliebten Shūichis. Gegen Ende des Sommers fragt er seinen Sohn danach, der das Ende der Affäre und die Angabe der Frau, das Kind sei von einem anderen Mann, bestätigt.

Shingos Frau und Fusako vermuten eine neue Schwangerschaft bei Kikuko. In der Nacht träumt Shingo von einem Straußenei und einem

Schlangenei, aus dem er eine kleine Schlange hervorkommen sieht. Als Shingo Kikuko am nächsten Tag anspricht, verneint diese jedoch eine Schwangerschaft.

16. *Fische im Herbst*

Im Oktober schlägt Shingo seiner Schwiegertochter erneut vor, mit Shūichi in eine eigene Wohnung zu ziehen. Sie beharrt darauf, für Shingo immer dasein zu wollen, doch er meint, sie solle sich von ihm frei machen.

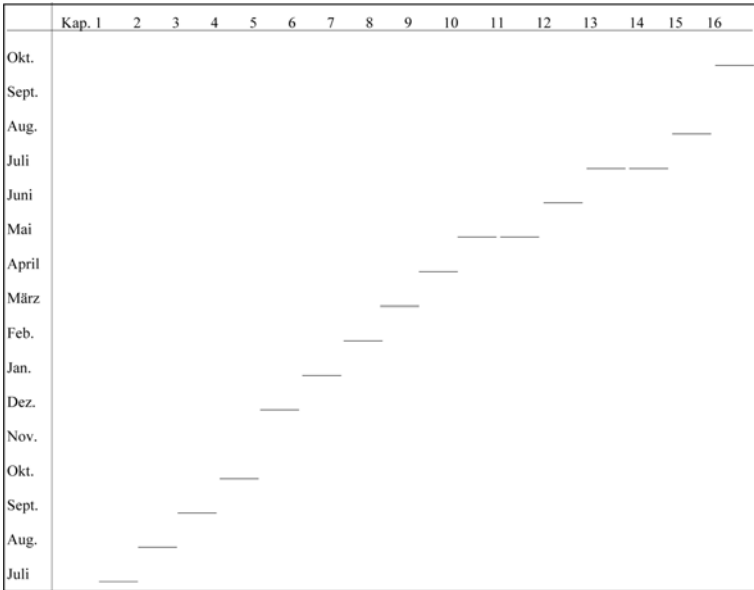
Am Abend dieses Tages finden sich alle sieben Familienmitglieder beim Forellenessen zusammen. Fusako bittet ihren Vater, sie ein Geschäft eröffnen zu lassen. Kikuko sagt ihr Unterstützung zu. Die Familie beschließt, eine Herbstreise zum Elternhaus von Shingos Frau zu unternehmen. Vor dieser Fahrt möchte Shingo Fusako seine Entscheidung mitteilen.

3. Kompositionselemente

a. Fabelanalyse: Die Zeitgestaltung

a. 1. Übersicht

Im Vergleich zu *Yukiguni* und *Mizuumi* wirkt der zeitliche Ablauf in *Yama no oto* sehr klar und überschaubar. Jedes der sechzehn Kapitel lässt sich chronologisch einer Jahreszeit, meist sogar einem bestimmten Monat zuordnen. Daraus ergibt sich folgende graphische Aufteilung:



Die erzählte Zeit erstreckt sich über insgesamt etwa fünfzehn Monate, vom Sommer bis zum Herbst des nächsten Jahres, wobei die Aufeinanderfolge der Erzählphasen genau der Ereignisabfolge entspricht.²⁸⁴

Die Handlung der sechzehn Kapitel verteilt sich jedoch nicht völlig gleichgewichtig auf diese Monate. Vielmehr kommt es zu einem geringfügigen Zeitsprung am Ende des ersten Jahres (zwischen Kapitel 4 und 5) sowie zu einem zeitlichen Schwerpunkt im Mai (Kapitel 10 und 11) und während der Regenzeit (Juni/Juli) des zweiten Jahres (Kapitel 12, 13 und 14). Darüber hinaus wird die Handlung aus Kapitel 13 direkt

284 Bemerkenswerterweise entspricht der Publikationszeitpunkt der einzelnen Kapitel überwiegend *nicht* der jeweils beschriebenen Jahreszeit: Kapitel 1 (Erzählhandlung im Juli) → Veröffentlichung im September; 2 (August) → Oktober; 3 (September) → Oktober; 4 (Oktober) → Dezember und Januar; 5 (November/Dezember) → April; 6 (Januar) → Mai; 7 (Februar) → Oktober; 8 (März) → März (!); 9 (April) → Juni; 10 (Mai) → Oktober; 11 (Mai) → Januar; 12 (Juni) → Dezember; 13 (Juli) → April; 14 (Juli) → April; 15 (August) → Oktober; 16 (Oktober) → April.

im anschließenden vierzehnten Kapitel fortgeführt,²⁸⁵ sodass insgesamt dreizehn Erzählphasen zu erkennen sind. Trotzdem soll bei der folgenden Analyse zunächst die von Kawabata vorgegebene Kapiteileinteilung als Grundlage dienen, um eine bessere Überschaubarkeit der Darstellung zu gewährleisten.

Die Kapitel haben einen Umfang von durchschnittlich siebzehn Seiten, wobei das vierte Kapitel mit 24 Seiten das längste ist und das vierzehnte Kapitel mit dreizehn Seiten das kürzeste. Alle Kapitel sind nochmals in drei bis fünf Abschnitte aufgeteilt.

Kawabata erzählt in *Yama no oto* überwiegend zeitdeckend, meist mit Zeitsprüngen zwischen den einzelnen Kapiteln oder Kapitelabschnitten. Die vorherrschende Form der zeitdeckenden Darstellung sind Dialoge, die Szenen aus dem Familien- und Berufsleben des Protagonisten Shingo schildern und durch dessen Überlegungen kommentiert werden. Da insgesamt nur sehr wenige Raffungen vorgenommen werden und auch Rückwendungen relativ selten eingeschoben sind, entsteht der Gesamteindruck einer Erzählung, bei der sich Erzählzeit und erzählte Zeit in großen Teilen decken.

a. 2. Zeitgestaltung der Einzelkapitel

Im *ersten Kapitel »Der Klang des Berges«* (S. 243–260),²⁸⁶ umfasst die erzählte Zeit Ausschnitte dreier Tage »vor dem zehnten August« (*hachigatsu no tōka mae*, S. 247). Die Erzählung beginnt im *ersten Abschnitt* (S. 243–245) mit der zeitdeckenden Beschreibung einer kurzen Gesprächsszene zwischen Shingo und seinem Sohn Shūichi.

Auf diese Szene folgt im *zweiten Abschnitt* (S. 245–250) eine aufbauende Rückwendung über Shingos familiäre Situation (S. 245–246), bevor die eigentliche Handlung »heute Nacht« (*konya*, S. 246) fortgeführt wird. Shingo hört in dieser Nacht den Klang des Berges, der die Erinnerung an ein Erlebnis »etwa zehn Tage zuvor« (*tōka hodo mae*, S. 249) – als Rückwendung eingeschoben – bei ihm hervorruft (S. 249–250).

285 Die enge inhaltliche Verbindung zwischen den Kapiteln 13 und 14 erklärt sich auch aus der Veröffentlichung beider Kapitel im selben Monat (April 1953).

286 Die Seitenangaben beziehen sich auf KYZ Bd. 12.

Der *dritte und vierte Abschnitt* (S. 250–253 und S. 253–258) bildet eine zeitliche Einheit, die offensichtlich einige Tage nach Shingos nächtlichem Erlebnis liegt. Hier wird Shingos Arbeitsalltag beschrieben und – im vierten Abschnitt – das gemeinsame Abendessen mit seiner Frau und der Schwiegertochter Kikuko. Eingeschoben in Shingos Überlegungen während des Essens sind mehrere ineinander übergehende Rückwendungen. Zunächst ein Rückschritt zu Kikukos Geburt vor etwa 25 Jahren (S. 256), dann zu der Situation, in der Kikuko Shingo davon erzählte (S. 256), daraufhin wiederum zeitlich um knapp zwei Jahre zurückgehend zu Shingos Eindrücken, als Kikuko als Schwiegertochter in sein Haus kam (S. 256) und schließlich zu der Zeit vor über dreißig Jahren, zum Leben von Shingos Frau kurz vor ihrer Heirat (S. 256–257). Das Ende des Abschnitts kehrt in die Erzählgegenwart zurück und schildert Shingos schlaflose Nacht nach dem Abendessen (S. 258).

Der kurze *fünfte Abschnitt* (S. 258–260) beschreibt die Heimfahrt Shingos und Shūichis an einem der folgenden Tage sowie – nach einem Zeitsprung (S. 260) – den Abend, an dem Shingo seiner Frau und Kikuko von dem Geräusch des Berges erzählt, das er »neulich« (*kono aida*, S. 260) in der Nacht gehört hatte.

Auch die Handlung des *zweiten Kapitels »Zikadenflügel«* (S. 261–280) erstreckt sich über die Dauer mehrerer Tage im Sommer, offensichtlich gegen Ende August. Zeitdeckendes Erzählen bei der Beschreibung von Gesprächen oder Szenen in der Familie, die auf drei Tage verteilt sind, und kürzere Zeitsprünge wechseln sich dabei ab.

Der *erste Abschnitt* (S. 261–265) stellt die neue Situation im Hause Shingos dar nach der Ankunft der Tochter Fusako und der beiden Enkelkinder, wobei ein kurzer eingeschobener Rückschritt das Eintreffen Fusakos nochmals beschreibt (S. 262).

Im folgenden *zweiten Abschnitt* (S. 265–269) wird die Handlung an einem der nächsten Tage weitergeführt, an dem sich Shingo auf dem Heimweg befindet. Auch hier gibt es nur zwei kurze Rückgriffe auf seine Überlegungen während der Zugfahrt nach Hause und auf zwei Träume am frühen Morgen dieses Tages (S. 268).

Der *dritte Abschnitt* (S. 269–274) setzt mit einer iterativ-durativ raffenden Beschreibung der Trinkgewohnheiten Shingos ein, bevor ein Zeitsprung zum frühen Abend führt (S. 269). Shingo erinnert sich hier in einem kurzen Rückgriff (S. 270) an die Mondnacht Anfang August,

in der er den Klang des Berges gehört hatte (Kapitel 1, S. 248). Wieder in der Erzählgegenwart, berichtet er seiner Frau von den Träumen, die dann in zwei Rückwendungen zum Morgen geschildert werden (S. 271–272 und S. 273). Eingeschoben in die Rückwendungen ist jeweils ein weiterer Rückgriff zur Verbindung zwischen Shingo und den Männern, von denen er geträumt hatte (S. 271 und S. 273).

Der vierte und *letzte Abschnitt* dieses Kapitels (S. 274–280) schildert einen Sonntagnachmittag, wiederum einige Tage später, an dem sich Shingo mit Kikuko im Garten unterhält. Auch hier finden sich einige Rückwendungen eingeschoben: zunächst eine zeitraffende Beschreibung der alltäglichen Reibereien in der Familie (S. 275–276); daran anschließend ein Streit beim Abendessen (S. 276–278) »drei, vier Tage zuvor« (*san yokka mae*, S. 278), und schließlich die Erinnerung Shingos an seinen Besuch einer Tanzveranstaltung mit seiner Kollegin »am vorletzten Abend« (*issakuya*, S. 279), also zeitlich nach dem Streit gelegen.

Das relativ kurze *dritte Kapitel »Wolkenflammen«* (S. 281–294)²⁸⁷ besteht lediglich aus drei eng verbundenen Abschnitten, in denen knapp zwei Tage Anfang September beschrieben werden.

Der *erste Abschnitt* (S. 281–284) umfasst eine etwa vierstündige Zeitspanne, vom Feierabend in Shingos Büro bis zum Abendessen der Familie. Lediglich ein Rückgriff (S. 281) in einem Satz, der auf das Tanz-Rendezvous von Shingo Ende August referiert (Kapitel 2, S. 279) und ein längerer Rückschritt zum Beginn von Kikukos Ehe (S. 283) sind in die Handlung eingeschoben.

Der *zweite Abschnitt* (S. 284–290) schließt sich zeitlich an den ersten an und beinhaltet über nahezu die ganze Länge ein zeitdeckendes Gespräch zwischen Shingo und seiner Frau vor dem Einschlafen. Dabei finden sich drei zeitliche Einschnitte: eine iterativ-durativ geraffte Bemerkung über Shingos Frau (S. 285), ein Rückschritt zur Geschichte eines Zwergahorns im Besitz von Shingos Schwägerin (S. 288), sowie ein weiterer Rückgriff in die nähere Vergangenheit, als sich Shingos Frau über das Verhältnis zu ihrer Schwester äußerte (S. 289). Am Ende

287 Kapitel 2 und 3 erschienen gleichzeitig im Oktober 1949: Kapitel 2 in der Zeitschrift Gunzō, Kapitel 3 in Shinchō. Es kann angenommen werden, dass die dadurch entstandene Arbeitsbelastung zumindest *ein* Grund für die Kürze des dritten Kapitels ist.

des Abschnitts erfolgt ein einstündiger Zeitsprung in die Nacht zu einem Taifun (S. 289 f.).

Der Tag danach wird im abschließenden *dritten Abschnitt* (S. 290–294) dargestellt. Die Handlung setzt ein mit der Beschreibung der Sturmschäden (S. 290) und wird nach einem Zeitsprung fortgesetzt mit der Unterhaltung zwischen Shingo und seiner Kollegin zu Arbeitsbeginn (S. 290–293). Auch hier findet sich ein kurzer Rückgriff (S. 291) auf den Besuch im Tanzlokal Ende August (Kapitel 2, S. 279). Ein erneuter Zeitsprung führt die Handlung zum Abend dieses Tages, an dem die Familie ein Kino besucht. Eingeschoben in die Schilderung ihres Heimwegs ist ein Rückgriff auf die zurückliegende Sturmnacht (S. 293).

Das *vierte Kapitel* »Die Kastanie« (S. 295–319) ist mit knapp 25 Seiten das umfangreichste der gesamten Erzählung.²⁸⁸ Die erzählte Zeit umfasst einen Morgen, einen Abend und einen weiteren Tag im Herbst, wohl Anfang Oktober.

Der *erste Abschnitt* (S. 295–299) beschreibt eine Szene am Morgen zwischen Shingo, seiner Frau und Kikuko, in der sie sich über die Bäume und Pflanzen im Garten unterhalten und Shingos Frau einen Traum erwähnt. Eingeschoben sind zwei Rückgriffe auf die Sturmnacht Anfang September (S. 296 f. und S. 299).

Im *zweiten Abschnitt* (S. 299–304) wird der Traum aufgenommen und in einem umfangreichen Rückschritt (S. 299–302) gerafft die Geschichte des Elternhauses von Shingos Frau dargestellt, ihre Hochzeit dort (S. 300–302) und die Geburt ihrer Tochter (S. 302). Danach setzt sich die Handlung in der Erzählgegenwart fort mit einem Zeitsprung um »drei, vier Tage« nach dem Traum (*yume wo mite san yokka ato ni*, S. 302) zu einem zeitdeckend geschilderten Gespräch zwischen Shingo und seiner Frau (S. 302–304).

Der restliche Teil des Kapitels beschreibt insgesamt lediglich einen, den auf das Gespräch folgenden Tag. Der Morgen wird im *dritten Abschnitt* (S. 305–311) beschrieben in Form einer Unterhaltung Shingos

288 Das Kapitel bestand wie erwähnt ursprünglich aus zwei Teilen: »Die Kastanie« (*Kuri no mi*), erschienen in Sekai shunjū im Dezember 1949, und »Das Haus der Frau« (*Onna no ie*), ebenfalls in Sekai shunjū erschienen im Januar 1950.

mit seiner Kollegin, wobei ein kurzer Rückgriff (S. 307) die Verbindung zu ihrem Gespräch Anfang September (Kapitel 3, S. 290–293) herstellt.

Im *vierten Abschnitt* (S. 311–314) folgt der Nachmittag, an dem Shingo die Totenfeier eines früheren Kommilitonen besucht (S. 311–314) und sich in zwei Rückschritten (S. 312 und S. 313) an Erlebnisse mit dem Verstorbenen einige Jahre zuvor erinnert.

Der *fünfte Abschnitt* des Kapitels (S. 314–319) schließlich umfasst die Zeitspanne vom Ende der Totenfeier bis zur Nacht. Nachmittags erinnert sich Shingo im Büro in einer ausführlichen Rückwendung an Vögel in seinem Garten (S. 314–315), die er am »Morgen des Vortages« (*sakujitsu no asa*, S. 314) beobachtet hatte. Ein Rückgriff stellt dann die Verbindung zum vorhergehenden Abschnitt her: Bei der Totenfeier »vorhin« (*sakki*, S. 315) hatte Shingo ebenfalls Vögeln zugesehen. Mit einem Zeitsprung zum Spätnachmittag setzt eine längere Szene ein, in der sich Shingo von seiner Kollegin zum Haus der Geliebten Shūichis führen lässt (S. 315–318), gefolgt von der Rückkehr Shingos nach Hause sowie einer nächtlichen Unterhaltung mit seiner Frau, in die ein Rückgriff zur Szene mit der Kollegin eingeschoben ist (S. 318).

Zwischen dem vierten und dem *fünften Kapitel* »Der Traum von der Insel« (S. 320–340) liegt ein etwas größerer zeitlicher Abstand. Die Handlung spielt im Winter und umfasst knapp drei Tage.

Im *ersten Abschnitt* (S. 320–324) wird ein Abend beschrieben, an dem Kikuko entdeckt, dass eine Hündin unter dem Haus²⁸⁹ Junge geworfen hat. Nach wenigen Zeilen erfolgt ein Rückschritt um »sieben, acht Tage« (*shichi hachinichi mae*, S. 320), in dem die Beziehung der Familie zu der Hündin gerafft erklärt wird (S. 320–322). Darin eingeschoben sind zwei weitere Rückwendungen: eine Bezugnahme auf die Totenfeier, die Shingo Anfang Oktober besucht hatte (S. 321), sowie ein Rückschritt zu einer Szene mit der trächtigen Hündin »erst vor kurzem« (*tsui kono aida*, S. 322).

Die Handlung des *zweiten Abschnitts* (S. 324–332) findet eine unbestimmte Zeit – wohl einige Tage – später statt, an einem Vormittag in Shingos Büro. Auch hier erfolgt nach wenigen Zeilen eine Rückwendung zum Morgen dieses Tages, an dem sich Shingo an einen

289 Dem traditionellen Baustil entsprechend steht das Haus auf etwa fünfzig Zentimeter hohen Holzstützen über dem Erdboden.

nächtlichen Traum erinnerte (S. 324–325). In der Erzählgegenwart wird der Besuch eines Freundes im Büro beschrieben (S. 326–331), wobei lediglich ein Rückgriff erfolgt auf die Todesumstände eines kurz zuvor verstorbenen Freundes (S. 327).

Der *dritte Abschnitt* (S. 332–335) setzt die Erzählung nach einem Zeitsprung am Abend desselben Tages fort, als Shingo zuhause die vormittags von dem Besucher gekauften Nō-Masken zeigt. Die zeitdeckende Darstellung wird nur von einem gedanklichen Rückgriff Shingos unterbrochen, der sich an einen Traum in der Nacht erinnert und an seine Kollegin, die die Masken am Vormittag aufgesetzt hatte (S. 334).

Den Abschluss dieses Kapitels bildet im *vierten Abschnitt* (S. 335–340) erneut eine Familienszene, in der zeitdeckend der »Morgen des 29. Dezember« (*Kure no nijūkunichi no asa*, S. 335) beschrieben wird. Dabei findet sich erneut nur ein Rückschritt in Form einer zeitlich gerafften Erklärung zu den früheren Besitzern der Hündin (S. 339).

Im *sechsten Kapitel »Kirschblüten im Winter«* (S. 341–358) wird über drei Viertel des Textumfangs ein einziger Tag – der 1. Januar – beschrieben.

Der *erste Abschnitt* (S. 341–343) handelt vom frühen Morgen, als Shingo und seine Frau im Bett eine ihrer Enkelinnen hören (S. 341–343).

Die Erzählhandlung wird bruchlos weitergeführt im *zweiten Abschnitt* (S. 343–347). Hier ist es zunächst Shingo, der sich Gedanken über die unglückliche Ehe seiner Tochter macht (S. 343–344), bevor eine umfangreiche zeitraffende Rückwendung die Trennung der Tochter von ihrem Mann im Herbst rekapituliert, ihren Aufenthalt in Kamakura, die Rückkehr zu ihrem Mann und das erneute Eintreffen im Kamakura am Abend zuvor (S. 344–346). Am Ende des Abschnitts kehrt die Handlung mit der Beschreibung des Familienfrühstücks zur Erzählgegenwart zurück (S. 346–347).

Der sich anschließende Vormittag wird im *dritten Abschnitt* (S. 347–355) geschildert mit lediglich einem kurzen Rückgriff (S. 347) zu dem Gespräch, das Shingo im Herbst mit seiner Kollegin geführt hatte (Kapitel 4, S. 316). Nachdem diese zu einem Neujahrsbesuch gekommen ist, wird nach einem kurzen Zeitsprung die Fahrt Shingos mit ihr nach Tōkyō beschrieben (S. 351–355).

Der *vierte Abschnitt* (S. 355–358) beginnt mit einem Zeitsprung zur Mitte des Monats Januar. Shingo hält sich dienstlich in einem Hotel in

Atami auf.²⁹⁰ Beschrieben werden zeitlich gerafft der Nachmittag und frühe Abend mit einem Rückgriff zu dem Gespräch mit seiner Frau vor der Abreise (S. 356) sowie die Nacht bis zum Morgen mit einem weiteren kurzen Rückverweis auf seine Tuberkulosesymptome ein Jahr zuvor (S. 356).

Die Zeitgestaltung im *siebten Kapitel »Wasser am Morgen«* (S. 359–375) unterscheidet sich zunächst deutlich von der sonstigen Vorgehensweise Kawabatas in *Yama no oto*: Statt die Geschichte in szenischer Abfolge fortschreitend zu erzählen, wird im ganzen *ersten Abschnitt* (S. 359–364) Vergangenes dargestellt.²⁹¹ Der Abschnitt beginnt mit einem Rückbezug auf den Neujahrstag und greift dann in einem umfangreichen Rückschritt das Schicksal eines weiteren verstorbenen Kommilitonen Shingos auf. Shingo hatte davon in einem nun zeitdeckend geschilderten Gespräch erfahren, das zu einer nicht näher spezifizierten Zeit vor dem Neujahrstag stattfand (S. 359–363). Im Anschluss daran erfolgt ein weiterer Rückgriff (S. 363) zum Tod des Freundes im vergangenen Winter und Shingos Maskenkauf aus dessen Nachlass (Kapitel 6, S. 351 f.) sowie um weitere drei Jahre zurück, als die Kollegin in Shingos Firma angestellt worden war (S. 363–364). Das Ende des Abschnitts kehrt erneut zum Neujahrstag zurück (S. 364), an dem die Kollegin gekündigt hatte (Kapitel 6, S. 351).

Vom zweiten Abschnitt dieses Kapitels an dominiert wieder die szenische, überwiegend zeitdeckende Darstellungsweise. So wird im zweiten bis vierten Abschnitt insgesamt ein Tag geschildert »beinahe zwei Monate« (*futatsuki ni naru*, S. 368) nach der Kündigung der Kollegin, also Ende Februar.

Der *zweite Abschnitt* (S. 364–367) setzt mit einem entsprechenden Zeitsprung ein und beschreibt ohne Rückwendungen zunächst ein Gespräch zwischen Shingo und Kikuko am Morgen (S. 364–366) und

290 Nur an dieser Stelle findet ein Ortswechsel zum Badeort Atami statt. Die ganze übrige Erzählung handelt in Kamakura und Tōkyō sowie – in Rückwendungen – im Gebiet von Shinshū (Präfektur Nagano).

291 Zwischen der Publikation des sechsten Kapitels (Mai 1950) und des siebten Kapitels (Oktober 1951) liegt im Vergleich zum übrigen Text der größte zeitliche Abstand. Dies ist sicher der Hauptgrund für Kawabatas Vorgehen, mit einer längeren Rückwendung den Erzählfluss neu aufzubauen.

direkt anschließend – zeitlich mehrere Stunden später liegend – die Unterhaltung Shingos mit Shūichi beim Mittagessen in Tōkyō (S. 367).

Der frühe Nachmittag wird im *dritten Abschnitt* (S. 368–372) zeitdeckend geschildert mit einem Besuch, den Shingo von der Kollegin und der Geliebten Shūichis im Büro erhält. Lediglich ein knapper Rückgriff (S. 369), in dem sich Shingo daran erinnert, dass die Kollegin einen solchen Besuch im Herbst vorgeschlagen hatte (Kapitel 4, S. 317), unterbricht den Erzählfluss.

Zu Beginn des *vierten Abschnitts* (S. 372–375) wird der Gesprächsverlauf während des Besuches abschließend kommentiert (S. 372–373), bevor ohne Rückwendungen eine Firmenfeier am Abend (S. 373) und – nach einem Zeitsprung – die Unterhaltung in der Familie von Shingos Rückkehr bis zum Zubettgehen geschildert werden.

Das *achte Kapitel* »Die Stimme in der Nacht« (S. 376–393) spielt Anfang März: »Seit Fusako an Silvester zurückgekommen ist, sind schon mehr als zwei Monate vergangen.« (*Fusako ga ōmisoka ni modotte kara, mō futatsuki no yo ni narimasu yo.* S. 387). Es umfasst eine Nacht und den folgenden Tag bis zum Nachmittag.

Im *ersten Abschnitt* (S. 376–379) wird zeitdeckend geschildert, wie Shūichi nachts betrunken nach Hause kommt, unterbrochen nur an einer Stelle, die iterativ-durativ gerafft eine Gewohnheit der Familie beschreibt (S. 378).

Der *zweite Abschnitt* (S. 380–384) führt Shingos Überlegungen in der Nacht weiter und macht nach wenigen Zeilen einen Zeitsprung zum nächsten Morgen (S. 380), an dem Shingo nach dem Aufwachen über das nächtliche Ereignis nachdenkt. Dabei erinnert er sich an einen Traum, den er vor Shūichis Rückkehr hatte (S. 381–384). Eingeschoben in die Schilderung ist das ausführliche Zitat aus einem Zeitungsartikel vom Vorabend (S. 382–383), der Shingos Traum ausgelöst hatte.

Mit der etwas missverständlichen Zeitangabe »Am nächsten Morgen« (*tsugi no asa*, S. 384) wird die Erzählhandlung im *dritten Abschnitt* (S. 384–388) weitergeführt. Gemeint ist nicht der darauffolgende Tag, sondern weiterhin derselbe Morgen, an dem Shingo im zweiten Abschnitt erwacht war. Hier nun wird annähernd zeitdeckend das Aufstehen der Familienmitglieder geschildert, wobei in zwei knappen Rückbezügen nochmals Shingos Traum der vergangenen Nacht erwähnt wird (S. 385 und S. 388).

Der vierte und *letzte Abschnitt* (S. 388–393) beschreibt nach einem Zeitsprung zum Mittag die Zugfahrt Shingos und Kikukos nach Tōkyō. Die szenische Darstellungsweise mit Dialogen und Überlegungen Shingos bewirkt auch in diesem Abschnitt ein nahezu zeitdeckendes Fortschreiten der Handlung, nur an einer Stelle von einem durativ gerafften Hinweis auf Shingos Frau unterbrochen (S. 389).

Die erzählte Zeit im *neunten Kapitel »Glocken im Frühling«* (S. 394–414) umfasst einen halben Tag: den Nachmittag und Abend eines »Sonntags im April« (*shigatsu no nichiyōbi*, S. 395). Diese kurze Zeitspanne verteilt sich relativ gleichmäßig auf die vier Kapitelabschnitte, sodass die einzelnen Abschnitte ohne bzw. mit geringfügigen Zeitsprüngen eng untereinander verbunden sind.

Der *erste Abschnitt* (S. 394–401) beschreibt teilweise sogar zeitdehnend den frühen Nachmittag, den Shingo zu Hause verbringt. Dabei erfolgen drei Rückgriffe: Zunächst erinnert er sich beim Betrachten seines Kirschbaumes an die Blüte im März und die Gartenpflege drei Jahre zuvor (S. 400), und wenig später während des Gesprächs über einen Zeitungsartikel (S. 401) an seinen vierten Traum Anfang März (Kapitel 8, S. 382).

Die Handlung des *zweiten Abschnitts* (S. 401–404) schließt sich direkt an das Vorhergehende an und beinhaltet keine Rückwendungen. Lediglich in der Unterhaltung mit seiner Frau auf dem Weg zu einem Tempelfest erwähnt Shingo die *bonsai*-Zucht ihrer Schwester »bereits vor vierzig Jahren« (*Mō yonjūnen mo mae no hanashi*, S. 403).

Der *dritte Abschnitt* (S. 404–408) setzt ein mit der Ankunft im Tempelbezirk. Auch hier wird mit nur einer Rückwendung – der Erinnerung Shingos an eine Szene, die er im März beobachtet hatte (S. 405–406) – das weitere Geschehen beim Fest geschildert, der Heimweg mit einem Unfall (S. 407) sowie die Ankunft zu Hause.

Der abschließende *vierte Abschnitt* (S. 408–414) beginnt mehrere Stunden später »nach dem Abendessen« (*yūhan no ato de*, S. 408) und umfasst die Zeit bis zum späten Abend. Zum einzigen Rückgriff kommt es, als Shingo seine Schwiegertochter Kikuko mit einer Nō-Maske sieht und sich an den Abend im vergangenen Winter erinnert (Kapitel 5, S. 333–334), an dem er die Maske betrachtete (S. 413).

Das *zehnte Kapitel* »Das Haus mit den Vögeln« (S. 415–433) besteht aus nur drei Abschnitten und umfasst den Vor- und Nachmittag eines Tages »nach Mitte Mai« (*gogatsu no nakaba sugi*, S. 416) sowie den frühen Abend des nächsten Tages.

Der Beginn des Kapitels im *ersten Abschnitt* (S. 415–420) stellt eine Ausnahme dar insofern, als die Handlung nicht wie bisher direkt einsetzt, sondern eine Einführung vorgeschoben ist, die Shingos morgendliche Gewohnheiten in iterativ-durativer Raffung beschreibt (S. 415–416). Erst danach wird der Morgen in Form einer Unterhaltung zwischen Shingo und Kikuko zeitdeckend erzählt, mit einer längeren eingeschobenen Rückwendung zu einem Vorfall im »Sommer des letzten Jahres« (*kyonen no natsu no koto*, S. 417), als Kikuko eine Schlange im Garten entdeckte (S. 417–418).

Auch der *zweite Abschnitt* (S. 420–425) beginnt mit einer iterativ-durativen Raffung – nun der Darstellung der täglichen Fahrt Shingos und Shūichis nach Tōkyō (S. 420) –, bevor wiederum zeitdeckend das Gespräch zwischen den beiden im Zug an diesem Morgen beschrieben wird (S. 420–425).

Der *dritte Abschnitt* (S. 425–433) schildert zunächst sukzessive gerafft den Ablauf der Arbeit Shingos an diesem Tag bis zu seiner Heimfahrt am frühen Nachmittag (S. 425) und geht dann – in Form von Gesprächen – zu zeitdeckendem Erzählen über, wobei wieder ein Zeitungsartikel ausführlich zitiert wird (S. 430). Am Ende des Abschnitts erfolgt ein Zeitsprung zum frühen Abend des nächsten Tages (S. 432) mit der zeitdeckenden Schilderung eines Gesprächs zwischen Shingo und seiner Frau.

Auch das *elfte Kapitel* »Der Park in der Hauptstadt« (S. 434–455) spielt im Mai, ungefähr zwei Tage nach dem abendlichen Gespräch. Es schließt sich damit zeitlich eng an das vorhergehende Kapitel an und umfasst einen Abend und die beiden folgenden Tage.

Der Abend ist im *ersten Abschnitt* (S. 434–440) thematisiert: Nahezu zeitdeckend wird eine Zeitspanne nach dem Abendessen geschildert, in der sich Shingo mit Frau und Tochter unterhält. An zwei Stellen wird die Handlung unterbrochen: Angesichts seiner Enkelin erinnert sich Shingo rückblickend an seine Tochter im Säuglingsalter (S. 436), und in einer durativen Raffung wird das zurückliegende knappe halbe Jahr seit der Rückkehr der Tochter ins Elternhaus resümiert (S. 438).

Die erzählte Zeit des zweiten Abschnitts (S. 440–445) umfasst den nächsten Tag bis zum Nachmittag und ist ungewöhnlich klar eingegrenzt: Die Handlung in der Erzählgegenwart beginnt »gegen zehn Uhr« (*jūji goro*, S. 440), als Shingo in der Firma eintrifft, und endet »gegen drei Uhr« (*sanji goro*, S. 444) mit einem Telefonat zwischen Shingo und Kikuko. Diese fünfstündige Zeitspanne wird in drei Ausschnitten dargestellt, die zeitdeckend Szenen von jeweils etwa dreiminütiger Dauer beschreiben. Die erste Szene beinhaltet ein Gespräch Shingos mit seiner neuen Mitarbeiterin am Morgen, in das eine umfangreiche mehrfache Rückwendung eingeschoben ist: zunächst ein Rückschritt zur Fahrt Shingos nach Tōkyō an diesem Morgen, während der er zwei Kiefern betrachtet hatte (S. 441–442). Die Erinnerung an diese kürzlich neu entdeckten Kiefern führt die Rückwendung weiter zum »vorhergehenden Tag nach dem Abendessen« (*sakujitsu no yūhan no ato*, S. 442), als Shingo an seiner Tochter ebenfalls eine neue Seite entdeckt hatte, und dann nochmals weiter zurück zu der Bahnfahrt mit Shūichi »vor zwei, drei Tagen« (*ni sannichi mae*, S. 442), bei der dieser ihm von der Abtreibung Kikukos erzählt hatte (Kapitel 10, S. 422). Die einzige zukunfts-ungewisse Vorausdeutung der ganzen Erzählung ist an dieser Stelle eingeschoben: »Jedesmal, wenn er auf der Hin- oder Rückfahrt vom Büro diese Kiefern sehen würde, würden sie Shingo wohl an Kikuko erinnern.« (*Tsūkin no ōfuku ni kono matsu wo miru tabi, Shingo wa Kikuko no koto wo omoidasaserareru kamoshirenai*. S. 442) Der nächste Satz: »Heute morgen war es natürlich auch so gewesen.« (*Kesa mo muron sō datta*. S. 442) führt auf die Zeitebene des ersten Rückschritts, gefolgt von einem erneuten Hinweis auf die Bahnfahrt »an dem Morgen, als Shūichi das Geständnis abgelegt hatte« (*Shūichi ga hakujō shita asa*, S. 443), um dann abschließend zum »heutigen Morgen« (*kesa*, S. 443) zurückzukehren. Die Szene wird mit zwei Sätzen in der Erzählgegenwart beendet.

Ein mehrstündiger Zeitsprung leitet zur zweiten Szene (S. 443–444) über, einem kurzen Telefongespräch, das Shingo »nach Mittag« (*hiru sugi*, S. 443) führt, bevor ein weiterer Zeitsprung um knapp drei Stunden zur dritten Szene (S. 444–445) erfolgt. Auch hier wird ein Telefongespräch geschildert, bei dem sich Shingo mit seiner Schwiegertochter Kikuko verabredet. In die zeitdeckende Darstellung dieses Gesprächs ist nur eine Rückwendung eingeschoben, die durativ gerafft die vergangenen beiden Tage beschreibt (S. 444).

Der *dritte Abschnitt* (S. 446–451) beinhaltet Shingos Treffen mit Kikuko im Park etwa eine Stunde später. Dialoge und Beschreibungen der Umgebung wechseln sich ab, unterbrochen von zwei Rückgriffen (S. 446 und S. 448), die sich auf einen Besuch Shingos in diesem Park »vor zwei oder drei Jahren« (*ni sannen mae*, S. 448) beziehen, sowie einem weiteren Rückgriff zu dem Telefongespräch eine Stunde zuvor (S. 450).

Mit einem Zeitsprung zum nächsten Morgen wird die Handlung im *vierten Abschnitt* (S. 451–455) fortgesetzt. Bereits nach wenigen Zeilen erfolgt ein Zeitsprung zum Eintreffen der Kollegin, »kurz nachdem Shingo in der Firma angekommen war« (*Shingo ga kaisha e tsuite ma mo naku*, S. 452). Das nachfolgende Gespräch wird nahezu zeitdeckend wiedergegeben, bevor am Ende des Abschnitts erneut ein Rückgriff (S. 455) zu der – nun drei bis vier Tage zurückliegenden – Unterredung mit Shūichi in der Bahn vorgenommen wird (Kapitel 10, S. 423).

Das *zwölfte Kapitel* »Nach der Wunde« (S. 456–473)²⁹² beschreibt den Abend nach dem Besuch der Kollegin, zwei spätere Szenen, einen Sonntagvormittag sowie eine Nacht und den folgenden Tag. Bereits diese Aufzählung zeigt, dass sich die Handlung zeitlich nicht so exakt einordnen lässt wie in den früheren Kapiteln. Es wird zwar deutlich, dass ein Teil des Geschehens Ende Mai spielt und ein weiterer Teil in der Regenzeit, also im Juni, doch es fehlen konkrete Angaben zur zeitlichen Bestimmung aller Handlungsteile. Ungewöhnlich ist zudem, dass die Chronologie ganzer Abschnitte umgekehrt wird.

Der *erste Abschnitt* (S. 456–460) schildert einen Sonntagvormittag, an dem Shingo mit Shūichi und Kikuko im Garten arbeitet. Ein kurzer Rückgriff (S. 459) verweist auf den Parkbesuch (Kapitel 11, S. 446–451), es ist jedoch nicht erkennbar, wie viele Tage oder gar Wochen dieser zurückliegt.

Der *zweite Abschnitt* (S. 461–465) setzt mit der Formulierung ein »Als Kikuko aus ihrem Elternhaus zurückkam« (*Sato kara Kikuko ga modotta toki*, S. 461), spielt also offensichtlich vor dem beschriebenen Sonntagvormittag. Nach zwei Sätzen erfolgt ein Zeitsprung zu einem »späteren« Gespräch (*ato de*, S. 461) zwischen Shingo und seiner Frau, bei dem weder Datum noch Tageszeit erwähnt werden. Lediglich aus

292 Ursprünglich veröffentlicht im Dezember 1952 und damit einen Monat vor dem vorhergehenden elften Kapitel.

der Bemerkung, Shingo benutze den von Kikuko mitgebrachten Rasierapparat »jeden Morgen« (*mai-asa*, S. 463), lässt sich auf einen Zeitpunkt mehrere Tage nach Kikukos Rückkehr schließen. (Es wird jedoch nicht deutlich, ob dieses Gespräch vor oder nach dem Sonntagvormittag im ersten Abschnitt erfolgt.) Die zeitdeckende Darstellung wird von einem gedanklichen Rückgriff Shingos unterbrochen (S. 462), der sich gerafft auf die finanzielle Situation Kikukos bezieht, und führt zurück zu dem »Tag, an dem Kikuko aus ihrem Elternhaus zurückkam« (*Kikuko ga sato kara modoru hi*, S. 463). Auf dieser Zeitebene verbleibt die Handlung bis zum Ende des Abschnitts und beschreibt, wiederum zeitdeckend, eine längere Familienszene am damaligen Abend.

Der *dritte Abschnitt* (S. 466–470) schließt inhaltlich an ein Gesprächsthema dieses Abends an und stellt iterativ gerafft die Folgezeit dar, bevor nach wenigen Zeilen ausführlich zwei Träume Shingos in einer Regennacht beschrieben werden (S. 466–468), verflochten mit seiner Analyse dieser Träume nach dem Erwachen. Kurz vor dem Ende des Abschnitts ist eine Rückwendung eingeschoben zum Besuch Shingos bei einem Freund »vor vier, fünf Tagen« (*shi gonichi mae ni*, S. 469).

Im *vierten Abschnitt* (S. 471–473) werden Shingos nächtliche Überlegungen zu den Träumen ohne zeitlichen Einschnitt weitergeführt. Dabei bezieht er sich in Rückgriffen auf die Kriegszeit (S. 471; alle folgenden Rückgriffe S. 472), die Sturmnacht im September des Vorjahres (Kapitel 3, S. 284), die Märznacht, in der Shūichi betrunken nach Hause kam (Kapitel 8, S. 379), die Situation seit Kikukos Rückkehr und schließlich auf den Parkbesuch mit ihr im Mai (Kapitel 11, S. 446–451), wobei in letzterem Fall eine kurze Szene geschildert wird, die bis dahin noch nicht erwähnt worden war.

Auch der Schluss des Kapitels weist eine in *Yama no oto* relativ ungewöhnliche Zeitgestaltung auf: Nach der Überleitung »Shingo stand unausgeschlafen auf« (*Shingo wa ne-busoku no mama okidashita*, S. 473) wird auf der letzten Seite der auf die Nacht folgende Tag zeitlich gerafft beschrieben mit einem Wortwechsel zwischen Shingo und Shūichi am Morgen und der abendlichen Heimfahrt Shingos.

Das *dreizehnte Kapitel »Im Regen«* (S. 474–487) besteht lediglich aus drei Abschnitten und schildert auf vierzehn Seiten ausführlich einen Morgen während der Regenzeit (wohl Anfang Juli) sowie einen späteren Tag vom Morgen bis zur Mittagszeit.

Dabei umfasst der *erste Abschnitt* (S. 474–479) eine frühmorgendliche, zeitdeckend erzählte Familienszene. Unterbrochen wird die Handlung nur an zwei Stellen, die iterativ-durativ gerafft Kikukos häusliche Pflichten (S. 474) und Shingos Hinauszögern der Abgabe der Scheidungsanzeige seiner Tochter (S. 478) beschreiben.

Der *zweite Abschnitt* (S. 479–483) spielt offensichtlich einige Tage später. Er setzt mit Überlegungen Shingos zu der Familienszene ein, wobei er sich auch an seine Gedanken beim zwischenzeitlich erfolgten Einreichen der Scheidungsanzeige erinnert (S. 480). Die eigentliche Handlung setzt erst nach mehr als einer Seite ein (S. 480) mit einem Gespräch zwischen Kikuko und Shingo am Morgen. Nach einem kurzen Zeitsprung wird die Erzählung an dessen Arbeitsplatz fortgeführt (S. 482), wo er den Besuch seiner Angestellten angekündigt bekommt. Auf einen weiteren Zeitsprung zur Mittagszeit (S. 483) folgt die zeitdeckende Schilderung dieses Besuches.

Ohne Unterbrechung wird die Erzählung im *dritten Abschnitt* (S. 484–487) fortgesetzt: Shingo unterhält sich mit seiner Angestellten weiter im Büro, beim Mittagessen und auf dem Rückweg zur Firma, wobei ein Zeitsprung – »nach dem Essen« (*shokuji no ato de*, S. 486) – erfolgt sowie ein gedanklicher Rückgriff Shingos (S. 487) zur Abtreibung Kikukos Mitte Mai (Kapitel 10, S. 424).

Auch das *vierzehnte Kapitel* »Moskitoschwärme« (S. 488–500) – mit dreizehn Textseiten das kürzeste in *Yama no oto*²⁹³ – spielt in der Regenzeit, an einem Julitag, und umfasst eine Zeitspanne vom frühen Abend bis in die Nacht. Da im Text jedoch keine konkreten Angaben gemacht werden, lässt sich nicht klar entscheiden, wie groß der zeitliche Abstand zu den Ereignissen des vorhergehenden Kapitels ist. Auf Grundlage der in den beiden ersten Abschnitten beschriebenen Erzählhandlung scheint es möglich, dass die Handlung mehrere Tage später einsetzt, doch der Zeitsprung zwischen den beiden Kapiteln könnte auch nur wenige Stunden betragen.

Der *erste Abschnitt* (S. 488–492) beschreibt zeitdeckend Shingos Weg zum Haus der Geliebten Shūichis und seine Unterhaltung mit

293 Wie die Kapitel 2 und 3 wurden auch Kapitel 13 und 14 im selben Monat publiziert (Kapitel 13 in Kaizō, April 1953; Kapitel 14 in Bessatsu bungei shunjū, April 1953) und sind wohl deshalb weniger umfangreich.

deren Mitbewohnerin. Unterbrochen wird die Handlung von einer Rückwendung um wenige Stunden, zum Treffen Shingos mit einem Freund nach Feierabend (S. 489).

Ohne Zeitsprung schließt sich der *zweite Abschnitt* (S. 493–497) an, in dem – unverändert zeitdeckend – Shingos Gespräch mit der Geliebten geschildert wird, wiederum nur an einer Stelle unterbrochen, nun in Form eines Rückgriffes (S. 493) zum Oktober des vergangenen Jahres, als Shingo zum ersten Mal Informationen über die Geliebte erhielt (Kapitel 4, S. 316).²⁹⁴

Die Handlung des *dritten Abschnitts* (S. 497–500) setzt mit Shingos Abfahrt vom Haus der Geliebten ein. Unterbrochen von zwei kurzen Rückgriffen (S. 498) zu einem Ereignis Anfang Juli (Kapitel 13, S. 479 und Kapitel 12, S. 473) wird der weitere Verlauf des Abends mit mehreren Zeitsprüngen beschrieben: Shingo trifft sich zunächst nochmals mit seinem Freund (S. 498 f.), kehrt dann nach Hause zurück (S. 499) und geht schlafen. In der Nacht erlebt er seinen siebten Traum (S. 499–500).

Das *fünfzehnte Kapitel »Das Schlangenei«* (S. 501–518) spielt im »Frühherbst« (*Akiguchi ni natte*, S. 501), wohl Ende August oder Anfang September, und umfasst den Abend und die Nacht eines Tages, den folgenden Vormittag sowie einen späteren Tag.

Im *ersten Abschnitt* (S. 501–504) wird die abendliche Heimfahrt Shingos im Zug geschildert, während der er sich in einer längeren Rückwendung an den Krankenbesuch bei einem Freund Mitte August erinnert (S. 501–502). Eingeschoben hierin ist eine weitere Rückwendung zu einem Kommilitonentreffen im Januar (S. 502).

Die Gegenwartshandlung wird im *zweiten Abschnitt* (S. 504–509) nach einem Zeitsprung zum späten Abend weitergeführt, wo sich Shingo mit seiner Frau unterhält. Die zeitdeckende Darstellung wird nur von einem gedanklichen Rückgriff Shingos unterbrochen (S. 506), der auf seinen Besuch bei der Geliebten Shūichis (Kapitel 14, S. 496) referiert. Am Ende des Abschnitts wird Shingos achter Traum beschrieben.

Ein neuerlicher Zeitsprung führt zu Beginn des *dritten Abschnitts* (S. 509–514) zum Morgen des nächsten Tages, einem Sonntag. Auch hier wird nahezu zeitdeckend eine etwa einstündige Familienszene

294 Eine gleichlautende Erinnerung Shingos war bereits in Kapitel 6, S. 347 (am Neujahrstag) erwähnt worden.

beschrieben, bei der sich Shingo mit Kikuko zunächst über einen Zeitungsartikel unterhält. Dies löst den einzigen Rückgriff des Abschnitts aus (S. 510), eine Bezugnahme auf einen Artikel ähnlichen Inhalts, den die beiden im Mai gelesen hatten (Kapitel 10, S. 431).

Der *vierte Abschnitt* (S. 514–518) beschreibt fast einen ganzen Tag, der offensichtlich kurz nach dem Sonntag des dritten Abschnitts kommt. Durch Zeitsprünge getrennt werden insgesamt vier Teile dieses Tages erzählt: Ein Gespräch zwischen Shingo und Shūichi im Zug am Morgen (S. 514–516), der Arbeitsbeginn Shingos (S. 516) – wobei die Todesanzeige des Freundes zu einem Rückbezug auf den Krankenbesuch im August führt (S. 501 f.) –, ein Kondolenzbesuch am Nachmittag (S. 516 f.) sowie ein Telefongespräch Shingos mit Kikuko nach seiner Rückkehr in die Firma (S. 517–518).

Das *Schlusskapitel* von *Yama no oto*, »Fische im Herbst« (S. 519–541) setzt ein mit den Worten »An einem Oktobermorgen« (*Jūgatsu no asa*, S. 519) und lässt sich damit wieder einem konkreten Monat zuordnen. Es beschreibt auf etwas mehr als 22 Seiten einen Morgen, einen Abend sowie den Nachmittag und Abend eines weiteren Tages.

Im *ersten Abschnitt* (S. 519–523) wird zunächst zeitdeckend eine Szene am Morgen dargestellt, in der Shingo sich von Kikuko und seiner Frau beim Anziehen helfen lassen muss. Eine iterativ-durative Raufung kommentiert seine Schwierigkeiten (S. 520). Kurz vor dem Ende des Abschnitts erfolgt nach Shingos Aufbruch von zu Hause ein Zeitsprung zu seiner Fahrt in die Firma (S. 523).

Die erzählte Zeit des *zweiten Abschnitts* (S. 523–526) ist noch deutlicher eingegrenzt. Sie umfasst die Zugstrecke von Tōkyō bis zur Abfahrt aus Yokohama (also etwa dreißig Minuten) an einem Abend im Oktober, an dem Shingo und Shūichi gemeinsam nach Hause fahren. Diese Fahrt wird mit nur geringen Zeitsprüngen sowie einem gedanklichen Rückgriff Shingos (S. 525) zu der Zeit nach dem Tod seiner Schwägerin geschildert.

Im *dritten Abschnitt* (S. 526–532) wird die Handlung direkt weitergeführt in Form von Shingos Gedanken über seine Mitreisenden. Auch hier ist die erzählte Zeit eindeutig nachvollziehbar: Zu Beginn des Abschnitts hat der Zug Yokohama hinter sich gelassen, am Ende befindet er sich eine Station vor Kamakura, am Bahnhof von Ōfuna.

Der *vierte Abschnitt* (S. 532–537) beschreibt einen Sonntagnachmittag wohl kurz nach der Zugfahrt. Ohne Rückwendungen wird zeitdeckend die Unterhaltung zwischen Shingo, Kikuko und seiner Frau wiedergegeben. Und auch der fünfte und *letzte Abschnitt* (S. 537–541) des Schlusskapitels behält diese typische Erzählweise bei: Er schildert die Gespräche der Familie »beim Abendessen an diesem Sonntag« (*Sono nichiyō no yūhan ni*, S. 537) und endet nach dem Essen, als Shingo nach Kikuko ruft.

b. Erzählsituation

Die Erzählsituation im *Yama no oto* wird bestimmt durch die Figur des Protagonisten Shingo und die szenische Darstellung des Alltagslebens seiner Familie. Wie bereits bei *Yukiguni* bindet Kawabata seine Aussagen konsequent an die Optik der Hauptperson, sieht die Ereignisse gewissermaßen mit den Augen Shingos. Das durch ein solches Vorgehen charakterisierte personale Erzählverhalten bleibt darüber hinaus durchgehend mit derselben Figur verbunden und unterscheidet sich damit etwa von der Situation in *Mizuumi*, wo ein Teil der Erzählung aus der Sicht einer zweiten Person beschrieben wird.

Eine durchgehend »reine« Form personalen Erzählverhaltens findet sich jedoch auch in *Yama no oto* nicht. So werden bei der Darstellung der Familienszenen bevorzugt direkte Wechselreden verwendet: Bei einem Gesamtumfang von 5288 Zeilen bestehen 1445 Zeilen – wie im Fall von *Yukiguni* 27 Prozent des Textes – aus solchen Dialogen ohne zwischen- oder nachgeschobene Zusätze.²⁹⁵ Sie kennzeichnen eine neutrale Erzählsituation, woraus sich für die gesamte Erzählung eine Mischform personalen und neutralen Erzählverhaltens ergibt. Der Wechsel von personale zu neutralem Erzählverhalten vollzieht sich jeweils mit dem Beginn einer Unterhaltung oder der Schilderung einer Szene mit mehreren Beteiligten. Da es wenig sinnvoll erscheint, einen sich im Erzählverlauf kontinuierlich wiederholenden Vorgang in

295 Direkte Wechselreden finden sich auf nahezu jeder Seite der Erzählung. Folgende Textseiten beinhalten ausschließlich oder ganz überwiegend diese Art von Dialogen: Seite 259, 286–88, 291–92, 302, 304, 330, 348, 370–71, 390–92, 411, 421–25, 427–28, 434–35, 461, 485, 495, 505, 517–18, 531, 534–35.

dieser Regelmäßigkeit zu beschreiben, sollen hier ausschließlich eine Abweichung sowie spezielle Ausformungen der personalen Erzählsituation angeführt werden.

Die Abweichung findet sich am Beginn der Erzählung, für den Kawabata eine umfassende Erzählperspektive wählt: die Innensicht in beide Akteure der Eingangsszene (Shingo und Shūichi) sowie auktoriales Erzählverhalten, das sich in Kommentaren äußert wie: »Für Außenstehende mag es nicht so aussehen, als dächte er nach.« (*Tanin ni wa, kangaete iru to mienai kamoshirenu*. S. 243). Eine Innensicht aller Beteiligten ist nur in diesem ersten Abschnitt (S. 243–245) des ersten Kapitels festzustellen. Im sehr viel späteren zweiten Abschnitt (S. 440–445) des elften Kapitels »Der Park in der Hauptstadt« könnte bei der einzigen Vorausdeutung des gesamten Textes zunächst ebenfalls auktoriales Erzählverhalten konstatiert werden: »Jedesmal, wenn er auf der Hin- oder Rückfahrt vom Büro diese Kiefern sehen würde, würden sie Shingo wohl an Kikuko erinnern.« (*Tsūkin no ōfuku ni kono matsu wo miru tabi, Shingo wa Kikuko no koto wo omoidasaserareru kamoshirenai*. S. 442). Die den Satz abschließende Vermutung (*kamoshirenai*) zeigt jedoch, dass es sich um eine zukunftsungewisse Vorausdeutung und damit um personales Erzählverhalten handelt.

Das anfängliche auktoriale Erzählverhalten ändert sich bereits im zweiten Abschnitt des ersten Kapitels zu diesem personalen Erzählverhalten aus der Sicht der Hauptperson, was sich ausdrückt in den Formulierungen »Shingo dachte« (*Shingo wa omotta*, S. 250), »er fühlte« (*kanjita*, S. 247), »er bezweifelte« (*utagatta*, S. 248), »er hatte die Absicht« (*tsumori datta*, S. 248) oder »das wusste Shingo nicht« (*Shingo ni wa wakaranakatta*. S. 250).

Auch die Unsicherheiten bei der Wahrnehmung und Einschätzung von Geschehnissen weisen auf personales Erzählverhalten hin. Beispiele dafür im ersten Kapitel sind »auch wenn er darüber nachdachte, wusste er es nicht genau« (*kangaete mite mo yoku wakaranai*, S. 246) oder »er ahnte nicht« (*kentō ga tsukanakatta*, S. 257) sowie – neben Verbindungen mit *kamoshirenu* (»wohl, möglicherweise«), die bereits hier regelmäßig zu finden sind – die häufige Verwendung von Hilfsverben der Vermutung (*rashii desu*, *yō desu*) im Verlauf der Überlegungen des Protagonisten.

Die für das erste Kapitel genannten Ausdrücke tauchen in allen folgenden Kapiteln bei beschreibenden Passagen in dieser oder

vergleichbarer Form auf und zeigen mithin durchgehend personales Erzählverhalten an, im Unterschied zu den dialogischen Stellen mit durchgehend neutralem Erzählverhalten. Bezeichnenderweise endet die Erzählung mit dem Satz: »Wegen des Geklappers beim Geschirrspülen schien sie nichts zu hören.« (*Setomono wo arau oto de kikoenai yō datta*, S. 541). Durch den Ausdruck der Vermutung, *yō datta*, ergibt sich nicht nur ein offener Schluss, sondern es wird abschließend nochmals die persönliche, ungewisse Sicht des Protagonisten Shingo deutlich.

c. Motive und Assoziationen

c. 1. Handlungstragende Motive

Kernmotiv in *Yama no oto* ist das »Altern«, die langsame Annäherung des Menschen an den Tod. Dieses Motiv bildet die Basis der gesamten Erzählhandlung, es bleibt konstant erhalten vor allem in der Person des Protagonisten Shingo, der im Handlungsverlauf mehr und mehr Anzeichen des Alterns bei sich selbst und bei seinen Mitmenschen – seiner Ehefrau, früheren Studienkollegen und Bekannten – feststellt. Es sind keine dramatischen Ereignisse, sondern der natürliche, fast unmerklich voranschreitende Alterungsprozess, der sich zunehmend bemerkbar macht: Shingos Gedächtnis lässt ihn häufig im Stich, manchmal kann er sich nicht an Namen oder Zusammenhänge erinnern, er braucht zuhause Frau und Schwiegertochter als Gedächtnisstütze und im Büro seinen Sohn Shūichi und eine Angestellte. Seine Vergesslichkeit verstärkt sich hin und wieder zu kurzfristigen »Ausfällen« bei alltäglichen Verrichtungen wie dem Ankleiden oder dem Binden der Krawatte. Shingo empfindet dieses Nachlassen der geistigen Kräfte als ärgerlich, verwirrend und auch beängstigend. Er fragt sich, ob man denn nicht »allein den Kopf zum Reinigen oder Reparieren weggeben« könnte (*atama dake sentaku ka shūzen ka ni dasen mono kashira*, S. 267).

Mit seiner Schwiegertochter Kikuko spricht er über diese Gedanken, im Übrigen werden Shingos Altersbeschwerden, seine ergrauenden Haare und die verschiedenen Todesfälle im Bekanntenkreis der Familie jedoch nur beiläufig wahrgenommen: Das Alter als ein selbstverständlicher Teil des Lebens, der als solcher akzeptiert wird und damit keinen

Raum lässt für die Verunsicherung, die Zweifel und Sehnsüchte des betroffenen Individuums.

Dem Kernmotiv untergeordnet ist das *Rahmenmotiv* der »*Beziehung zwischen Eltern und Kindern*«. Dieses Motiv ist zwar ebenfalls eng mit dem Protagonisten verbunden, da vor allem er es ist, der über diese Art von Beziehung nachdenkt bzw. sie im Gespräch mit seinen Angehörigen thematisiert. Es sind dabei aber mehrere unterschiedliche Konstellationen von Eltern und Kindern angesprochen.

Im Vordergrund steht zunächst das Verhältnis zwischen Shingo und seiner Ehefrau Yasuko als Elternpaar und ihrer Tochter Fusako respektive dem Sohn Shūichi, wobei auch die Ehepartner der beiden – also der Schwiegersohn und die Schwiegertochter – einbezogen werden. Weiterhin bedeutsam sind die Beziehungen zwischen Tochter/Schwiegersohn und ihren kleinen Töchtern; zwischen Shingos Frau, ihrer älteren Schwester und dem gemeinsamen Vater; zwischen der Schwiegertochter Kikuko und ihren Eltern; zwischen Kikuko/Shūichi und ihrem abgetriebenen Kind; zwischen Shūichi/seiner Geliebten und ihrem Kind, und schließlich zwischen einem älteren Mann und einer jungen Frau, die nebeneinander im Zug sitzen und von Shingo fälschlicherweise für Vater und Tochter gehalten werden. Selbst auf die Tierwelt erstreckt sich dieser Komplex angesichts der ausführlichen Darstellung des Umgangs einer Hündin mit ihren Jungen.

Das Motiv überspringt auch eine Generation in der Beziehung zwischen Shingo und seinen Enkelkindern: den Töchtern Fusakos, dem abgetriebenen Kind Kikukos und dem noch ungeborenen Kind der Geliebten Shūichis.

Eine Nebenposition zu diesem Motiv nimmt als *Füllmotiv* die »*Beziehung zwischen Ehepartnern*« ein, die in Shingos Gedanken ebenfalls immer wieder auftaucht. Thematisiert werden im Erzählverlauf sein Verhältnis zu seiner Ehefrau, die Beziehung zwischen seiner Tochter und ihrem Ehemann, zwischen seinem Sohn Shūichi und der Schwiegertochter Kikuko, zwischen einem verstorbenen Studienfreund und dessen Frau sowie zwischen der Geliebten Shūichis und ihrem im Krieg gefallenen Mann.

c. 2. Strukturbildende Motive

Im Unterschied zu den handlungstragenden Motiven, deren konstante Positionierung den Inhalt der Darstellung bestimmt, liegt die Bedeutung der strukturbildenden Motive in ihrer Funktion, die Handlung voranzutreiben bzw. zu gliedern. *Yama no oto* ist von einer Fülle derartiger Motive gekennzeichnet, die je nach Häufigkeit ihres Auftretens den Handlungsverlauf unterschiedlich beeinflussen. Der formale Aspekt der Häufigkeit kann jedoch nicht als alleiniges Kriterium für die Bedeutung der Motive im Gesamtzusammenhang dienen, da bei szenischen Darstellungen bestimmte Motive in kurzen Abständen relativ oft erwähnt werden.²⁹⁶ Vielmehr muss vor allem auch die Anordnung der Einzelmotive sowie die Verbindung der verschiedenen Motive untereinander und die konkrete Auswirkung auf den Fortgang der Erzählung, also der inhaltliche Aspekt, als Bewertungsgrundlage fungieren. Alle Motive lassen sich zunächst folgenden sechs Motivgruppen zuordnen:²⁹⁷

1. *Natur*

- a. Pflanzen: Bäume (Kirschbaum, Kiefern, Ahorn, Akazien)
Blumen (Sonnenblume)
- b. Tiere: Vögel (Spatzen, Weißammern, Roter Milan, Krähen)
Hündin
Zikaden
Schlange

296 Dies ist zum Beispiel beim Motiv der Masken der Fall, das zahlenmäßig zwar besonders häufig auftaucht (55-mal), aber lediglich als eines von mehreren Nebenmotiven eingeordnet werden kann. Ähnliches trifft auf das Motiv des Feuers in *Yukiguni* zu, vgl. S. 113, Fußnote 264.

297 Unabhängig von der Zuordnung zu Motivgruppen ergibt sich folgende Reihenfolge: Schwiegersohn, Nō-Masken, Vögel, Hündin, Schwägerin, Kirschbaum, Stimme, Sonnenblume, Rot, Sexualität, Brüste, Schönheit, Weiß, Blut, Schwangerschaft, Abtreibung, Zikaden, Schlange, Zyankali.

2. *Körperlichkeit*
 - a. Schwangerschaft
 - b. Abtreibung
 - c. Stimme
 - d. Schönheit
 - e. Brüste
 - f. Sexualität
 - g. Blut
3. *Farben*
 - a. Rot
 - b. Weiß
4. *Gegenstände*
 - a. Nō-Masken
 - b. Gift (Zyankali)
5. *Personen*
 - a. Schwiegersohn
 - b. Schwägerin

c. 2.1. Das Hauptmotiv »Natur«

Das *Hauptmotiv* in *Yama no oto* ist die Natur mit ihren unterschiedlichen Ausprägungen. Dies ist demzufolge kein Motiv, das als konkretes Stichwort im Text auftaucht, sondern sich konstituiert aus zahlreichen verschiedenen Elementen; ein Motivkomplex sozusagen, der in seiner Gesamtheit ein Motiv ergibt, das die Erzählung dominierend strukturiert. So werden nicht nur die Jahreszeiten oder das Wetter beschrieben, sondern es finden sich durchgängig Bestandteile der Natur erwähnt, die vor allem vom Protagonisten Shingo wahrgenommen werden: Tiere und Pflanzen in seiner häuslichen Umgebung, im Garten, auf dem Weg zwischen Wohnhaus und Bahnhof, in Tempelbezirken, Parkanlagen oder beim Blick aus dem fahrenden Zug. Die Pflanzen- und Tierwelt weist zunächst auf die jeweilige Jahreszeit hin, aber sie kennzeichnet auch persönliche Veränderungen im Leben der agierenden Personen und akzentuiert Entwicklungen im Erzählverlauf.

c. 2. 1. 1. Pflanzen

Besonders deutlich erkennbar ist diese Tendenz im Falle der beschriebenen *Bäume*,²⁹⁸ von denen vier jeweils eng mit Personen verbunden sind: Kirschbaum und Kiefer mit der Schwiegertochter Kikuko, Ahorn mit der Schwägerin und Akazien mit einem Freund Shingos.

Der *Kirschbaum* (*sakura* 桜) begleitet offensichtlich das Verhältnis zwischen dem Protagonisten Shingo und Kikuko und taucht als Requisit an zentralen Stellen der Handlung auf. So beobachtet Shingo im August nachts Zikaden am Kirschbaum seines Gartens, als er das Geräusch hört, das der Erzählung ihren Titel gibt: *Yama no oto* (Kapitel 1, S. 247). Einige Tage später – in der Zwischenzeit hält sich seine Tochter mit ihren Kindern im Elternhaus auf – bemerkt Shingo mit Kikuko wieder eine große Anzahl von Zikaden an diesem Baum (Kapitel 2, S. 274 f. und S. 278). Sowohl die Situation der Tochter als auch die Kikukos ist ungeklärt, und im Oktober, als der Kirschbaum nach einem Taifun völlig kahl dasteht und sich Shingo und Kikuko darüber einig sind, dass er schwächer ist als der neu treibende Gingko-Baum (Kapitel 4, S. 296 f.), fühlt sich Shingo eng mit der unausgesprochen leidenden Kikuko verbunden und versucht bald darauf, Kontakt mit Shūichis Geliebter aufzunehmen.

Zu Beginn des neuen Jahres sieht Shingo in einem Hotelgarten in Atami einen bereits voll erblühten Kirschbaum (Kapitel 6, S. 355). Sein eigener dagegen blüht im April, was Shingo in einer Situation von gewisser Dramatik registriert: Nach einem Gespräch über den Zeitungsbericht zum Selbstmord eines alten Ehepaars ist Kikuko in Tränen ausgebrochen, und Shingo wird bewusst, dass Kikuko an einem »gefährlichen Abgrund« (*abunai fuchi*; Kapitel 9, S. 399) steht. Seine Frau wirft ihm vor, Kikuko lediglich zu verwöhnen, ohne ihr Problem zu lösen. Anstelle einer Antwort sieht Shingo auf den voll erblühten Kirschbaum im Garten:

298 Folgende Baumarten werden erwähnt: Ahorn (*momiji* もみじ), Akazie (*akashiya* アカシヤ), Bambus (*take* 竹), Gingko (*ichō* 公孫樹), Kiefer (*matsu* 松), Kirsche (*sakura* 桜), japanische Mispel (*biwa* 枇杷), Pflaume (*ume* 梅), Tulpenbaum (*yuri no ki* 百合の木), Zeder (*sugi* 杉), Zerkove (*keyaki* 欒).

Am Fuß dieses großen Kirschbaums wucherten Aralien.
Shingo mochte Aralien nicht und hatte sie vor der Kirschblüte ordentlich beschneiden wollen, doch während es in diesem März immer wieder reichlich schneite, setzte die Blüte ein. (Kapitel 9, S. 400)

Im Mai, wenige Tage nach der Abtreibung Kikukos, trifft sich Shingo mit ihr in einem Park und erwähnt dabei, dass die Aralien um den Kirschbaum geschnitten werden sollen (Kapitel 11, S. 449). An diesen Parkbesuch erinnert er sich, als er im Juni sein Vorhaben wahr macht und mit Shūichi und Kikuko zusammen das Gestrüpp absägt (Kapitel 12, S. 457–460). Das Verhältnis des jungen Ehepaars scheint sich gebessert zu haben, und Shingo fragt sich, ob Shūichi von seinem Treffen mit Kikuko im Park weiß. Im September schließlich hat sich Shūichi von seiner Geliebten getrennt. Die Familie vermutet eine neue Schwangerschaft bei Kikuko, doch von Shingo danach gefragt, verneint sie. Er geht daraufhin mit ihr in den Garten, wo sie zusehen, wie die vergilbten Blätter des Kirschbaums zu Boden fallen (Kapitel 15, S. 513).

Während diese kontinuierliche Verbindung zwischen Kikukos »Erwachsenwerden« – also ihrer allmählichen, eher unwilligen Lösung von Shingo – und der Veränderung des Kirschbaumes im Text nicht explizit ausgeführt und erst bei einer genauen Analyse sichtbar wird, ist die Assoziation zwischen Kikuko und einer weiteren Baumart, den *Kiefern* (*matsu* 松), konkret formuliert. Sie beinhaltet jedoch keine Entwicklung und bleibt auf einen Vorfall beschränkt: Bei seiner Fahrt mit dem Zug ins Büro betrachtet Shingo regelmäßig zwei sich zueinander neigende Kiefern, die aus einem Wald hochragen. An dieser Stelle befindet sich der Zug gerade, als Shingo im Mai durch Shūichi von Kikukos Abtreibung erfährt (Kapitel 10, S. 420 ff.). Etwa eine Woche später möchte sich Shingos Angestellte mit ihm treffen, um über Kikuko zu sprechen. Er erinnert sich an die beiden Kiefern, die er auch an diesem Morgen gesehen hatte,

und nun waren die Kiefern nicht mehr nur Kiefern, an den Kiefern haftete untrennbar Kikukos Abtreibung. Jedesmal, wenn er auf der Hin- oder Rückfahrt vom Büro diese Kiefern sehen würde, würden sie Shingo wohl an Kikuko erinnern. [...] An dem Morgen, als Shūichi gestanden hatte, waren die beiden Kiefern im Regen verschwommen und mit dem Wald von Ikegami zusammengefloßen.

Heute morgen jedoch sahen sie – vom Wald getrennt und mit der Abtreibung verbunden – schmutzig aus. (Kapitel 11, S. 442 f.)

Die dritte im Zusammenhang mit dem Hauptmotiv »Natur« bedeutsame Baumart ist der Ahorn (*momiji* もみじ), ein Verbindungsglied zur älteren Schwester von Shingos Frau. Diese Schwägerin, Shingos große Liebe, ist zwar bereits vor Jahrzehnten verstorben, bleibt aber in Gesprächen der Familie und in den Gedanken Shingos präsent. So erinnert sich Shingo im September an die Schwägerin, als seine Tochter ein Tuch mitbringt, in das ursprünglich deren Ahorn-Bonsai nach ihrem Tod eingewickelt worden war (Kapitel 3, S. 288). Im April erzählt Shingo seiner Tochter von den Bonsai-Bäumen der Schwägerin und denkt dabei an den Ahorn:

Ob wohl der Ahorn-Bonsai, der nach dem Tod von Yasukos Schwester scharlachrot im Zimmer mit dem Hausaltar gestanden hatte, von irgendjemandem gepflegt wurde und noch nicht eingegangen war? (Kapitel 9, S. 404)

Einige Monate später, im Oktober, wird Shingo erneut an diesen Ahorn erinnert durch Reisende mit roten Ahornzweigen, die in den Pendlerzug steigen, mit dem Shūichi und Shingo nach Hause fahren (Kapitel 16, S. 525). Als die Gruppe wieder aussteigt, schlägt er Shūichi vor, nach Shinshū zu reisen, um dort die Herbstfärbung der Ahornbäume anzusehen (Kapitel 16, S. 531) – eine Idee, die er dann beim Abendessen auch den übrigen Familienmitgliedern gegenüber äußert (Kapitel 16, S. 540).

Wie bei der Konstellation »Kikuko/Kirschbaum« kann damit hier ebenfalls eine Entwicklung gesehen werden: Von der nur assoziierten Anwesenheit der Schwägerin am Beginn der Erzählung (Kapitel 3) zu der Rückkehr zum Ausgangspunkt von Shingos Jugendträumen mit der nun gefestigten Familie im Schlusskapitel.

Die vierte und letzte Baumart, die mit einer Person verbunden wird, ist die Akazie (*akashiya* アカシヤ) beziehungsweise eine Allee blühender Akazien. Shingo fährt im August auf dem Rückweg von einem Krankenbesuch an diesen Bäumen vorüber und ist sich sicher, dass der Anblick ihn immer an seinen todkranken Freund erinnern wird (Kapitel 15, S. 501). Dieser Ansatz findet jedoch keine Fortführung; als Shingo vom Tod des Mannes erfährt, werden die Akazien nicht erwähnt.

Ein weiterer Teilaspekt des Hauptmotivs sind *Blumen*, etwa schwarze Lilien (*kuro-yuri* 黒百合, Kapitel 9, S. 410 ff.) oder Schlangenhaargurken (*karasu-uri* からす瓜, Kapitel 16, S. 532 f.), die Kikuko für Ikebana-Gestecke verwendet und mit Shingo zusammen begutachtet.²⁹⁹ Herausgehoben ist in diesem Bereich allerdings eine *Sonnenblume* (*himawari* 日まわり). In der Bezugnahme auf diese Pflanze zeigt sich – ähnlich dem Kirschbaum – eine Manifestation des Verhältnisses zwischen Shingo und seiner Schwiegertochter: Zu Beginn der Erzählhandlung, im August, betrachten die beiden eine hoch aufragende Sonnenblume vor einem Nachbarhaus. Shingo erscheint die Blüte

wie der Kopf eines großen Mannes. [...] als er es aussprach, empfand er die Kraft, die in der mächtigen Schwere der Sonnenblume liegt, und er empfand gleichzeitig, wie die Struktur einer solchen Blüte ihre systematische Ordnung besitzt. [...] Auch sah er auf einmal in der vor Naturkraft strotzenden Fülle ein riesiges Sinnbild des Männlichen. [...] Vielleicht, weil Kikuko neben mich getreten ist, verfallende ich auf solch seltsame Dinge, dachte Shingo. [...] »Könnte doch auch mein Kopf so wohlgeordnet sein wie diese Blüte. [...] Es müsste möglich sein, allein den Kopf zum Reinigen oder Reparieren wegzugeben.« (Kapitel 2, S. 266 f.)

Im September, als sich Shingo und Shūichi an einem stürmischen Abend auf dem Heimweg befinden, hören sie vor dem Haus mit den Sonnenblumen laute Musik, die Kikuko spielen lässt (Kapitel 3, S. 282). Sie scheint entschlossen, den unausgesprochenen Kampf gegen die Geliebte ihres Mannes durchzustehen. Doch im Oktober hat ein Sturm die Blüte der Sonnenblume abgerissen, sie liegt tagelang am Boden und verdorrt (Kapitel 4, S. 299). Nachdem Kikuko im Mai des folgenden Jahres ihre Schwangerschaft unterbrochen hat und sich später das Verhältnis zu Shūichi zu bessern beginnt, redet sie im Juni mit Shingo

299 Folgende Blumen-, Busch- und Grasarten werden erwähnt: Aralie (*yatsude* 八つ手), Azalee (*tsutsuji* つつじ), Ballonblume (*kikyō* 桔梗), Beifuß (*yomogi* よもぎ), Buschkleie (*hagi* 萩), Chrysantheme (*kiku* 菊), Distel (*azami* あざみ), Gemüse-Amaranth (*ha-geitō* 葉鶏頭), Kamelie (*tsubaki* 椿), schwarze Lilie (*kuro-yuri* 黒百合), Lotos (*hasu* 蓮), Manjusaka (*manjushage* 曼珠沙華), japanisches Pampasgras (*susuki* 薄), Rose (*bara* 薔薇), Schlangenhaargurke (*karasu-uri* からす瓜), Sonnenblume (*himawari* 日まわり).

darüber, dass vor dem Nachbarhaus nun andere Blumen gepflanzt wurden, die einem Sturm besser standhalten als die Sonnenblume. Dabei stellt Shingo unvermittelt fest, dass Kikuko gewachsen ist (Kapitel 13, S. 480 f.). Ein letztes Mal wird die Sonnenblume am Ende der Erzählung erwähnt: Kikuko spricht davon, Shingo habe »seinen Kopf reparieren lassen« wollen, und dieser bestätigt, dass er das angesichts der Sonnenblume überlegt habe. Dann schlägt er Kikuko erstmals vor, mit Shūichi auszuziehen (Kapitel 16, S. 535 f.).

Auch hier wird also die Entwicklung der Beziehung zwischen Schwiegervater und Schwiegertochter transparent: zunächst die beinahe zu enge Vertrautheit, dann die Zerstörung von Kikukos (scheinbarer) Idylle, ihr »Herauswachsen« aus dem Unglück und schließlich die von Shingo forcierte Loslösung.

c. 2. 1. 2. Tiere

Neben Bäumen und Blumen gehören auch verschiedene *Tiere* – Vögel, Zikaden, eine Hündin und eine Schlange – zum Hauptmotiv »Natur«, die durch wiederholtes Auftauchen zumindest indirekt strukturbildend wirken. So beobachtet Shingo im Oktober *Spatzen* (*suzume* 雀) und *Weißammern* (*hōjiro* 頬白) in seinem Garten und erinnert sich nach einer Totenfeier am selben Tag an diese Szene, zumal »es auch zuvor am Tempeltor Spatzen gegeben hatte« (Kapitel 4, S. 315). Im Spätherbst sieht er die zugelaufene Hündin mit ihren Jungen in der Sonne spielen, »an derselben Stelle am Fuß des Berges, wo Shingo früher die Spatzen und Weißammern in einem Schwarm beobachtet hatte.« (Kapitel 5, S. 335). Dann taucht Mitte Mai des folgenden Jahres ein *Roter Milan* (*tobi* 鷹) im Garten auf, der sich jedes Jahr dort einfindet. Er ist der Anlass für ein längeres Gespräch zwischen Shingo und Kikuko über die Tiere in ihrer Umgebung, die Weißammern und *Krähen* (*karasu* 烏), Insekten und eine *Schlange* (*hebi* 蛇), deren plötzliches Erscheinen im vergangenen Sommer in einem Rückgriff beschrieben wird (Kapitel 10, S. 416–420).³⁰⁰ An den Roten Milan und die Krähen denkt Shingo ein weiteres Mal im Juni, als er nach einem erotischen Traum, dessen Inhalt er mit

300 Das Schlangenmotiv findet sich darüber hinaus im achten Traum Shingos (Kapitel 15, S. 508 ff.).

Kikuko in Verbindung bringt, erwacht. Der einsetzende Regen erinnert ihn an ein früher betrachtetes Tuschbild mit einer Krähe, womit er wiederum die Vögel im eigenen Garten assoziiert: »Was machen unser Roter Milan und unsere Krähen wohl heute Nacht?« (Kapitel 12, S. 470).

Zikaden (*semi* 蟬) beobachtet Shingo, wie oben erwähnt, zu Beginn der Erzählung am Stamm des Kirschbaumes (Kapitel 1, S. 247). Auch im zweiten Kapitel wundert er sich über die zahllosen Zikaden in seinem Garten und deren lautes Flügelschwirren (Kapitel 2, S. 275). Als Kikuko erwähnt, dass Shingos Enkeltochter weiterhin mit Zikaden spiele, wird dieses »Spiel« in einem Rückgriff ausführlich erklärt:

Für Satoko, die aus Tōkyō kam, waren Zikaden etwas Ungewöhnliches, und vielleicht lag es auch an ihrem Charakter, dass sie sich anfangs vor ihnen fürchtete, bis Fusako [ihre Mutter, d. Verf.] einer Abura-Zikade mit der Schere die Flügel abschnitt und sie ihr gab. Seitdem verlangte Satoko, wenn sie eine Abura-Zikade gefangen hatte, auch von Yasuko [ihrer Großmutter, d. Verf.] und Kikuko, dass sie ihr die Flügel abschnitten.

Yasuko verabscheute das.

Fusako habe so etwas als Kind nie getan, sagte Yasuko. Ihr Mann habe Fusako so verdorben. [...]

Aber vielleicht war Yasuko deshalb von Hass erfüllt, weil sie eine böse Ahnung hatte. Das Problem waren nicht die Zikaden, das wusste Shingo. (Kapitel 2, S. 276 f.)

Betrachtet man das Hauptmotiv »Natur« im Rahmen der behandelten Teilaspekte »Pflanzen« und »Tiere«, so lässt sich eine Häufung in den Anfangskapiteln 1–6 feststellen: Mit Bäumen, Sonnenblume, Vögeln, der Hündin und Zikaden tauchen diese Elemente insgesamt vierzehn Mal auf. Dagegen findet sich in Kapitel 7 und 8 keine Erwähnung. In den folgenden Kapiteln 9–16 treten sie erneut in Erscheinung, wenn auch mit siebzehn Nennungen, auf acht Kapitel verteilt, etwas weniger häufig. Inhaltliche Gründe scheinen für die Unterbrechung keine Rolle zu spielen, da sich die Erzählung in den Kapiteln 7 und 8 zwar auf die Affäre Shūichis konzentriert, dieses Thema jedoch in späteren Kapiteln ebenfalls behandelt wird. Eine mögliche Erklärung könnte der Umstand bieten, dass Kapitel 7 im Monat Februar und Kapitel 8 im März angesiedelt ist – eine Jahreszeit also, in der die Natur noch keine

prominente Stellung einnimmt. Darüber hinaus lässt sich auf den Publikationszeitpunkt der ursprünglichen, sukzessiven Veröffentlichung in Zeitschriften verweisen: Nachdem die Kapitel 1–6 in relativ kurzen Abständen von einem bis vier Monaten veröffentlicht worden waren, erschien Kapitel 7 erst siebzehn Monate nach Kapitel 6 und macht damit eine gewisse Änderung der Erzählweise denkbar.³⁰¹

c. 2. 2. Nebenmotive

c. 2. 2. 1. Körperlichkeit

Die streunende *Hündin*, ein Teil des Hauptmotivs Natur, kann als Verbindungsglied zu den Nebenmotiven *Schwangerschaft* und *Abtreibung* innerhalb der Gruppe »Körperlichkeit« gesehen werden. Sie bringt – von der Familie unbemerkt – fünf Welpen zur Welt und steht mit dieser natürlichen Fruchtbarkeit und der glücklich endenden Schwangerschaft im Gegensatz zur Situation Kikukos. Zu Beginn der Erzählung, als Kikuko wohl selbst auf eine Schwangerschaft hofft, wird beschrieben, wie sie im Herbst den Bauch der Hünden abtastet und dabei die Embryos erfühlt (Kapitel 5, S. 322). Die Welpen, um die sich Kikuko später besonders kümmert, werden weggegeben, noch bevor sie selbst schwanger wird und dann abtreibt.

Von dem Abbruch erfährt Shingo im Mai durch Shūichi während einer Zugfahrt (Kapitel 10, S. 422) und verbindet damit später den Anblick der Kiefern (Kapitel 11, S. 442).³⁰² Der Vorfall beschäftigt ihn aber auch noch Monate danach. Im Juli liest die Familie vom Selbstmordversuch des Schwiegersohns mit einer unbekannten Frau, die dabei starb. Shingo macht sich Vorwürfe und assoziiert dabei die Abtreibung Kikukos:

301 Der große Publikationsabstand wirkt sich auch auf die Verwendung des Motivs Nō-Masken aus, das – wie unten S. 174 dargestellt – in Kapitel 5 gehäuft auftritt und bei der nächsten Nennung in Kapitel 7 scheinbar neu eingeführt wird.

302 vgl. hierzu auch das Motiv »Kiefern« (S. 155 f.) sowie die beim Motiv des Schwiegersohns zitierte Assoziationskette zu den Kiefern (S. 175 f.).

Hätte Fusako nur friedlich mit Aihara [dem Schwiegersohn, d. Verf.] zusammengelebt, dann hätte diese Frau auch keinen Selbstmord verübt, und darum war auch Shingo indirekt ein Mörder. Sollte er da nicht für das Seelenheil der Frau beten?

Doch die Frau kam ihm nicht in den Sinn, sondern plötzlich das Baby Kikukos. Sich ein früh abgetriebenes Kind vorzustellen dürfte zwar nicht möglich sein, aber Shingo dachte an den Typ eines hübschen Babys.

War Shingo nicht auch bei diesem Kind, das nicht geboren wurde, ein indirekter Mörder? (Kapitel 13, S. 480)

Wenige Tage später meint er, Kikuko sei gewachsen, und hat das Gefühl, dass sich das Leben des abgetriebenen Kindes in ihr streckt (Kapitel 13, S. 481).

Die Abtreibung Kikukos steht darüber hinaus in enger Verbindung zur Geliebten ihres Ehemannes Shūichi. Diese Frau wird von Shūichi als Grund für Kikukos Entschluss genannt, ihre Schwangerschaft zu unterbrechen (Kapitel 10, S. 423). Daran erinnert sich Shingo, als er im Mai erfährt, dass Shūichi das Geld für den Eingriff von seiner Geliebten erhalten hatte:

Shūichi hatte ihm gesagt, dass Kikuko aus Ordnungsliebe [*keppeki*], solange es »so ist wie jetzt« und Shūichi eine Geliebte habe, kein Kind wolle, aber war diese Ordnungsliebe Kikukos nicht völlig mit Füßen getreten worden? (Kapitel 11, S. 455)

Das Motiv wird erneut aufgenommen, als Shingo etwa einen Monat später von der Schwangerschaft der Geliebten hört:

Wegen ihrer Ordnungsliebe, mit der sie die Zeugung eines Kindes als bedauerlich ansah, solange Shūichi fremdging, hatte Kikuko das Kind nicht ausgetragen; aber an eine Schwangerschaft dieser Frau hätte sie sicher nicht einmal im Traum gedacht. (Kapitel 13, S. 487)

Die Tatsache, dass die Geliebte ihr Kind im Gegensatz zu Kikuko zur Welt bringen möchte, fällt Shingo auch im September während eines Gesprächs mit seiner Frau über Kikukos Abtreibung wieder ein

(Kapitel 15, S. 506). Er erschrickt, als seine Frau dabei von der Vermutung spricht, Kikuko sei wieder schwanger:

Dass zwei Frauen gleichzeitig von einem Mann schwanger wurden, war vielleicht nicht ungewöhnlich. Aber als Realität seines Sohnes verursachte es eine eigenartige Furcht. War das nicht irgendjemandes Rache oder Fluch, eine Art von Hölle? [...] Als Kikuko das vorige Kind abgetrieben hatte, war Kinuko [die Geliebte, d. Verf.] auch schwanger gewesen. Und bevor diese Kinuko niedergekommen war, wurde Kikuko erneut schwanger. (Kapitel 15, S. 507 f.)

Später überlegt Shingo, ob er die Geliebte gewaltsam daran hindern könnte, das Kind zu gebären (Kapitel 15, S. 508). Bis zum Ende der Erzählung jedoch, nachdem sich herausgestellt hat, dass Kikuko nicht schwanger ist, bleibt eine Lösung überfällig. Angesichts dessen assoziiert Shingo auf den letzten Zeilen nochmals die Schwangerschaft der Geliebten, als seine Tochter ihn um Geld für eine Geschäftseröffnung bittet:

»Ich werde eine Entscheidung treffen«, sagte Shingo, und dabei fiel ihm Kinuko ein, die das Kind in ihrem Bauch trug und in Numazu eine kleine Schneiderei eröffnet hatte. (Kapitel 16, S. 541)

Auch das Motiv der *Stimme* verbindet Kikuko und die Geliebte: Kikuko besitzt eine mädchenhafte Stimme, mit der sie in gebrochenem Französisch Chansons nachsingt (Kapitel 3, S. 282 f.). Das erste, was Shingo dagegen von seiner Kollegin über die Geliebte hört, ist, dass sie eine heisere Stimme habe, die Shūichi als erotisch bezeichne (Kapitel 3, S. 293). Bei zwei weiteren Gesprächen mit der Kollegin erinnert sich Shingo an diese Eigenart (Kapitel 4, S. 306 und Kapitel 13, S. 485). Auch die Singstimme der Mitbewohnerin der Geliebten wird von der Kollegin erwähnt:

Shūichi trinkt dort Sake, er betrinkt sich fürchterlich und wird grob. Er verlangt von dieser Frau, dass sie Lieder singt, und wenn sie mit ihrer guten Stimme singt, weint Kinuko. (Kapitel 4, S. 316)

Diese Szene taucht ebenfalls ein zweites Mal auf: Sie wird von Shingo assoziiert, als sich Shūichi am Neujahrstag betrinkt (Kapitel 6, S. 347).³⁰³

Das Motiv *Schönheit* bezieht sich auf die vier Frauen, die dem Protagonisten Shingo am nächsten stehen: seine Frau, deren ältere Schwester (Shingos Schwägerin), die Schwiegertochter Kikuko und die Tochter Fusako, wobei die Schwägerin und Kikuko ein positives Paar bilden, Frau und Tochter ein negatives.

Gleich zu Anfang wird erwähnt, dass Shingos Frau »keine Schönheit« sei (Kapitel 1, S. 246). Ihre Schwester jedoch war schön, eine Tatsache, die Shingo vom Beginn seiner Ehe an beschäftigt:

Auch als Fusako geboren wurde, hegte Shingo heimlich die Hoffnung, sie werde der älteren Schwester Yasukos [seiner Schwägerin, d. Verf.] ähneln und eine Schönheit werden. Seiner Frau konnte er das nicht sagen. Doch Fusako wurde ein noch hässlicheres Kind als ihre Mutter. (Kapitel 4, S. 302)

Fusako gegenüber spricht Shingo offen über den äußerlichen Unterschied zwischen seiner Frau und ihrer verstorbenen Schwester (Kapitel 9, S. 404), und in Gedanken bezieht er sogar seine Enkelkinder in die Bewertung mit ein:

Shingo sprach kaum darüber, dass Fusako ein hässliches Baby gewesen war. Denn sobald er davon redete, erschien das schöne Gesicht von Yasukos Schwester vor ihm. [...] Die Gesichtszüge seiner Enkelin Satoko wirkten etwas besser als die ihrer Mutter Fusako, und das Baby Kuniko war noch viel versprechend. Suchte er damit etwa sogar in seinen Enkelkindern das Gesicht von Yasukos Schwester? Shingo wurde sich selbst zuwider.

303 Im Zusammenhang mit diesem Motiv der Stimme findet sich eine interessante, wenn auch nur indirekte Parallele zwischen Shingos Schwägerin und Shūichi: Während seines Hotelaufenthalts in Atami hört Shingo am Morgen seinen Namen rufen und erinnert sich, dass ihn seine Schwägerin auf diese intensive Weise rief (Kapitel 6, S. 357). Mit der gleichen Intensität ruft Shūichi eines Nachts nach Kikuko, als er betrunken nach Hause kommt (Kapitel 8, »Die Stimme in der Nacht«, S. 376 ff.).

Doch obgleich er sich zuwider war, überkam ihn die Einbildung [*mōsō*], das Kind, das Kikuko abgetrieben hatte, gerade dieses verlorene Enkelkind, sei eine Wiedergeburt der Schwester Yasukos, eine Schönheit, der das Leben auf dieser Welt nicht vergönnt war. Er erschrak noch mehr über sich. (Kapitel 11, S. 436)

Kikuko selbst erinnert Shingo äußerlich auch an die verstorbene erste Liebe. Sie ist ebenso schlank und hellhäutig (Kapitel 1, S. 256) und hat »schöne Schultern« (*utsukushii kata*, Kapitel 1, S. 260), die sie »schön bewegt« (*utsukushiku ugokasu*, Kapitel 1, S. 256). Anders als bei der Geliebten Shūichis oder einer auffällig zurechtgemachten Frau im Zug – deren Schönheit Shingo ebenfalls mit seiner Schwiegertochter vergleicht (Kapitel 16, S. 527) – wird das Aussehen Kikukos nie vollständig beschrieben. Es sind einzelne, im Allgemeinen eher unbeachtete Körperteile, -stellen und -bewegungen, die bei Shingo den Eindruck von Schönheit evozieren:

Die Linie vom Kinn zum Hals [Kikukos, d. Verf.] war von einer unaussprechlich reinen Schönheit. Eine solche Linie konnte in einer Generation wohl nicht geschaffen werden; es war eine Schönheit, die ein Geschlecht über mehrere Generationen hin hervorbrachte, dachte Shingo traurig. [...] Dass Kikukos lange, schmale Halslinie hübsch war, wusste Shingo genau, aber vielleicht ließ sie der Blickwinkel aus der Entfernung im Liegen noch schöner aussehen? (Kapitel 16, S. 533)

Ein vornehmlich sexuell belegter Körperteil, die weibliche Brust, wird dagegen nicht mit Kikuko in Verbindung gebracht; als Schwiegertochter scheint sie – zunächst – in diesem Bereich tabu zu sein. Das Motiv *Brüste* bezieht sich vielmehr in erster Linie auf Shingos Kollegin und auf seine Tochter: beides Frauen, denen Shingo gefühlsmäßig nicht so nahesteht wie Kikuko.

Die Tochter Shingos entblößt ihre Brüste immer wieder, um ihr Baby zu stillen. An drei von insgesamt vier Stellen wird dabei auf die Schönheit ihrer Brüste im Unterschied zu ihrem unattraktiven Aussehen hingewiesen:

Fusako war hässlich [*bukiryō*], hatte aber eine gute Figur. Auch ihre Brüste hatten die Form noch nicht verloren. Sie waren von der Milch prall gespannt. (Kapitel 2, S. 265)

Fusako ordnete ihren Ausschnitt, aus dem ihre schönen [*migoto na*] Brüste hervorgeschaut hatten. (Kapitel 7, S. 375)

Ihr Gesicht war hässlich [*mittomonai*], aber ihre Brüste waren weiß und schön [*migoto*]. (Kapitel 8, S. 386)

Den Gegenpart zu Fusakos üppiger Weiblichkeit vertritt die eher unscheinbare Kollegin, deren kleine Brüste Shingo zwar immer wieder auffallen, die er jedoch nie direkt mit denen seiner Tochter vergleicht:

Obwohl Eiko [die Kollegin, d. Verf.] zweiundzwanzig war, schienen ihre Brüste gerade eine Hand zu füllen. Shingo dachte plötzlich an die erotischen Darstellungen Harunobus. (Kapitel 2, S. 279)

Als sie einen weißen, durchsichtigen Regenmantel anzog, wirkten ihre Brüste noch flacher. Seit er sie zum Tanzen mitgenommen und ihre kleinen Brüste bemerkt hatte, fielen sie Shingo unwillkürlich ins Auge. (Kapitel 3, S. 281)

Auch später lenkt die Kleidung der Kollegin seine Aufmerksamkeit auf ihre Brüste (Kapitel 3, S. 292), und als Shingo sie einige Monate nach ihrer Kündigung erneut trifft, denkt er sofort wieder an seine früheren Überlegungen:

Eiko schien irgendwie etwas zugenommen zu haben, und sie schminkte sich auch stärker. Shingo erinnerte sich daran, dass er, als er einmal mit Eiko zum Tanzen gegangen war, den Eindruck gehabt hatte, ihre Brüste füllten gerade eine Hand. (Kapitel 7, S. 368)

Ein letztes Mal wird das Motiv in einem der Träume Shingos aufgenommen, in dem er die Brustwarzen einer zunächst fremden Frau berührt (Kapitel 12, S. 467).

Das Motiv der *Sexualität* beherrscht nicht nur diesen Traum, sondern spielt auch in weiteren Träumen Shingos eine Rolle. Darin wird sich der Protagonist seiner unterdrückten sexuellen Wünsche Kikuko gegenüber bewusst. Zuvor beschäftigten Shingo sexuelle und erotische

Phantasien scheinbar unabhängig von Kikuko im Alltag: zunächst in Verbindung mit der großen Sonnenblume, die wie »ein riesiges Sinnbild des Männlichen« (*kyodai na dansei no shirushi*, Kapitel 2, S. 267) auf ihn wirkt. Shingo behält diese Phantasie für sich. Als er am Tag nach einem seiner Träume vom Tod seines Freundes erfährt, der beim Zusammensein mit einer jungen Frau starb, vertritt er sogar die Meinung, bei alten Menschen sei solch ein Tod »ungehörig« (*mittomonai*, Kapitel 5, S. 327) und widerspricht dem Überbringer der Nachricht nicht, als dieser darauf antwortet: »Stimmt. Wir träumen ja auch nicht mehr von Frauen.« (Kapitel 5, S. 327).

Später jedoch fühlt Shingo sich von einer neu erworbenen Nō-Maske auf solch intensive Weise angezogen, dass er versucht ist, ihre geöffneten Lippen zu küssen:

Shingo [...] spürte eine Erregung wie bei einer verbotenen Liebe [*ama no jaren*]. Er versuchte es mit einem Lächeln: Vielleicht war auch seine Alterssichtigkeit daran Schuld, dass sie ihm erotischer erschien als eine echte Frau?

Doch im Traum hatte er ein Mädchen umarmt, Eiko war ihm mit der Maske reizvoll erschienen, die Knabenmaske [*jidō*] hatte er beinahe geküsst; Shingo überlegte, ob all diese befremdlichen Dinge bedeuteten, dass in seinem Inneren etwas flackerte. (Kapitel 5, S. 334)

Die konkrete Verbindung zwischen Kikuko und den sexuellen Gefühlen Shingos bildet den Schlusspunkt der Motivkette Sexualität. Nach einem weiteren Traum erkennt Shingo, dass das Mädchen darin als Stellvertreterin seiner Schwiegertochter fungierte:

Hatte er nicht die Gestalt der Schwester von Shūichis Freund anstelle Kikuko genommen, da sogar im Traum sein Moralbegriff funktionierte? [...] Falls Shingos Begierden wunschgemäß erfüllt würden, falls Shingo sein Leben nach Belieben umgestaltet könnte, wollte er dann nicht die jungfräuliche Kikuko lieben, also Kikuko, bevor sie Shūichi heiratete?

Dieses innerste Gefühl wurde unterdrückt, verzerrt und tauchte armselig im Traum auf. Verbarg Shingo dies auch im Traum vor sich, versuchte er, sich selbst zu belügen? (Kapitel 12, S. 468)

Shingo denkt lange über den Traum nach und akzeptiert schließlich seine gesellschaftlich tabuisierten Wünsche als Phantasien, die ausgelebt werden können:

Warum sollte er Kikuko im Traum nicht lieben? Wovor fürchtete er sich selbst im Traum, wovor scheute er zurück? Selbst in der Wirklichkeit, was wäre dabei, Kikuko heimlich zu lieben? (Kapitel 12, S. 471)

Das letzte Motiv innerhalb der Motivgruppe »Körperlichkeit«, *Blut*, stellt ebenfalls eine Beziehung zwischen Shingo und Kikuko her. Zunächst taucht das Motiv zu Beginn der Erzählhandlung im August auf, als im Zusammenhang mit der Einführung der Familie erwähnt wird, Shingo habe ein Jahr zuvor Blut gespuckt (Kapitel 1, S. 246). Ein Rückgriff auf diese Begebenheit erfolgt mehrere Kapitel später: Shingo hält sich Mitte Januar in einem Hotel in Atami auf und fürchtet nachts, Blut spucken zu müssen, wobei auch der frühere Anfall erwähnt wird (Kapitel 6, S. 356).

Im Februar überrascht Shingo Kikuko morgens, als sie aus der Nase blutet:

Tropfend fiel Blut in das Wasser. Das Blut breitete sich im Wasser aus und wurde heller.

Shingo erinnerte sich augenblicklich an seinen leichten Blutsturz und dachte, ihr Blut sei schöner als seines; er vermutete, Kikuko habe Blut gespuckt, aber es war Nasenbluten. (Kapitel 7, S. 364)

Das Motiv wird im Anschluss daran in kurzen Abständen zweimal aufgenommen: Shingo versteht das Nasenbluten als ein Aufbrechen der inneren Qualen Kikukos (Kapitel 7, S. 365), und beim Mittagessen spricht auch Shūichi den Vorfall an (Kapitel 7, S. 367). Im weiteren Erzählverlauf findet sich jedoch keine Fortführung.

Neben dem Hauptmotiv »Natur« durchziehen die Nebenmotive der Gruppe »Körperlichkeit« mit Ausnahme von Kapitel 14 damit die gesamte Erzählung. Während die Natur-Motive jedoch überwiegend von Erscheinungen ausgehen, die für alle Beteiligten sichtbar sind und danach thematisiert werden, sind die Körperlichkeitsmotive häufig Teil der Überlegungen des Protagonisten Shingo. So wird das Motiv

»Abtreibung«, das durchgehend mit Kikuko verbunden ist, zunächst zwar in einem Gespräch (Kapitel 10, S. 422 und S. 423) erwähnt, findet danach aber fast nur noch Fortsetzung in Shingos Gedanken, nämlich in Kapitel 11 (S. 442; S. 455 in direktem Bezug auf das Gespräch in Kapitel 10) und Kapitel 13 (S. 480 und S. 481; S. 487 wiederum in direktem Bezug auf Kapitel 10). Shingos Reflexionen in Kapitel 13 (S. 487) wurden ausgelöst durch ein Gespräch über die Schwangerschaft der Geliebten Shūichis, das später in Kapitel 15 (S. 506) – zusammen mit der Abtreibung Kikukos – erneut Thema einer Unterhaltung wird und hier nun Überlegungen Shingos zur Abtreibung Kikukos und zur Schwangerschaft beider Frauen nach sich zieht (S. 507) sowie später zu der Geliebten allein (S. 508).

Ähnlich eng durch Assoziationen und Erinnerungen verbunden sind die weiteren Motive dieser Gruppe nicht. Das Motiv »Stimme« findet sich in den Kapiteln 3, 4, 6 und 13, wobei sich zwei der Erwähnungen in Kapitel 4 (S. 306) und Kapitel 13 (S. 485) auf ein Gespräch in Kapitel 3 (S. 293) beziehen und ein Gespräch in Kapitel 4 (S. 316) von Shingo in Kapitel 6 (S. 347) erinnert wird. Beim Motiv »Schönheit«, das in den Kapiteln 1, 4, 11 und 16 auftaucht, fällt die Verbindung des Motivs mit der Erinnerung Shingos an seine Schwägerin auf: Sowohl in Kapitel 4 (S. 302) als auch in Kapitel 11 (S. 436) vergleicht Shingo seine Tochter bzw. Tochter und Enkeltochter mit der Verstorbenen. Darüber hinaus bemerkenswert ist die Kombination des Motivs »Sexualität« – erwähnt in den Kapiteln 2, 5 und 12 – mit dem im Folgenden betrachteten Motiv der Nō-Masken in Kapitel 5 (S. 331 und S. 334). Bei den Motiven »Brüste« in den Kapiteln 2, 3, 7 und 8 sowie »Blut« in den Kapiteln 1, 6 und 7 findet sich jeweils in einem Fall eine Verkettung: Nach einem Gedanken zu den Brüsten seiner Kollegin in Kapitel 2 (S. 279) erinnert sich Shingo an diesen Gedanken in Kapitel 3 (S. 281) und in Kapitel 7 (S. 368), ähnlich wie im Fall seines Blutsturzes, der in Kapitel 1 (S. 246) erwähnt wird und an den er sich in Kapitel 6 (S. 356) und Kapitel 7 (S. 364) erinnert.

c. 2. 2. 2. Farben

Die Motivgruppe »Farben« korrespondiert in *Yama no oto* – ähnlich wie in *Yukiguni* – vornehmlich mit bestimmten Personen. So erweist sich *Rot* als die Farbe Kikukos und fungiert darüber hinaus als Bindeglied zu

Shingos Schwägerin, seiner ersten Liebe. Kikuko näht mit einem roten Faden ein Kinderkleid für ihre Nichte (Kapitel 2, S. 275), sie trägt einen roten *obi* (Kapitel 12, S. 457), legt »Wangenrot« auf (Kapitel 15, S. 514) und verkörpert die Farbe im Wortsinn durch ihr häufiges Erröten (Kapitel 2, S. 277; Kapitel 8, S. 384; Kapitel 9, S. 412; Kapitel 10, S. 431; Kapitel 13, S. 481; Kapitel 15, S. 512; Kapitel 16, S. 520) sowie – noch offensichtlicher – durch das Nasenbluten (Kapitel 7, S. 364 ff.). Shingos Schwägerin trägt in seiner Erinnerung einen roten Kimono (Kapitel 9, S. 404); vor allem aber verbindet er den roten Ahorn-Bonsai mit ihr (Kapitel 3, S. 288 f.; Kapitel 9, S. 404; Kapitel 16, S. 525). Auch die Nō-Maske, die Shingo magisch anzieht, hat einen fein gezeichneten roten Mund und wird in einem roten Goldbrokat-Beutel aufbewahrt (Kapitel 5, S. 334).

Als Anspielung auf Kikuko können schließlich die roten Rosen gesehen werden, die Shingos Kollegin mitbringt, als sie ihm berichtet, Shūichis Geliebte habe das Geld für Kikukos Abtreibung zur Verfügung gestellt (Kapitel 11, S. 454). Ebenso sind bei Shingos Gespräch mit Shūichi über die Schwangerschaft der Geliebten rote Spinnenlilien, Manjusaka, vor dem Zugfenster zu sehen (Kapitel 15, S. 514).

Die Farbe *Weiß* beschränkt sich weniger eindeutig auf einzelne Personen. Sie ist einerseits mit Kikuko verbunden: In der Nacht, in der Shingo den »Klang des Berges« (*yama no oto*) hört, hängt ein weißes Kleid Kikukos im Freien (Kapitel 1, S. 247); sie hat ein weißes Gesicht (Kapitel 6, S. 354), bringt ein weißes Mispelblatt aus dem Garten (Kapitel 7, S. 375) und trägt einen weißen Pullover an dem Tag, an dem sie Shingo gegenüber eine neue Schwangerschaft verneint (Kapitel 15, S. 514). Auch auf Shingos Schwägerin bezieht sich das Motiv, allerdings nur an einer Stelle: Als Shingo seiner Tochter von der verstorbenen Tante erzählt, beschreibt er, wie sie in einem Kimono mit roten Ärmeln den Schnee von den Blumentöpfen fegte:

»[...] Wegen der Kälte in Shinshū war ihr Atem weiß.« Auch dieser weiße Atem schien von der Sanftheit des jungen Mädchens zu erstrahlen. (Kapitel 9, S. 404)

Sehr viel stärker noch verkörpert Shingos Kollegin den Typ des unschuldigen Mädchens; die Farbe wird dementsprechend auch mit ihr in Verbindung gebracht. So trägt sie am Tag nach dem Taifun eine weiße

Bluse und ein weißes Haarband (Kapitel 3, S. 291), an das sich Shingo Monate später noch erinnert, wobei er fälschlicherweise meint, sie habe es bei der gemeinsam besuchten Tanzveranstaltung umgebunden gehabt (Kapitel 13, S. 484 f.).

An zwei Stellen werden außerdem weiße Blumen erwähnt: Im Shinjuku-Park, den Shingo mit Kikuko zusammen besucht, gibt es Beete mit weißen Blumen (Kapitel 11, S. 451), und vor dem Nachbarhaus mit den Sonnenblumen, die Shingo als ein »Sinnbild des Männlichen« gesehen hatte (Kapitel 2, S. 267),³⁰⁴ werden ein Jahr später weiße Chrysanthemen gepflanzt (Kapitel 13, S. 480).

Auch in voneinander unabhängigen Einzelsituationen erscheint das Motiv. So winkt in einem der Träume Shingos eine Frau aus der Ferne mit einem weißen Taschentuch (Kapitel 5, S. 325); die Tochter Shingos hat weiße Brüste (Kapitel 8, S. 386); die Nachfolgerin von Shingos Kollegin putzt das Fenster mit weiß entblößten Armen (Kapitel 13, S. 482); auf dem Weg zu Shūichis Geliebter begegnet Shingo weiß gekleideten Schülern (Kapitel 14, S. 488), und im Zimmer des kranken Freundes sitzt eine Krankenschwester und strickt einen weißen Pullover (Kapitel 15, S. 502).

Beide Farben sind demzufolge in der Erzählung sehr häufig vertreten (Rot in den Kapiteln 2, 3, 5, 7–13, 15, 16 und Weiß in den Kapiteln 1, 3, 5, 7–9, 11, 13–15), ganz überwiegend aber nicht an Gedankengänge Shingos gebunden, sondern – ähnlich wie im Fall des Motivs »Natur« – in seiner Umgebung sichtbar. Er nimmt sie wahr, reflektiert jedoch kaum darüber. Die beiden Farben können vielmehr als Symbole verstanden werden, ähnlich wie bereits in *Yukiguni*. Anders als dort, wo die Farbe Weiß mit dem gefühlkalten Shimamura assoziiert wird, die Farbe Rot mit der temperamentvollen Komako, repräsentiert in *Yama no oto* Rot dagegen Liebesgefühle, Sexualität und auch – im Zusammenhang mit Kikukos Erröten und dem Nasenbluten – Scham und unterdrückte Empfindungen; Weiß steht für Unschuld, Asexualität – etwa in Verbindung mit der verneinten Schwangerschaft – und Reinheit.

304 Zum Motiv der Sonnenblume vgl. S. 157 f.

c. 2. 2. 3. Gegenstände

Das Gift Zyankali kann ebenfalls als Motiv gedeutet werden. Es ist angelegt im ersten Kapitel der Erzählung, in dem Shingo nachts den »Klang des Berges« (*yama no oto*) vernimmt. Direkt nach dieser akustischen Halluzination erinnert sich der Protagonist an eine »merkwürdige Sache« (*myō na koto*, Kapitel 1, S. 248), die Unterhaltung mit einer Geisha über ihr früheres Vorhaben, mit einem Freund Selbstmord durch die Einnahme von Zyankali zu begehen (Kapitel 1, S. 249 f.). Eine Assoziation zu dem Gift, das die Geisha ihm gezeigt hatte, stellt sich bei Shingo jedoch nicht ein, als der Freund im Krankenhaus ihn bittet, einen Kommilitonen wegen der Beschaffung von Zyankali anzurufen (Kapitel 15, S. 501 f.). Die Nachricht vom Tod des Freundes löst dagegen die Erinnerung an das Gespräch im Krankenhaus aus:

[...] für einen Schwächetod schien es zu früh.

Ob ihm wohl jemand das Gift gegeben hatte? Wahrscheinlich hatte er nicht nur Shingo darum gebeten. Oder hatte er vielleicht auf eine andere Art Selbstmord begangen? (Kapitel 15, S. 516)

Das zweite Motiv der Gruppe »Gegenstände« ist das der *Nō-Masken*. Im Vergleich zum Motiv »Gift« taucht die »Maske« sehr viel häufiger auf und wird durch Assoziationen Shingos verknüpft. Eine erste Erwähnung finden die Masken im vierten Kapitel. Hier nimmt Shingo im Oktober an der Totenfeier seines früheren Kommilitonen Toriyama teil, der Gerüchten zufolge unter der außerordentlichen Bosheit seiner Frau zu leiden hatte. Dabei erinnert sich der Protagonist an die Erzählung eines weiteren Kommilitonen, Mizuta, der bei einem Treffen von den Problemen Toriyamas gesprochen und erwähnt hatte, dieser habe sich bei ihm mehrere *Nō-Masken* offensichtlich nur lange betrachtet, um die Rückkehr nach Hause hinauszuzögern (Kapitel 4, S. 313). Etwa einen Monat nach der Totenfeier stirbt Mizuta ebenfalls, und Shingo erwirbt zwei Masken aus dessen Nachlass (Kapitel 5, S. 328 ff.). Er lässt seine Kollegin im Büro eine der Masken, die einen androgynen Knaben verkörpert (*jidō*), aufsetzen:

Eiko stand ganz still und bewegte die Maske hin und her.
 »Sehr gut, sehr gut«, entfuhr es Shingo. Schon allein dadurch wurde die Maske lebendig.
 Eiko trug ein rotbraunes Kleid, und ihr welliges Haar schaute an beiden Seiten der Maske hervor, aber sie wirkte bedrängend hübsch [*semaru yō ni kawaiku mieta*]. (Kapitel 5, S. 331)

Am Abend begutachtet Shingo mit seiner Frau und Kikuko die Neuerwerbung ausführlich, wobei es zu der oben erwähnten erotischen Szene kommt,³⁰⁵ als Shingo die Knabenmaske genau betrachtet:

Als er sich ihr direkt von oben näherte, wurde die mädchenhaft glatte Haut durch seine Alterssichtigkeit völlig weich gezeichnet, die Maske hatte die Wärme menschlicher Haut und lächelte lebendig. [...] Augen und Mund lebten tatsächlich. In den leeren Augenöffnungen lagen schwarze Pupillen. Die krapproten Lippen wirkten reizvoll feucht. Shingo hielt den Atem an, und als er die Maske beinahe mit der Nase berührte, tauchten die vollkommen schwarzen Pupillen von unten herauf und die Unterlippe schwoh an. Shingo war nahe daran, sie zu küssen. Er atmete tief aus und hob sein Gesicht. (Kapitel 5, S. 333 f.)

Verwirrt ruft Shingo sich die Wirkung seiner Kollegin mit der Maske ins Gedächtnis und erzählt danach seiner Frau, woher die Masken stammen. Diese jedoch empfindet sie lediglich als »unheimlich« (*kimi ga warui*, Kapitel 5, S. 335).

Einige Tage später beobachtet Shingo die zugelaufene Hündin und ihre Welpen, die ihn an eine Hundedarstellung des Malers Sōtatsu³⁰⁶ erinnern. Er schließt daraus, dass der Schnitzer der zweiten, sehr realistisch gefertigten Maske ein Zeitgenosse Sōtatsus gewesen sein musste. Auch die geheimnisvolle Knabenmaske fällt ihm ein:

305 vgl. das Zitat auf S. 166 im Zusammenhang mit dem Motiv »Sexualität«.

306 Tawaraya Sōtatsu 俵屋宗達 (Lebensdaten ungesichert; gest. ca. 1643), zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Kyōto tätiger Maler; einer der Begründer der Rimpa-Schule japanischer Malerei.

War die Tatsache, dass der Welp zu einem Bild Sôtatsus und die Knabenmaske zu einer echten Frau geworden war, oder das Gegenteil [*gyaku*] dieser beiden Dinge eine zufällige Offenbarung gewesen? (Kapitel 5, S. 337)

Nachdem das Motiv mit einem erklärenden Satz zu dem Maskenkauf »Ende des vergangenen Jahres« einmal lediglich im Zusammenhang mit dem Tod Mizutas genannt wird (Kapitel 7, S. 363), folgt später eine erneute Assoziationskette: Bei einem Nō-Text, der von draußen erklingt, erinnert sich Shingo wieder an die Masken (Kapitel 9, S. 413) und erzählt Kikuko, wie betörend seine Kollegin am Tag des Erwerbs (Kapitel 5, S. 331) mit der Knabenmaske gewirkt hatte. Als Kikuko die Maske ebenfalls umbindet, wird ein Rückgriff zum damaligen Abend (Kapitel 5, S. 334) ausgelöst:

An dem Tag, an dem er sie gekauft und nach Hause gebracht hatte, war er nahe daran gewesen, ihre krapproten, reizvollen Lippen zu küssen, und er hatte eine Erregung wie bei einer verbotenen Liebe gespürt. (Kapitel 9, S. 413 f.)

Auf Shingos Anregung hin bewegt Kikuko die Maske vor ihrem Gesicht und leitet damit eine zentrale Szene im Verhältnis zwischen Schwiegervater und Schwiegertochter ein:

Da Kikukos Gesicht klein war, verschwand auch die Spitze ihres Kinns beinahe völlig hinter der Maske, aber von diesem kaum sichtbaren Kinn flossen Tränen zur Kehle herab. Die Tränen wurden zu zwei Bächen, zu drei Bächen und strömten unaufhörlich.

»Kikuko«, rief Shingo.

»Wenn du dich von Shūichi trennen würdest, könntest Du vielleicht Teezeremonie-Lehrerin werden – das hast du doch heute beim Treffen mit deiner Freundin überlegt, oder?«

Die Knabenmaske Kikuko nickte.

»Auch wenn wir uns trennen, möchte ich bei dir sein und mich dann mit Teezeremonie beschäftigen«, sagte sie deutlich hinter der Maske. (Kapitel 9, S. 414)

Das Motiv wird zum letzten Mal erwähnt, als Shingo sich nach Kikukos Abtreibung auf diese Szene bezieht und fragt, ob sie beim Tragen der Maske von ihrer Schwangerschaft gewusst habe. Doch das verneint Kikuko (Kapitel 10, S. 431).

Während das »Gift« also lediglich zu Beginn (Kapitel 1) und gegen Ende (Kapitel 15) der Erzählung thematisiert wird – im ersten Fall (Kapitel 1, S. 248 ff.) eine Erinnerung an Früheres, im zweiten Fall (Kapitel 15, S. 516) ebenfalls der Gedanke an ein zurückliegendes Erlebnis (Kapitel 15, S. 501 f.) –, diese beiden Nennungen aber nicht miteinander verbunden sind, gestaltet sich das Motiv »Nō-Masken« deutlich komplexer. Es erscheint in den Kapitel 4, 5, 7, 9 und 10, wobei Kapitel 5 eine wesentliche Position einnimmt. Zentral ist darin Shingos erotische Annäherung an die Knabenmaske (S. 333 f.). Davon ausgehend erinnert sich Shingo (S. 334) an seine Kollegin mit der Maske (S. 331), und der Gedanke an die Hunde-Darstellung Sōtatsus (S. 337) lässt den erotischen Moment mit der Knabenmaske wieder auftauchen. Monate später beschreibt Shingo die Kollegin mit der Maske im Gespräch mit Kikuko (Kapitel 9, S. 413), und als Kikuko diese Maske umbindet, assoziiert Shingo erneut die Gefühle bei seiner Annäherung an die Knabenmaske (Kapitel 9, S. 413 f.).

Angesichts der inhaltlich exponierten Stellung des Motivs in Kapitel 5 (sowie der Verbindung mit Kapitel 9) wirkt der isolierte Hinweis in Kapitel 7, Shingo habe »Ende des vergangenen Jahres« Nō-Masken gekauft, zumindest als Gedächtnisstütze für die Leser eher unnötig. Noch eindeutiger als bei der Unterbrechung des Motivs »Natur« in den Kapiteln 7 und 8 ist hier jedoch die Publikationspraxis als Erklärung zu nennen. Wie eingangs erwähnt, wurde Kapitel 7 siebzehn Monate nach Kapitel 6 (in dem die Nō-Masken nicht auftauchen) veröffentlicht. Die letzte Erwähnung der Masken in Kapitel 5 lag für die Leserinnen und Leser der Zeitschriften-Veröffentlichung von Kapitel 7 einen weiteren Monat – also insgesamt eineinhalb Jahre – zurück, sodass eine derartige Erinnerungshilfe wohl angebracht war.

c. 2.2.4. Personen

Abgesehen von den engsten Familienangehörigen werden mehrere Personen beziehungsweise Personengruppen durch ihr Auftreten in

Shingos Alltag und in seinen Gedanken bedeutsam. Dazu gehören die Geliebte Shūichis und deren Mitbewohnerin, ehemalige Studienfreunde Shingos, Reisende im Pendlerzug von und nach Tōkyō oder Ausländer, die Shingo unterwegs begegnen. Als Motive bezeichnet werden können jedoch lediglich zwei Personen, die nicht konkret in Erscheinung treten, sondern auf Gespräche in der Familie und Assoziationen Shingos beschränkt sind: seine Schwägerin und sein Schwiegersohn.

Die Erwähnung des Schwiegersohns (56-mal) übertrifft die der Schwägerin (27-mal) um mehr als das Doppelte, er taucht in elf der insgesamt sechzehn Kapitel auf, die Schwägerin dagegen lediglich in acht. Doch trotz dieser zahlenmäßigen Dominanz wirkt der *Schwiegersohn* als Motiv weniger präsent. Sein Name, Aihara, wird zunächst jeweils nur kurz in Verbindung mit der Situation seiner Ehefrau, Shingos Tochter, genannt (Kapitel 2, S. 264; Kapitel 3, S. 285; Kapitel 4, S. 302 f.; Kapitel 6, S. 344 f.; Kapitel 7, S. 375; Kapitel 8, S. 387; Kapitel 9, S. 402; Kapitel 10, S. 430); er scheint ein blindes Motiv zu sein, das als »episches Accessoir [sic]«³⁰⁷ am Rande der Handlung steht. Auffällig ist darüber hinaus, dass er nicht von Shingo, sondern von dessen Frau oder Tochter erwähnt wird.

Erst in Kapitel 11 bringt Shingo von sich aus das Gespräch auf den Schwiegersohn und offenbart Frau und Tochter, dass er regelmäßig einen Mitarbeiter zum Elternhaus des Schwiegersohns, der drogenabhängig geworden sei, schicke (Kapitel 11, S. 439 f.). An dieser Stelle beginnt der Schwiegersohn auch in den Gedanken Shingos eine Rolle zu spielen:

War es Fusako [Shingos Tochter, d. Verf.], war es Shingo, war es Aihara selbst oder keiner von ihnen, der Aiharas Absturz nicht hatte verhindern können [...] (Kapitel 11, S. 440)

Der Gedanke an den Schwiegersohn löst am folgenden Tag bei Shingo eine Assoziationskette aus, die von seiner Tochter Fusako über die beiden hochragenden Kiefern zu Kikukos Abtreibung führt und damit mehrere Motive enthält:

307 Knapp 1976, S. 206.

Auch nach dem gestrigen Abendessen, als Shingo erzählt hatte, dass er sich nach Aiharas Haus erkundigt und dessen alter Mutter ein wenig geholfen hatte, war die wütende Fusako ganz ruhig geworden. Sie hatte ihm Leid getan. Er meinte, etwas in ihr entdeckt zu haben, doch was er entdeckt hatte, war ihm nicht so klar wie bei den Kiefern von Ikegami.

Zwei oder drei Tage zuvor hatte er im Zug, während er diese Kiefern betrachtete, Shūichi ausgefragt und ihn zu dem Geständnis gebracht, dass Kikuko abgetrieben hatte.

Und nun waren die Kiefern nicht mehr nur Kiefern, an den Kiefern haftete untrennbar Kikukos Abtreibung. Jedesmal, wenn er auf der Hin- oder Rückfahrt vom Büro diese Kiefern sehen würde, würden sie Shingo wohl an Kikuko erinnern. (Kapitel 11, S. 442)

Den größten Raum nimmt das Motiv »Schwiegersohn« in Kapitel 13 ein, wo die Familie aus der Zeitung von seinem Selbstmordversuch mit einer unbekannten Frau erfährt (Kapitel 13, S. 475–480) und bei Shingo eine weitere Assoziationskette auslöst vom unglücklichen Leben seiner Tochter mit dem Schwiegersohn über dessen Begleiterin zum abgetriebenen Kind Kikukos (Kapitel 13, S. 480).³⁰⁸

Im Schlusskapitel erwähnt Shingo den Namen des Schwiegersohns ein letztes Mal, als seine Frau von der Hoffnung spricht, ein Ehepaar könne nach einer Trennung wieder zusammenfinden: »Aihara ist vermisst, Aufenthalt unbekannt«, antwortete Shingo leichthin. (Kapitel 16, S. 534).

Im Unterschied zum Schwiegersohn, der zu Shingos Umfeld in der Erzählgegenwart gehört, verkörpert die *Schwägerin* seine Vergangenheit; sie scheint in Shingo jedoch sehr viel lebendiger als der ungeliebte Schwiegersohn.

Bereits zu Beginn der Erzählung wird sie eingeführt als diejenige, an die Kikuko den Protagonisten erinnert (Kapitel 1, S. 257). Gleichzeitig wird hier das Dilemma Shingos beschrieben, das ihn während seines ganzen Ehelebens begleitet hat und noch immer aktuell ist:

308 Diese Assoziationskette ist zitiert beim Motiv »Abtreibung«, S. 161.

Als junger Mann hatte Shingo die ältere Schwester Yasukos [seiner Frau, d. Verf.] verehrt. Nach dem Tod ihrer Schwester ging Yasuko zum Helfen in das Haus des Schwagers und kümmerte sich um das Kind. Sie gab sich große Mühe. Yasuko wollte an die Stelle der Schwester treten. Sie mochte den gut aussehenden Schwager, aber noch mehr verehrte auch sie ihre Schwester. [...] doch der Schwager tat, als bemerke er Yasukos wahre Absicht nicht. [...] Yasuko schien entschlossen gewesen zu sein, sich mit dem aufopferungsvollen Dienst zu begnügen.

Shingo heiratete Yasuko in Kenntnis dieser Situation.

Jetzt, mehr als dreißig Jahre später, empfand Shingo ihre Heirat nicht als Fehler. [...] Doch das Bild der Schwester Yasukos war tief in ihren Herzen. Sowohl Shingo als auch Yasuko sprachen nicht über die Schwester, aber vergessen hatten sie sie nicht. (Kapitel 1, S. 256 f.)

Am Ende des Kapitels, nachdem Shingo abends der Familie von seiner akustischen Halluzination, dem »Klang des Berges«, berichtet hat, kommt es zu einer ungewöhnlichen Konstellation: Während es ansonsten meist Shingo ist, der die gedankliche Verbindung zu seiner Schwägerin herstellt, erwähnt in diesem Fall Kikuko, die Schwiegermutter habe von einer gleichen Halluzination vor dem Tod ihrer Schwester erzählt. Dabei erschrickt Shingo nicht so sehr über die Parallele als über die Tatsache, dass er selbst sich im Moment seiner Halluzination nicht daran erinnert hatte:

Wenn ich das vergessen habe, ist mir wirklich nicht mehr zu helfen, dachte er. Warum war ihm das denn nicht eingefallen, als er den Klang des Berges hörte? (Kapitel 1, S. 260)

Zwei Monate später, im September, spricht Shingos Frau den Ahorn ihrer Schwester an, da sie ein Tuch ihrer Tochter als dasjenige erkennt, in welches dieser Bonsai nach dem Tod der Schwester eingewickelt worden war (Kapitel 3, S. 288 f.). Shingo sieht den rot gefärbten Ahorn sofort vor sich und denkt daran, wie seine Schwägerin sich um die Miniaturbäume der Familie kümmerte. Er wundert sich selbst über die intensive Erinnerung an seine erste Liebe:

War seine jugendliche Verehrung für Yasukos Schwester mehr als dreißig Jahre, nachdem er Yasuko geheiratet hatte, immer noch eine alte Wunde [*furu-kizu*]? Das fragte sich Shingo in einem Winkel seines Kopfes, der angefüllt war mit dem Scharlachrot des Ahorns. (Kapitel 3, S. 289)

Die Beschreibung der Schwägerin bei der Pflege der Bonsaibäume wird an späterer Stelle wieder aufgenommen, als Shingo seiner Tochter von der schönen verstorbenen Tante erzählt (Kapitel 9, S. 403 f.).

Ausgelöst durch einen Traum von Shingos Frau im Oktober kommt es zu einem umfangreichen Rückgriff zur gemeinsamen Vergangenheit des Ehepaares, in dem die Minderwertigkeitskomplexe Shingos gegenüber dem gut aussehenden Witwer der Schwägerin beschrieben werden und die vergebliche Hoffnung, in seiner Tochter ein Ebenbild der Verstorbenen sehen zu können (Kapitel 4, S. 300–302). Diese Thematik findet sich ebenfalls später wieder, nachdem Shingos Enkelin durch ihr Ungestüm beinahe einen Unfall verursacht hätte und er überlegt, von wem sie diesen Wesenszug geerbt hat:

Falls Shingo die Schwester Yasukos geheiratet hätte, wäre ihm wohl keine Tochter wie Fusako und kein Enkelkind wie Satoko geboren worden.

Unvermutet sehnte sich Shingo wieder nach seiner früheren Liebe, als wolle er sich an sie klammern. (Kapitel 9, S. 409)

Ein weiteres Mal taucht die Verbindung zwischen Shingos Tochter bzw. dem Motiv »Schönheit« und der Schwägerin auf, als Shingo mit seiner Enkeltochter spielt und erwähnt wird, er rede kaum über die Hässlichkeit seiner Tochter im Babyalter, weil er dann immer das Bild der Schwester vor sich sehe (Kapitel 11, S. 436).

Auch Kikuko löst nochmals eine Assoziation Shingos zu der Verstorbenen aus, nachdem er von seiner Kollegin erfahren hat, dass Shūichi sich abfällig über Kikuko geäußert habe:

Fühlte Shūichi denn nicht die Reinheit Kikukos?

[...] das schmale, weiße Kindergesicht von Kikuko tauchte vor Shingo auf.

Dass es etwas unnormale war, den eigenen Sohn zugunsten von dessen Frau gefühlsmäßig so zu hassen, bemerkte Shingo zwar auch, doch er konnte sich nicht beherrschen.

Weil er Yasukos Schwester verehrt hatte, hatte Shingo nach deren Tod [...] Yasuko geheiratet; vielleicht war diese Art der Abnormität in seinem Leben angelegt, und er empörte sich deshalb für Kikuko? (Kapitel 6, S. 354 f.)

Einer seiner Träume lässt Shingo erneut an seine erste Liebe denken. Er träumt von einem sehr jungen Mädchen, bei dem eine Abtreibung vorgenommen wurde und überlegt zunächst, ob er in diesem Mädchen seine Schwägerin gesehen haben könnte (Kapitel 8, S. 382). Später kommt ihm der Gedanke, dass es früher nicht unüblich war, so jung zu heiraten und Kinder zu gebären. Als Bestätigung dient ihm sein eigenes jugendliches Alter, in dem er sich in die Schwägerin verliebt hatte (Kapitel 8, S. 385).

Auch in einer gesundheitlichen Krise denkt Shingo an die Verstorbene: Eines Morgens macht es ihm ein plötzlicher Gedächtnisverlust unmöglich, seine Krawatte zu binden. Er muss sich von seiner Frau helfen lassen und erinnert sich dabei, dass ihre »schöne ältere Schwester« ihm die Krawatte gebunden hatte, als er zum ersten Mal einen Anzug trug (Kapitel 16, S. 522).

Während Shingo bis dahin seine Gedanken an die Schwägerin für sich behalten und die Verstorbene nur einmal seiner Tochter gegenüber erwähnt hat, spricht er am Ende der Erzählung in der entspannten Stimmung des Abendessens mit seiner ganzen Familie wie selbstverständlich über sie:

»Früher, auf dem Land, hat mich Yasukos Schwester manchmal ermuntert, *haiku* zu dichten.« [...] Er sah Yasuko kurz an, fuhr dann aber fort. (Kapitel 16, S. 538)

Beide Motive der Gruppe »Personen« sind damit wenig in sich verbunden, anders als etwa die Motive der Gruppe »Körperlichkeit« oder das Motiv »Nō-Masken«. Das heißt, bei der Erwähnung eines der Motive wird nicht auf eine frühere Nennung dieses Motivs referiert, sondern überwiegend auf die Vergangenheit (im Fall der »Schwägerin«) oder auf gegenwärtige Ereignisse (im Fall des »Schwiegersohns«).

Das Motiv »Schwiegersohn« wird in den Kapiteln 2–4, 6–11, 13 und 16 genannt, wobei es nur an zwei Stellen zu Assoziationsketten mit anderen Motiven kommt: einmal beginnend mit dem Schwiegersohn und seiner Frau, der Tochter Shingos, über das Motiv »Kiefern« zum Motiv »Abtreibung« (Kapitel 11, S. 442), und das zweite Mal vom Schwiegersohn und dessen Begleiterin erneut zum Motiv »Abtreibung« (Kapitel 13, S. 480).

Beim Motiv »Schwägerin«, das in den Kapiteln 1, 3, 4, 6, 8, 9, 11 und 16 aufgefunden wurde, handelt es sich um persönliche Erinnerungen Shingos, die allerdings häufig wiederholt werden. Shingo rekapituliert immer wieder seine jugendliche Verliebtheit (Kapitel 1, S. 256; Kapitel 3, S. 289; Kapitel 6, S. 355; Kapitel 8, S. 385; Kapitel 9, S. 409) und stellt sich die Frage, welche Auswirkung eine Heirat mit der Schwägerin auf sein Leben gehabt hätte (Kapitel 4, S. 302; Kapitel 9, S. 409). Bemerkenswert ist darüber hinaus die Verbindung dieses Motivs mit den Motiven »Ahorn« (Kapitel 3, S. 288 f.; Kapitel 9, S. 403 f.) und »Schönheit« (Kapitel 4, S. 302; Kapitel 9, S. 404; Kapitel 11, S. 436; Kapitel 16, S. 522).

Auf diese Weise tauchen die beiden Motive zwar oftmals auf, haben jedoch nicht die assoziative Qualität des Hauptmotivs »Natur«, der Gruppe »Körperlichkeit« und der »Nō-Masken«, sondern dienen an manchen Stellen möglicherweise eher als erneute Information zu den Umständen der Erzählung.

d. Träume

Im Unterschied etwa zu *Mizuumi* erlebt der Protagonist in *Yama no oto* lediglich eine kurze Vision während seines Gedächtnisausfalls (Kapitel 16, S. 521 f.). Auffällig dagegen ist die Anzahl seiner Träume: Achtmal³⁰⁹ verarbeitet Shingo eigenes Erleben oder auch Wunschkonstruktionen in Träumen, deren Inhalt teilweise ausführlich beschrieben wird und die er im Anschluss daran zu interpretieren versucht.

309 Die in anderen Untersuchungen genannte Anzahl der Träume reicht von sechs bis neun, da manche Autoren direkt aufeinanderfolgende Träume als Einheit betrachten oder aber Shingos Vision, den im Halbschlaf vernommenen vermeintlichen Ruf der Schwägerin sowie einen Traum seiner Frau einbeziehen.

Da die Träume in *Yama no oto* bereits Gegenstand zahlreicher Untersuchungen sind,³¹⁰ erübrigt sich hier eine eingehende Auslegung. Die folgende kurze Skizzierung der Träume soll jedoch aufzeigen, dass auch sie geeignet sind, Einfluss auf den Erzählverlauf zu nehmen und somit als Motiv wirken.

Die ersten beiden Träume erlebt Shingo aufeinanderfolgend in einer Nacht. Dabei besucht er in *Traum 1* einen mehrere Jahre zuvor verstorbenen Bekannten, der ihn zum Nudelessen einlädt. Shingo erinnert sich außerdem, dass er in diesem Traum ein Mädchen berührt hat, ohne jedoch sexuelle Erregung zu verspüren (Kapitel 2, S. 270–272).

Traum 2 dreht sich ebenfalls um einen in der Wirklichkeit bereits toten Mann, den früheren Chef Shingos, der ihn betrunken besucht (Kapitel 2, S. 273 f.).

Der *dritte Traum* beinhaltet wiederum ein erotisches Erlebnis: Auf einer Insel in der malerischen Bucht von Matsushima in Nordjapan umarmt Shingo ein junges Mädchen, wobei er sich – obschon der Traum in der Gegenwart zu spielen scheint – körperlich wie ein junger Mann fühlt. Die beiden verstecken sich vor ihren Begleitern, die mit einem Motorboot auf das Meer hinausfahren. Von diesem Boot aus winkt eine Frau mit einem weißen Taschentuch (Kapitel 5, S. 324–326).

Bei seinem *vierten Traum* erinnert sich Shingo nach dem Aufwachen nur daran, dass er von der Abtreibung eines 14- oder 15-jährigen Mädchens handelte und er selbst diesen Vorfall wie eine Geschichte las und gleichzeitig vor sich ablaufen sah (Kapitel 8, S. 382 f.).

Die beiden folgenden Träume erlebt Shingo erneut nacheinander in derselben Nacht. Dabei ist er auch in *Traum 5* nicht der Handelnde, sondern lediglich Zuschauer. Er träumt von einem Mann in Amerika, dessen Bart die unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen der USA symbolisiert und deshalb von der Regierung zum Naturdenkmal erklärt wird (Kapitel 12, S. 466 f.).

Im anschließenden *sechsten Traum* betastet Shingo die Brustwarzen einer Frau, die sich jedoch nicht von ihm erregen lässt, und auch Shingo fühlt sich enttäuscht (Kapitel 12, S. 467 f.).

Traum 7 erlebt Shingo als junger Offizier mit Schwert und Pistolen. Er ist nachts zusammen mit einem Holzfäller unterwegs und muss sich durch Moskitoschwärme kämpfen. Plötzlich steht seine Uniform in

310 u.a. Tsuruta 1969, Hasegawa 1969, Fischer 1972, Hyōdō 1988.

Flammen, die wieder verlöschen, bevor er sein Geburtshaus in Shinshū erreicht, wo auch die Schwägerin zu sehen ist. Der Holzfäller kommt ebenfalls hinzu, wird ohnmächtig, und aus seinem Körper fängt man einen großen Eimer voller Moskitos (Kapitel 14, S. 499 f.).

An den letzten *Traum* 8 erinnert sich Shingo nur bruchstückhaft: Er befindet sich in der Wüste und sieht ein großes Straußenei sowie das kleinere Ei einer Schlange im Sand liegen. Aus dem Schlangenei kommt eine niedliche kleine Schlange herausgekrochen (Kapitel 15, S. 508 f.).

Mit Ausnahme des Traums 7, der nicht kommentiert wird, macht sich Shingo nach jedem Traum Gedanken über dessen Bedeutung, erwähnt seiner Frau gegenüber jedoch nur die Begegnung mit den Verstorbenen in Traum 1 und Traum 2. Da die Traumthemen direkt oder indirekt von Shingos Alltag und seiner seelischen Verfassung bestimmt werden und sie dem Protagonisten wiederum Aufschluss über seine innersten Gefühle geben, lässt sich anhand dieser Träume seine psychische Veränderung nachvollziehen.

Traum 1 und *Traum* 2 weisen – nach Shingos akustischer Halluzination des »klingenden Berges« – auf Alter und Todesnähe hin; Traum 1 enthält mit der unbefriedigend verlaufenden Annäherung an eine unbekannte Frau darüber hinaus das Element des sexuellen Versagens.

In diesem Bereich verzeichnet *Traum* 3, den Shingo nach dem Wurf der zugelaufenen Hündin träumt, eine positive Entwicklung: Shingo fühlt körperliche Harmonie zwischen sich und der Partnerin, mit der er sich jedoch versteckt und die er nicht zu identifizieren vermag.

Als Auslöser für *Traum* 4 wirkt ein Zeitungsartikel über Abtreibungen junger Mädchen, den Shingo gelesen hat. Hier nun spekuliert Shingo zum ersten Mal über eine Verbindung der Person im Traum mit einer Frau seines persönlichen Umfelds; er überlegt, ob das Mädchen als seine Schwägerin gesehen werden könnte, verwirft den Gedanken jedoch sofort wieder. (Eine Parallele zu Kikukos Schwangerschaftsunterbrechung lässt sich zu diesem Zeitpunkt nicht ziehen, da diese erst zwei Monate später erfolgt.)

Traum 5 über den bärtigen Mann versteht Shingo als »harmlos«, gleichzeitig weist er aber indirekt auf Kikuko hin: Sie hat ihrem Schwiegervater den neuen Rasierapparat geschenkt, dessen Benutzung den Traum vermutlich auslöste.

Der sich anschließende *Traum* 6, bei dem Shingo sich lediglich erinnert, eine Brust betastet zu haben, wirkt als Schlüsselerlebnis, da der

Protagonist die »Traumfrau« als seine Schwiegertochter erkennt und er nun bereit ist, seine Liebe zu Kikuko zu akzeptieren.

Eine Weiterentwicklung scheint danach nicht denkbar. So wirkt *Traum 7* über Shingos Kampf gegen Moskitoschwärme zunächst wie eine bloße Reaktion auf die ermüdend schwüle Sommerhitze. Tsuruta Kinyas 鶴田欣也 Auslegung folgend können das Schwert und die Pistolen Shingos auch als »phallische Symbole« gesehen werden, die nach den Versagenserlebnissen in den früheren Träumen hier nun erfolgreich eingesetzt werden bis zum Endpunkt, an dem sich auch die Schwägerin befindet.³¹¹ Claus M. Fischer wendet allerdings zu Recht ein, dass in diesem Traum die Befriedigung des Protagonisten, ebenso wie eine sexuelle Komponente überhaupt, nur interpretiert werden kann, wogegen sie in den anderen Träumen jeweils eindeutig angesprochen wird.³¹²

Traum 8 über das Straußen- und das Schlängenei erlebt Shingo während der kurzen Zeitspanne, in der er annimmt, sowohl die Geliebte als auch Kikuko seien von seinem Sohn Shūichi schwanger. Seine verzweifelte Stimmung löst sich mit der Freude, die er beim Schlüpfen der jungen Schlange empfindet. Obschon sich Shingos Hoffnung auf ein Enkelkind von Kikuko bald darauf zerschlägt, zeigt dieser Traum die spätere Haltung des Protagonisten an, die gegebene Situation zu akzeptieren.

4. Ergebnis der Analyse von *Yama no oto*

Bei der Untersuchung von *Yama no oto* wurden einige Parallelen, jedoch auch auffällige Unterschiede zu *Yukiguni* deutlich. Die Beschreibung des Erzählverlaufs zeigt eine Ähnlichkeit im Einbezug der Natur und der Darstellung von Alltagsszenen, die sich bei *Yama no oto* jedoch vor allem im kleinstädtischen Kamakura und in einer Familie abspielen, wogegen *Yukiguni* in einem Erholungsort sowie dem dortigen Beherbergungs- und Unterhaltungsbetrieb angesiedelt ist. Auch die Hauptpersonen – in *Yukiguni* ein Reisender und eine Geisha, in *Yama no oto* ein Familienvater und seine Angehörigen – divergieren entsprechend, ebenso wie das Alter der Protagonisten: In *Yukiguni* wird ein offensicht-

311 vgl. Tsuruta 1969, S. 238 f.

312 vgl. Fischer 1972, S. 26.

lich jüngerer Mann als in *Yama no oto* beschrieben.³¹³ Darüber hinaus unterscheidet sich der Schluss der beiden Erzählungen, der zwar gleichermaßen offen ist, in *Yukiguni* aber angesichts der Feuerkatastrophe düster gezeichnet wird, in *Yama no oto* mit dem Plan eines Familienausflugs fast als Happy End verstanden werden kann.

Die Zeitgestaltung erwies sich in *Yama no oto* als ausnehmend klar. Die Erzählung entwickelt sich geradlinig und enthält zwar Rückgriffe, Rückwendungen und Zeitsprünge, die gleichwohl in den meisten Fällen die sehr nahe Vergangenheit bzw. Zukunft betreffen oder in Form etwa von Erklärungen der Familienumstände keine umfangreichen neuen Zeitebenen eröffnen, sondern bald wieder in die Erzählgegend zurückführen. Überdies finden sich keine Exkurse wie bei demjenigen über Hanfstoffe in *Yukiguni*. Die Dauer der erzählten Zeit ist mit etwa fünfzehn Monaten bei *Yama no oto* und achtzehn Monaten bei *Yukiguni* fast gleich und erstreckt sich in beiden Erzählungen vom Sommer bis zum Herbst des folgenden Jahres. Trotzdem ist die Zeit völlig anders gestaltet: Während in *Yukiguni* nur jeweils einige Tage im Mai, Dezember und Herbst erzählt werden, decken die sechzehn Kapitel von *Yama no oto* die gesamten Monate ab. Kapitel 10 und 11 sowie 13 und 14 behandeln zwar jeweils zusammen einen Monat, doch abgesehen davon geht fast ausnahmslos jeder Monat in einem Kapitel zum Folgemonat im Folgekapitel über. Im Rahmen der jeweiligen Monate werden in den Kapiteln durchschnittlich zwei Tage beschrieben.

Da genau wie in *Yukiguni* knapp ein Drittel (27%) des Textes aus Dialogen besteht und bei den Familienszenen genau beschriebene Momentausschnitte überwiegen, herrscht zeitdeckendes Erzählen vor. Dies ist im Fall der Dialoge neutral, an den anderen Stellen personal aus der Sicht des Protagonisten, woraus sich zusätzlich der Eindruck einer sehr regelmäßigen, ruhigen Darstellungsweise ergibt.

Die handlungstragenden Motive weisen deutlich auf die unterschiedliche Entstehungszeit von *Yukiguni* und *Yama no oto* hin: Während in ersterem, einem Frühwerk Kawabatas, die »Beziehung zwischen Mann und Frau« als Kernmotiv festgestellt wurde, ist dies in *Yama no*

313 Das Alter der Protagonisten entspricht jeweils ungefähr dem Alter des Autors bei der Niederschrift: Kawabata war Mitte der 1930er Jahre, als *Yukiguni* begonnen wurde, knapp vierzig Jahre alt; bei der Zeitschriften-Veröffentlichung von *Yama no oto* war er Mitte fünfzig.

oto als Werk der mittleren Jahre das »Altern«, ergänzt durch das Rahmenmotiv »Beziehung zwischen Eltern und Kindern«. Auch bei den strukturbildenden Motiven lässt sich an dem Motiv »Natur« eine gewisse Verlagerung des Autorinteresses feststellen, nämlich vom Nebenmotiv in *Yukiguni* zum Hauptmotiv in *Yama no oto*. Ebenfalls in beiden Erzählungen nachweisbar sind die Motive »Rot« und »Weiß«, wie oben erwähnt jedoch unterschiedlich belegt, sowie das Motiv »Stimme«. Wo die »Stimme« in *Yukiguni* aber ein wichtiger Teil der Assoziationen ist und zur Verbindung von Erzählphasen mittels Motivketten gehört, spielt sie in *Yama no oto* eine eher untergeordnete Rolle. Dort bewirken stattdessen andere Motive den inhaltlichen Zusammenhalt der Erzählung, vor allem das Hauptmotiv »Natur«, dessen Komponenten sowohl in Gesprächen thematisiert und wiederholt aufgerufen werden als auch in den Gedanken des Protagonisten Shingo auftauchen, später erneut erinnert und zusätzlich mit bestimmten Personen assoziiert werden (z. B. Kiefern mit Kikuko, Ahorn mit der Schwägerin).

Die Nebenmotive sind, da es sich überwiegend um Nicht-Gegenständliches bzw. Abwesendes handelt, noch häufiger als beim Hauptmotiv ein Teil der Überlegungen Shingos; sie werden oftmals durch Erinnerungen oder Assoziationen ausgelöst und ziehen weitere Assoziationen nach sich. Die Komplexität dieser Verbindungen zeigt sich exemplarisch bei den Motiven »Abtreibung« und »Schwangerschaft« im zweiten Teil der Erzählung, wo sie vier Kapitel in Beziehung bringen: Kapitel 10 (Gespräch Abtreibung), Kapitel 11 (Gedanken Abtreibung → Erinnerung Kap. 10), Kapitel 13 (Gedanken Abtreibung; Gespräch Schwangerschaft → Erinnerung Kap. 10) und Kapitel 15 (Gespräch Schwangerschaft/Abtreibung → Bezugnahme Kap. 13 → Gedanken Abtreibung/Schwangerschaft). Zusätzlich ist die Verknüpfung mehrerer Motive auffällig, besonders bei der Kombination »Ahorn/Schönheit/Schwägerin«, aber auch im Fall von »Sonnenblume/Sexualität« oder »Nō-Masken/Sexualität«.

Es lässt sich damit konstatieren, dass Kawabata in *Yama no oto* das Gewebe von Motiven und Assoziationen im Vergleich zu *Yukiguni* noch verfeinert hat. Das neue Element der Träume ist dagegen als ein Motiv angelegt, das keine Assoziationen nach sich zieht und kaum in die übliche Motiv-Konstellation eingebunden ist. In der folgenden Analyse der Erzählung *Mizuumi* wird deshalb auch untersucht, ob bzw. wie der Autor diesen Aspekt weiterentwickelt.

III. *Mizuumi* みずうみ (»Der See«, 1954)

Im Unterschied zu *Yukiguni* und *Yama no oto* wird die Erzählung *Mizuumi* in Untersuchungen der Werke Kawabatas häufig nicht berücksichtigt oder aber nur kurz gestreift. In Japan schwankten die Urteile kurz nach der Buchveröffentlichung zwischen extremer Ablehnung und euphorischer Zustimmung. So äußerte Mishima Yukio entschieden seinen »unangenehmen Leseindruck« (*fukai na dokugo-kan*), Nakamura Shinichirō 中村真一郎 dagegen bezeichnete *Mizuumi* als »eine hervorragende Leistung, die bemerkenswerteste auf dem Gebiet der japanischen Erzählung nach dem Krieg«. ³¹⁴ Morimoto Osamu 森本穰 sieht in dem Werk »den höchsten Gipfel der Literatur Kawabatas« ³¹⁵ und steht damit im Widerspruch zu den negativen Resümees westlicher Kritiker, die fehlende Geschlossenheit monieren und dichterische Qualität vermissen. Hiroko Morita Malatesta etwa meint: »The epiphoric connection in this novel, [...], is much too weak to form a symbolic whole; and the story of Gimpei's restless adventures is not coherent enough to form a whole by itself.« ³¹⁶ und Donald Keene konstatiert: »At times it seems as if Kawabata is parodying his own works: [...] there is little poetry in the descriptions. [...] In *The Lake* we seem to have content only.« ³¹⁷ Unbestritten ist jedoch die Qualität der meisterhaften Verbindung von erzählter Realität und Illusion, von äußeren und inneren Vorgängen, die sich in der Verflechtung von Erinnerungen, Assoziationen und Halluzinationen des Helden mit tatsächlich Erlebtem manifestiert.

Diese eher experimentelle Schreibweise mit surrealistischen Elementen – zuletzt 1931 von Kawabata in *Suishō gensō* (*Träume im Kristall*) angewandt und in den Erzählungen *Nemureru bijo* (*Die schlafenden Schönen*, 1961) und *Kataude* (*Ein Arm*, 1964) später ebenfalls zu finden – sowie die erstmalige Etablierung eines »hässlichen Mannes mit lasterhaften Begierden« ³¹⁸ als Hauptperson zeigten eine neue Entwicklung in Kawabatas Literatur. Sie mögen der Grund sein für die Irritation auf Seiten des Publikums und der Kritiker, die von diesem Autor

314 zit. nach Morimoto 1987, S. 132.

315 ebd.

316 Malatesta 1980, S. 205.

317 Keene 1984, S. 833.

318 Nakabatake Yoshio 中畑善雄, zit. nach Fukuda/Itagaki 1987, S. 107 f.

bis dahin eher poetische Beschreibungen als surrealistischen Stil und abgründige Thematik gewohnt waren.

Einen Erklärungsversuch für den Wandel unternimmt Ōtaki Kiyoo 大滝清雄 mit der Anmerkung, Kawabatas Abhängigkeit von Schlaftabletten in der entsprechenden Zeit habe offensichtlich »die Welt der träumerischen Sinnlichkeit in der Serie von Erzählungen wie *Mizuumi*, *Nemureru bijo* und *Kataude* beeinflusst.«³¹⁹ Fukuda und Itagaki dagegen kommen zu einem anderen Urteil, indem sie auf Kawabatas Nachwort zu *Saikonsha* 再婚者 (*Ihre zweite Ehe*), einer 1953 erschienenen Sammlung von Kurzerzählungen, hinweisen. Er betont darin, zukünftig keine derartigen Erzählungen mehr schreiben zu wollen:

Meine Werke haben sich vor, während und nach dem Krieg kaum verändert, aber jetzt, sieben Jahre nach der Niederlage, nachdem auch alle sechzehn Bände meiner Werkausgabe erschienen sind, jetzt möchte ich mich dringend verändern.³²⁰

Fukuda und Itagaki sind deshalb der Überzeugung, dass *Mizuumi* »aus seinem innigen Wunsch, sich jetzt verändern zu wollen, entstanden ist und diesen innigen Wunsch direkt widerspiegelt.«³²¹

Heute behauptet *Mizuumi* seinen Platz in der japanischen Literaturwissenschaft als eines der wichtigen Nachkriegswerke Kawabatas, wenn die Sekundärliteratur auch eher Einzelaspekte wie die Zeitgestaltung, das Motiv des Sees oder *makai* (die »Dämonenwelt«) zum Gegenstand nimmt und Gesamtanalysen kaum angestellt werden.

Bisher liegen Übersetzungen in knapp zwanzig Sprachen vor,³²² womit *Mizuumi* das am wenigsten übersetzte Werk der hier analysierten Erzählungen ist. Eine Verfilmung – in allerdings sehr freier Bearbeitung – erfolgte im Jahre 1966.³²³

319 Ōtaki 1979, S. 232.

320 KYZ Bd. 33, S. 650.

321 Fukuda/Itagaki 1987, S. 108.

322 vgl. die Auflistung der Übersetzungen im Anhang, S. 270.

323 Im August 1966 bei Shōchiku (Regie: Yoshida Kijū 吉田喜重) unter dem Titel *Onna no mizuumi* 女のみずうみ (»Der See der Frau«).

1. Erscheinungsweise – Entstehungsweise

Noch während seiner Arbeit an *Yama no oto* begann Kawabata im Januar 1954 mit der Veröffentlichung von *Mizuumi* in der Zeitschrift *Shinchō*. Die einzelnen Teile waren mit dem Titel *Mizuumi* und einer fortlaufenden, später gestrichenen Nummer (1–12) versehen, umfassten jeweils zwischen vier und acht Seiten und erschienen ohne Unterbrechung von Januar bis Dezember. Im April 1955 gab der Verlag Shinchōsha die Erzählung als Buch heraus, wobei das letzte Fünftel von Teil 11 sowie der gesamte Teil 12 gestrichen wurden. Alle anderen Teile übernahm der Autor mit nur geringsten Veränderungen, sodass der Verzicht auf einen Großteil des ursprünglichen Textes der wichtigste Eingriff blieb.

Zu Recht weist Reiko Tsukimura darauf hin,³²⁴ dass diese Kürzung das Bild des Helden Gimpei nachhaltig verändert: Während er den Lesern in der ursprünglichen Fassung deprimiert und elend, ohne Ziel auf der Flucht in Erinnerung bleibt, erweckt er am Ende der gekürzten Buchversion den Eindruck des traurig nach Schönheit Suchenden, der bald darauf der faszinierenden Miyako begegnen und erst danach zum Flüchtenden werden wird. Tsukimura zufolge verstand Kawabata jedoch auch die Buchversion nicht als abgeschlossen:

Kawabata, however, did not regard *Mizuumi* as being completed, intending, as he told me, to bring the hero to the lake of his mother's village at the end of the novel. Very possibly Kawabata might have intended to write the fifth part³²⁵ in which the hero, Gimpei, would visit the lake, and which would conclude his pursuit, linking the narrative to the end of the first part where he comes out of the Turkish bath and sees a vision of the lake.³²⁶

Bereits 1956, ein Jahr nach der Buchveröffentlichung, wurde *Mizuumi* in die »ausgewählten Werke« *Kawabata Yasunari senshū* 川端康成選集 aufgenommen, 1962 und 1969 in die jeweils neuesten Gesamtausgaben (in beiden Fällen Bd. 11). Der Text der Gesamtausgabe von 1980 (KYZ

324 vgl. Tsukimura 1973, S. 434.

325 In der Buchversion ist der Text von *Mizuumi* in vier Teile gegliedert.

326 Tsukimura 1973, S. 434.

Bd. 18), der für die folgende Untersuchung verwendet wird, entspricht der des Jahres 1969.

2. Erzählverlauf

In *Mizuumi* schreibt Kawabata von der Einsamkeit eines Mannes, der Frauen verfolgt, und seinem unaufhaltsamen Fall in die Asozialität.

Dieser Mann, der 34-jährige Momoi Gimpei 桃井銀平, kommt Ende des Sommers in den Erholungsort Karuizawa. Er kleidet sich vollständig neu ein und vernichtet seine alten Sachen: Offensichtlich ist er auf der Flucht nach einem Verbrechen. In einem »türkischen Badehaus«³²⁷ lässt Gimpei sich von einem halbnackten jungen Mädchen waschen, dessen frische und zugleich traurige Stimme ihn besonders fasziniert.³²⁸ Er nimmt ein Dampfbad, lässt sich von dem Mädchen massieren und sogar Finger- und Fußnägel schneiden, obwohl er sich schämt wegen seiner hässlichen Füße. Dabei gehen seine Gedanken immer wieder zurück zu dem Tag Mitte Juni, an dem er eine junge Frau in Tōkyō verfolgt hatte. Sie hatte ihm unerwartet ihre Handtasche mit einer großen Geldsumme ins Gesicht geschleudert und Gimpei auf diese Weise zum Dieb gemacht. Auch an Tamaki Hisako 玉木久子 erinnert er sich, seine Schülerin, die er vor Jahren ebenfalls verfolgt und bedrängt hatte. Dazwischen taucht das Bild des heimatlichen Sees in ihm auf, die Erinnerung an seine Mutter und seine Jugendliebe Yayoi やよい.

Das Opfer von Gimpeis letzter Verfolgung, Mizuki Miyako 水木宮子, hat den Verlust ihrer Handtasche nicht angezeigt. Sie lebt alleine mit zwei Hausmädchen als Geliebte des alten Arita 有田, von dem sie das Geld im Verlauf mehrerer Jahre bekommen hatte. Die Erregung, die sie bei der Verfolgung durch Gimpei und in dem kurzen Augenblick des Wurfes gespürt hat, scheint ihr in gewisser Weise Entschädigung für die vielen Jahre des langweiligen Zusammenseins mit Arita. Als der alte

327 *toruko-buro* (KYZ Bd. 18, S. 10). Bezeichnung für bordellähnliche Massage-salons; nach Protesten der türkischen Regierung in den 1980er Jahren heute *sōpu-rando* (von engl. soap land) oder *sōpu* genannt.

328 Ähnlich wird die Stimme Yōkos in *Yukiguni* beschrieben. Eine weitere Parallele besteht darin, dass das Badehaus-Mädchen ebenso wie die Geisha Komako in *Yukiguni* aus Niigata, dem Schneeland, stammt.

Mann sie zwei Tage nach dem Vorfall besucht, gesteht Miyako ihm den Verlust des Geldes, das sie für die Universitätsausbildung ihres Bruders Keisuke 啓助 verwenden wollte, und erhält die Summe von Arita ersetzt.

In der Nacht denkt sie an einen Ausflug während der Kirschblüte zurück, den sie mit ihrem Bruder, seinem Freund Mizuno 水野 und dessen Freundin Machie 町枝 unternommen hatte.

Zehn Tage vor diesem Ausflug hatte Gimpei Machie beim Spaziergang mit ihrem Hund angesprochen und das Mädchen später bei ihrem Rendezvous mit Mizuno beobachtet. Sie hatte ihn an Hisako erinnert, deretwegen er seine Stelle als Lehrer hatte aufgeben müssen, nachdem ihr Verhältnis entdeckt worden war. Danach hatte er seinen Lebensunterhalt als Verfasser von Reden für Arita bestritten, den Vorsitzenden des Trägervereins von Hisakos neuer Schule.

Auch an seine Cousine Yayoi dachte Gimpei immer wieder zurück, seine Vertraute im Heimatdorf, nachdem sein Vater unter ungeklärten Umständen im See ertrunken war. Später war Gimpei als Student nach Tōkyō gegangen und hatte dort mit einer Prostituierten ein Kind gezeugt, das sie ihm vor seine Tür gelegt und das er dann wiederum zum Eingang des Bordells gebracht hatte.

Anfang Juni begegnete Gimpei Machie erneut bei einem Glühwürmchen-Fest, das sie zusammen mit Keisuke besuchte. Er sprach die beiden jedoch nicht an, sondern beobachtete sie aus sicherer Entfernung. Nach der Veranstaltung streifte Gimpei ziellos durch das nächtliche Ueno und lernte eine sehr maskulin wirkende Frau kennen, die ihn mit in ein Hotel nehmen wollte. Er ließ sie aber allein und wütend auf der Straße zurück und ging nach Hause.

An dieser Stelle endet der Text der Buchfassung von *Mizuumi*. Die zwölfteilige ursprüngliche Version, wie sie in der Zeitschrift Shinchō veröffentlicht worden war, erfuhr dabei die oben erwähnte relativ umfangreiche Kürzung: Nicht übernommen wurden das letzte Fünftel des elften Teils sowie der gesamte (zwölfte) Schlussteil. Um diese von Kawabata vorgenommene Bearbeitung nicht zu verfälschen, wird der Analyse der Erzählung ausschließlich die Buchfassung zugrunde gelegt. Die gestrichene Textpassage soll hier jedoch wegen ihres Umfangs und der inhaltlich interessanten Weiterentwicklung der Person Gimpeis in einer Übersetzung vorgestellt werden.

Exkurs:**Übersetzung der Schlussteile des ursprünglichen *Mizuumi*-Textes³²⁹*****Mizuumi*, Ende des Teils 11**

Gleich nachdem er eingeschlafen war, begann Gimpei zu träumen. Hisako brachte einen Vogelkäfig in Gimpeis Zimmer, blau bespannt wie früher die Glühwürmchenkäfige.

»Es sind Nachtigallen³³⁰ drin«, sagte Hisako, holte sie aus dem Käfig und zeigte sie Gimpei. Zwei Nachtigallen waren es, die Hisako mit beiden Händen umfasst hielt. Doch aus irgendeinem Grund konnte Hisako die Nachtigallen nicht mehr in den Käfig zurücksetzen. Sie schaute Gimpei anklagend an: »Was soll ich denn tun?« Auch Gimpei betrachtete ratlos Hisakos Hände, in denen sie die Nachtigallen hielt, und dabei wachte er auf.

»Du hättest sie freilassen sollen«, murmelte er. Das Murmeln drang an sein Ohr wie etwas Unbewusstes, obwohl er wach war.

Gimpei ließ seine Augen eine Weile im Dunkeln geöffnet.

Die Nachtigallen in seinem Traum hatten nicht gesungen. Auch mit Hisako hatte er nie Nachtigallen gehört. Dass Nachtigallen immer wieder sangen, das war doch am Ufer des Sees im Dorf seiner Mutter gewesen. Gimpei konnte den Gesang dieser Nachtigallen hören. Aber Yayoi hatte keine Nachtigallen umfasst; ihre Faust, in der sie einen Schachtelhalmsspross hielt, tauchte vor Gimpei auf.

Fünf oder sechs Tage später war Gimpei Mizuki Miyako gefolgt. Die Freude, als er Miyako in der Stadt entdeckte, und die Erregung, sie zu verfolgen, ließen Gimpeis Niedergeschlagenheit schwinden, die der Steinwurf der Frau mit den Gummistiefeln hervorgerufen hatte; aber dann kam es dazu, dass er Miyako um zweihunderttausend Yen beraubte, und auch nachdem er ihre Handtasche verbrannt hatte, um mögliche Beweise zu vernichten, konnte er es in Tōkyō nicht mehr aushalten. Er hatte ständig das Gefühl, von diesem Geld verfolgt zu werden.

329 Japanischer Originaltext in Shinchō 11, 1954, S. 243–244 und 12, 1954, S. 111–114 sowie in KYZ Bd. 18, S. 580–585.

330 *uguisu* (S. 580): sog. Japanische Nachtigall, eigentlich Buschsänger.

Gimpei fuhr nach Shinshū.³³¹ Es ging gerade auf die Sommerfrische zu, aber weil Gimpei auf der Flucht war, suchte er sich in abgelegenen Ortschaften billige Unterkünfte. Doch da sagte das Zimmermädchen eines Gasthauses mit ernstem Gesicht zu ihm: »Seit Sie hier sind, ist es plötzlich voll geworden, Sie scheinen ein Glücksgott zu sein, freut man sich im Büro. Die hätten Sie gerne möglichst lange hier.«

»Wirklich? Eigenartig. Ein Gott der Armut³³² wie ich...«, lächelte Gimpei gezwungen.

Dies bekam er nicht nur einmal zu hören, sondern ähnlich auch in Gasthöfen anderer Orte. Gimpei wurde es etwas unheimlich, als würde nun er verfolgt.

Da es für ihn wie für die Gasthäuser, in denen er übernachtete, eine große Geldsumme war, die er bei sich versteckt hielt, gab er sich ziemlich knausrig und achtete auch darauf, das Trinkgeld für die Zimmermädchen gering zu halten. Gimpei empfand eher Abscheu gegenüber dem Geld in seinem Nierenschützer,³³³ und er fürchtete sich auch davor, es auszugeben. Die Frau namens Mizuki Miyako, die zweifellos auf die Verfolgung reagiert hatte, konnte er ebenfalls wegen dieses Geldes kein zweites Mal treffen, er meinte, sie für immer verloren zu haben.

Mizuumi, Teil 12

Von der Regenzeit bis in den Hochsommer hinein beinahe zweihunderttausend Yen in kleinen Scheinen im Nierenschützer, immer direkt am Körper – selbst im kühlen Shinshū kam das einer Kasteiung gleich. Es war ein Winter-Nierenschützer aus Wolle. Die Idee schien zwar gut, aber er meinte, jede Unachtsamkeit könnte zu seiner Entdeckung führen. Mit dem viel zu warmen, verschwitzten Nierenschützer fühlte sich Gimpei ständig als Dieb, doch er brachte auch nicht den Mut auf, ihn abzunehmen.

331 Shinshū (S. 580): heutige Präfektur Nagano in den Japanischen Alpen nordwestlich von Tōkyō; zahlreiche Bade- und Erholungsorte, u.a. das zu Beginn der Erzählung erwähnte Karuizawa.

332 *bimbōgami* (S. 580): Gott der Armut; bringt dem Volksglauben nach Armut über die Menschen.

333 *haramaki* (S. 581): breite gestrickte Bauchbinde aus Baumwolle oder Wolle, traditionell zum Schutz vor Verkühlung über der Unterwäsche getragen.

In einem Badeort ging Gimpei eines Tages am Spätnachmittag auf einem Waldweg spazieren; dabei kam er in ein starkes Gewitter. Unter einer Eiche am Wegrand suchte er Schutz, aber sie war klein, und es blitzte. Gimpei rannte auf einen größeren Baum zu. Dann weiter unter einen noch größeren. Ihm fiel ein, dass der Blitz eher in hohe Bäume einschlägt, und von einem großen Baum zum nächsten hastend erreichte er den Fuß des Berges und stieg hoch bis zu einer Stelle, von der aus man den Badeort sehen konnte. Das Laub der Bäume schwankte im Regen und verdeckte die Sicht auf das Gasthaus, in dem Gimpei wohnte, aber offensichtlich nicht weit entfernt davon zuckten die Flammen eines Blitzstrahls.

Mit einem Aufschrei barg Gimpei sein Gesicht in den Händen.

Als er den Bergpfad heruntergerannt kam, stand das Gasthaus unversehrt im Regen.

»Hat nicht gerade der Blitz eingeschlagen?«

»Oh, Sie sind zurück. Zum Glück hat es nicht eingeschlagen. Es war ein schlimmes Gewitter.« Damit kam der Portier des Gasthauses aus seinem Büro.

»Hat es hier in der Nähe nicht eingeschlagen?«

»Ach richtig – ich dachte, es hätte eingeschlagen.«

»Hat es nicht eingeschlagen?«

»Sie fühlen sich bestimmt nicht gut, so nass. Ziehen Sie doch einen frischen Yukata an.«

Erst jetzt bemerkte Gimpei, dass er völlig durchnässt war.

Der Nierenschützer schien sich auffällig unter dem schmalen Obi zu wölben.

»Ich nehme ein Bad und ziehe mich um, geben sie mir bitte einen Yukata«, sagte Gimpei und streckte abwartend die Hand aus.

»Das Zimmermädchen bringt ihn ins Bad.«

Als er seinen Yukata abstreifte, war die Feuchtigkeit schon bis zu den Geldscheinen im Nierenschützer gedrungen. Gimpei nahm den Nierenschützer mit sich in den Baderaum und legte ihn auf eine umgedrehte Waschschüssel.

»Hier ist Ihr Yukata«, hörte er eine Frau sagen. An der Stimme erkannte er das Mädchen, das für sein Zimmer zuständig war. Gimpei wohnte in einem der billigen Gasthäuser am Ort, es gab hier nur drei Zimmermädchen. Sie war die Jüngste.

»Wie weit sind Sie denn gegangen, dass Sie so nass geworden sind?«

»Bis zum Berg.«

An der Milchglastür waren verschwommen die Umrisse des Zimmermädchens sichtbar.

»Es sah so aus, als ob der Blitz hier eingeschlagen hätte, und da bin ich zurückgerannt. Hat es nicht eingeschlagen?« wiederholte Gimpei auch ihr gegenüber, fuhr dann aber fort: »Ach ja, ich brauche kein Abendessen. Ich möchte die Rechnung.«

»Sie reisen ab, so plötzlich...? Haben Sie Angst vor Gewittern...?«

Das Zimmermädchen schien überrascht, und Gimpei bemerkte ihren Schatten, der plötzlich den Riegel der Glastür ergriff.

»Nicht aufmachen!«

»Oh.«

Das Zimmermädchen ließ die Glastür sofort los.

»Aufmachen? Sie sind gut. Was wäre denn, wenn ich aufmachen würde?«

Und dann öffnete sie die Glastür schwingvoll.

»Was wäre denn, wenn ich aufmachen würde? Sind Sie kein Mann?«

Sie hielt sich an der Tür fest, versteckte die eine Schulter dahinter und lächelte schelmisch. Gimpei war fassungslos. Er wollte gerade ins Wasser steigen. Nun lief er über und über rot an. Damit schien das Zimmermädchen nicht gerechnet zu haben. Auch den Nierenschützer hatte sie wohl bemerkt, aber sie schöpfte offensichtlich keinen Verdacht.

»Lass das. Was fällt dir denn ein.«

»Wollen Sie wirklich heute noch abreisen? Bleiben Sie doch bis morgen.«

Einem Gast gegenüber war das nicht korrekt. Während der vier Tage in diesem Gasthaus hatte Gimpei dem Zimmermädchen eigentlich keine Veranlassung gegeben, so mit ihm zu sprechen.

»Du hältst mich eine Nacht zurück? Wenn ich was davon habe...«, sagte Gimpei im Scherz, um das Thema zu wechseln.

»Wissen kann man das nie.«

Das Zimmermädchen setzte eine Fußsohle auf den Rücken des anderen Fußes und beugte sich etwas nach vorne. Es sah aus, als ginge sie Gimpei nach. Ihre Augenbrauen waren dunkel und buschig, aber sie hatte wohlgeformte Wangen und eine gute Figur mit einem gewissen Schwung um die Hüften. Obwohl die Zehen ihres aufgestützten nackten Fußes etwas zu lang wirkten, war der Fuß recht hübsch.

»Ich gehe dann morgen früh«, sagte Gimpei.

»Tun Sie das bitte.« Das Zimmermädchen schloss die Glastür und entfernte sich.

Aber nach dem Bad bestellte Gimpei auf dem Weg in sein Zimmer die Rechnung im Büro. Wie gehetzt zog er sich um. Das Zimmermädchen brachte die Aufstellung.

»Sie reisen also doch ab. Sie haben mich im Baderaum hinters Licht geführt.«

»Dich hinters Licht führen und dann weglaufen – das macht richtig Spaß«,³³⁴ erwiderte Gimpei und gab ihr dabei einen nassen Tausend-Yen-Schein als Trinkgeld. Für den sparsamen Gimpei war das ziemlich viel. Auch das Zimmermädchen schien wegen seines schäbigen Äußeren überrascht und begleitete ihn zur Bushaltestelle. Gimpei ging schweigsam und mit finsterem Gesicht voran. Es waren ungefähr dreihundert Meter. Noch nie war Gimpei mehr oder weniger sinnlos mit einer Frau ganze dreihundert Meter gegangen. Wie viele hundert Meter waren es wohl gewesen, die er Hisako gefolgt war?

»Bringst du oft Gäste weg?«

»Eigentlich nicht«, antwortete das Zimmermädchen und kicherte.

»Woran denkst du? Das ist ja unheimlich.«

»Ich denke an gar nichts. Als Sie ankamen, nicht wahr, da hat der Portier doch gesagt, wir hätten kein schönes Zimmer. Ich wurde dann angewiesen, gut aufzupassen.«

»Hm. Er dachte wohl, ich würde Selbstmord oder so was machen.« Gimpei lächelte gezwungen, und dabei packte ihn die Furcht in seinem Inneren wie Schüttelfrost.

»Ich weiß nicht. Aber nun ist das doch sicher in Ordnung. Sie waren ja ganze vier Tage hier und sind ein guter Bekannter geworden.«

»Nach vier Tagen ein guter Bekannter?«

»Selbstverständlich.«

»Du kannst schon zurückgehen. Ich finde es allein.«

Zum ersten Mal bemerkte Gimpei, dass jemand wie der Portier eines Gasthofs ganz automatisch andere Menschen verdächtigt. Hatte man ihn womöglich in den Gasthäusern aller Orte beobachtet, seit er sich in Shinshū aufhielt? Dieses Zimmermädchen hatte Gimpei manchmal

334 *Damasarechatta tte, kimi ni iwarete nigeru no wa tanoshii ne.* (S. 583); wörtlich: »Von dir gesagt zu bekommen: ›Ich bin betrogen worden‹ und dann wegzulaufen – das macht Spaß, nicht wahr.«

verstohlen gemustert, während sie ihn bei einer Mahlzeit oder sonstwie bediente, und er hatte immer nur an den Nierenschützer gedacht – aber dann hatte sie wohl spioniert? Ein einfaches, aufrichtig wirkendes Zimmermädchen schien dafür nicht gerade geeignet. Oder war die Tatsache, dass sie ihn nun bis zum Bus begleitete, keine Auswirkung des Trinkgeldes, sondern die Fortsetzung der Überwachung? In einem Gasthaus war so etwas sicher nicht nötig; doch als Gimpei sich das alles ausmalte, wurde er richtig munter. Wäre er nur früher darauf gekommen, dachte er, dann hätte er mehr auf das Zimmermädchen zugehen und sich in irgendein gefährliches Spiel einlassen können. Er ging nicht sinnlos neben der Frau her. Gimpei sah das Zimmermädchen noch einmal an. Sie kam direkt von der Arbeit und trug einen abgenutzten Yukata, auf dessen Rückseite sich Sitzfalten gebildet hatten. Die sommerliche Abendsonne beschien ihr Gesicht.

Seit Gimpei Tōkyō verlassen hatte, konnte er selbst kaum noch glauben, dass er dort Frauen gefolgt war, und er hatte sich vorgestellt, dass auch er ein ganz gewöhnliches Leben führen könnte, wenn er zum Beispiel Lehrer in einer Provinzstadt würde.

Aber das Geld in seinem Nierenschützer würde ihn daran hindern, und so entschloss er sich, die Reise fortzusetzen und das Geld in kleinen Beträgen auszugeben, bis es irgendwann aufgebraucht wäre.

»Das war doch ein schreckliches Gewitter«, sagte Gimpei.

»Sind Ihnen Gewitter so unangenehm?«

»Als Kind habe ich mal an einem Seeufer erlebt, wie ein Gewitter niederging. Dabei verendete eine Kuh, die an einem großen Baum festgebunden war.«

»Eine Kuh...?« Das Zimmermädchen zog ihre dunklen, buschigen Augenbrauen hoch. »Wenn sie festgebunden war, dann konnte sie ja nicht weglaufen. Das arme Tier.«

»Genau.«

Gimpei setzte sich auf die Bank an der Bushaltestelle, aber das Zimmermädchen blieb davor stehen.

»Es dauert noch ungefähr zehn Minuten. Die Züge von und nach Tōkyō haben Anschluss an den Bus.«

»Du kannst zurückgehen. Vielen Dank.«

»Ist ja nicht mehr lange...« Das Zimmermädchen entfernte sich von Gimpei und sprach mit einer Schaffnerin, die aus dem Bus gekom-

men war. Gimpei hatte den Eindruck, dass sie über ihn redeten. Das Zimmermädchen lachte heiter.

Als Gimpei in den Bus stieg, stellte sie sich vor das Fenster. Es gab nur sieben oder acht Fahrgäste. Auf den Bus vor dem Zimmermädchen schien die Abendsonne; die Spiegelung im Fensterglas schien zu blenden, und das Zimmermädchen kniff die Augen zusammen. Gimpei streckte den Kopf aus dem Fenster. Sie kam näher.

»Vielen Dank für alles.«

»Haben Sie herzlichen Dank. Alles Gute...! Und beehren Sie uns wieder...«

»Ach richtig. Ich bin ja ein guter Bekannter geworden, da will ich wiederkommen«, sagte Gimpei, aber es war klar, dass er kein zweites Mal würde kommen können. Bei diesem Gedanken blickte er in das Gesicht des Zimmermädchens und hatte das Gefühl, weit wegzufahren.

Der Abendsonne entgegen setzte sich der Bus in Bewegung. Kurz darauf fuhr er einen sanften Abhang hinunter und bog ab.

3. Kompositionselemente

a. Fabelanalyse: Die Zeitgestaltung

Der Text von *Mizuumi* in KYZ Bd. 18 (S. 9–132) besteht aus vier Teilen, die jedoch nicht mit Kapitelüberschriften oder Nummern versehen, sondern lediglich durch einen größeren Zeilenabstand voneinander getrennt sind. Diese vier Teile entsprechen auch vier verschiedenen Zeitphasen. Bemerkenswert bei der Gestaltung des zeitlichen Ablaufs ist allerdings, dass die erzählte Zeit umgekehrt proportional zum Erzählfortgang verläuft. Die folgende Graphik soll dies zunächst veranschaulichen.

Fortgang der Erzählung →

	S. 9	38	67	110	132		
Sommerende	<u>1. Teil (Karuizawa)</u>						
↑							
↑							
↑							
Mitte Juni	<u>2. Teil (Haus Miyakos)</u>						
Anfang Juni				<u>4. Teil (Straße/Wassergraben)</u>			
↑							
↑							
Ende März	<u>3. Teil (Straße/Uferböschung)</u>						

Wie aus der Graphik ersichtlich, erstreckt sich die erzählte Zeit in *Mizuumi* über circa sechs Monate eines Jahres, von Ende März bis zum Spätsommer, gegliedert in je eine Phase Ende März, Anfang Juni, Mitte Juni und am Sommerende. Im Erzähltext werden die Phasen zusätzlich zeitlich durchbrochen von Rückwendungen in Form von Erinnerungen des Protagonisten Gimpei an seine Kindheit, die Studienzeit und die Zeit der Berufstätigkeit als Lehrer.

Wie in *Yukiguni* erzählt Kawabata auch hier nicht der chronologischen Ereignisabfolge entsprechend, sondern beginnt im ersten Teil mit der zeitlich spätesten Ebene (Sommerende), beschreibt im zweiten Teil die davorliegenden Ereignisse (Mitte Juni), im dritten Teil die früheste

Zeitebene (Ende März) und im vierten Teil die Zeitspanne, die chronologisch an zweiter Stelle (Anfang Juni) steht.

Der *erste Teil* (S. 9–38) erstreckt sich über ein Viertel des Gesamtumfangs der Erzählung (30 von 124 Seiten) und beschreibt – in großen Teilen annähernd zeitdeckend – eine zwei- bis dreistündige Zeitspanne: die Ankunft Gimpeis in Karuizawa und seinen Aufenthalt in einem »türkischen Bad«. Darin eingeschoben sind mehrere kurze Rückgriffe sowie zwei längere Rückblicke Gimpeis, wovon einer die Verbindung zum zweiten Teil herstellt.

Ausgelöst werden die ersten beiden Rückbezüge durch die Massage des Bademädchens, das Gimpei betreut. Zunächst erinnert diese ihn an einen hier zeitlich unbestimmten Moment während seiner Studienzeit, als er von seinem Kind an die Stirn geschlagen wurde (S. 15). Kurz darauf verwandeln sich die Handflächen des Mädchens für Gimpei in den Schlag, mit dem Miyakos Handtasche sein Gesicht traf. Das Wiederempfinden dieses Schlages bewirkt eine aufbauende Rückwendung des Protagonisten zu dem Ereignis, das seine aktuelle Situation – nämlich auf der Flucht zu sein – verursachte, zeitlich Mitte Juni angesiedelt ist und damit inhaltlich einen Vorausgriff auf den zweiten Teil bedeutet. Auch diese Rückwendung beschreibt die damaligen Ereignisse nicht chronologisch, sondern baut sie mit Hilfe von Reflexionen Gimpeis über das Geschehen auf. Dabei stellt ein laut ausgesprochener Gedanke eine kurze Verbindung zur Erzählgegenwart her (S. 20), die folgenden Überlegungen führen jedoch sofort wieder in der Vergangenheit weiter und bewirken schließlich den zweiten, noch umfangreicheren Rückblick, der Gimpeis jahrelang zurückliegende Affäre mit seiner Schülerin Hisako beschreibt (S. 22). Im Verlauf dieser eingeschobenen Rückwendung ist es erneut eine Berührung und im Folgenden der visuelle Eindruck einer Spiegelung, die einen weiteren Rückblick auslösen (S. 26), nämlich die Erinnerung an den See in Gimpeis Heimatdorf, seine Jugendliebe Yayoi und seine Eltern. Die Eisfläche des Sees führt Gimpeis Gedanken wieder in die Gegenwart der eingeschobenen Rückwendung um Hisako (S. 27), die wiederum zweimal kurz hintereinander Verbindung zur eigentlichen Erzählgegenwart im »türkischen Bad« findet (S. 32 und S. 33). In dieser Erzählgegenwart wird der erste Teil zu Ende geführt, nun jedoch splitterartig gebrochen durch zahllose Assoziationen des Protagonisten zu Hisako (S. 33, 36, 36), zu Miyako (S. 36) und

Yayoi (S. 36 und S. 37), also auf drei der vier verschiedenen Zeitebenen, die bis dahin zusätzlich eingeführt wurden.

Der *zweite Teil* (S. 38–67), bei dem ausnahmsweise nicht Gimpei, sondern Mizuki Miyako als Hauptperson fungiert, umfasst ebenfalls etwa ein Viertel der Länge des Gesamttextes, schildert jedoch einen Zeitraum von mehreren Tagen und geht somit insgesamt sehr viel mehr zeitraffend vor als dies im ersten Teil der Fall war.

Die Handlung setzt am Tag der Verfolgung durch Gimpei Mitte Juni ein, direkt nach dem Verlust der Handtasche. Beschrieben wird zunächst Miyakos Rückkehr in ihr Haus, unterbrochen von zwei kurzen Rückgriffen (S. 39 und S. 42 f.) in die nähere Vergangenheit, die die Situation Miyakos erläutern. Umfangreicher ist ein eingeschobener Rückblick (S. 44–45) auf die Gefühle Miyakos während der Verfolgung durch Gimpei und den Augenblick ihres Handtaschen-Wurfs.

Die Gegenwartshandlung wird danach erneut unterbrochen durch Miyakos Erinnerung an eine Situation eine Woche zuvor, bei der ihr ein anderer Mann gefolgt war (S. 46–47). Dieser Rückblick geht direkt über in einen weiteren Rückschritt (S. 47–50; mit einem kurzen Abschnitt in der Erzählgegenwart S. 49), in dem die Existenz einer zweiten Geliebten Aritas sowie die Lebensumstände eines Dienstmädchens von Miyako beschrieben werden. Das Thema Geld führt in die Erzählgegenwart nach dem Verlust des hohen Geldbetrages zurück (S. 50) und mündet in eine neue Erzählgegenwart zwei Tage nach der Tat.

In dieser Gegenwart beginnt die Handlung mit dem abendlichen Besuch Aritas bei Miyako (S. 51), der bis zum Ende des Teils – in weiten Passagen zeitdeckend – beschrieben wird, lediglich einmal unterbrochen von Miyakos Erinnerung an eine früher gelesene Stelle aus Raymond Radiguets *Le Diable au corps* (S. 54 f.). Nachts taucht vor Miyako das traurige Gesicht Gimpeis bei der Verfolgung auf und bewirkt einen erneuten knappen Rückblick auf das zwei Tage zurückliegende Ereignis (S. 57). Ein Rückgriff auf die Zeit vor zehn bis fünfzehn Jahren (S. 58) und weitere kurze Rückblicke in die nähere Vergangenheit (S. 59) sowie zu einem Ereignis vor vierzig Jahren (S. 62) folgen, bevor auf einer neuen, eingeschobenen Zeitebene Miyakos Ausflug mit ihrem Bruder Keisuke, seinem Freund Mizuno und dessen Freundin Machie in den Park von Ueno während der Kirschblütenzeit Ende März

beschrieben wird (S. 62–66). Geräusche aus der Küche führen Miyakos Gedanken in die Erzählgegenwart zurück, in der der zweite Teil endet.

Der *dritte Teil* (S. 67–110) ist mit 43 Seiten der umfangreichste. Er umfasst die Zeitspanne eines Spätnachmittags und eines Abends, enthält jedoch mehrere lange Rückwendungen, die insgesamt mehr als die Hälfte dieses Teils ausmachen.

Die Handlung nimmt den Zeitpunkt Ende März wieder auf, findet jedoch zehn Tage vor dem Parkbesuch Miyakos und ihrer jugendlichen Begleiter statt, der kurz vor Schluss des zweiten Teils beschrieben wurde. Gimpei folgt auf einer Straße in Tōkyō einem jungen Mädchen; wie sich später herausstellt, ist es Machie, die Bekannte von Miyakos Bruder. Ihre helle Haut lässt Gimpei in einem kurzen Rückgriff an Yayoi, seine Jugendliebe, und an seine Schülerin Hisako mehrere Jahre zuvor denken (S. 69). Einige Zeilen später ist der Hund in Begleitung Machies Auslöser für einen etwas längeren Rückblick Gimpeis auf eine Situation, die er als Zwölfjähriger mit Yayoi und deren Hund erlebte (S. 70 f.). Der Protagonist kommt im Folgenden mit Machie ins Gespräch und erzählt ihr vom Hund seiner Kindheit (S. 73), und auch die nächste Rückwendung führt in diesen Zeitabschnitt: Das Rendezvous Machies erinnert Gimpei an sein Zusammensein mit Yayoi (S. 78). Diese Rückwendung baut Gimpeis Vergangenheit in Zeitsprüngen auf von der Zeit als Elfjähriger bis zum Studium in Tōkyō und kehrt dann zur ursprünglichen Erzählgegenwart zurück (S. 81). In dieser Gegenwart wird – nach einem weiteren knappen Rückgriff zu Gimpeis Mutter im Heimatdorf (S. 81) – ein Streit zwischen dem Protagonisten und Machies Freund geschildert, mit dessen Ende die umfangreichste Rückwendung dieses Teils einsetzt, die die Affäre Gimpeis mit seiner Schülerin Hisako mehrere Jahre zuvor thematisiert (S. 83–85). Drei Schritte führen im Folgenden in die nähere Vergangenheit zurück: zunächst mit einem Gespräch zwischen dem Protagonisten und Hisako in die Zeit direkt vor der Entdeckung des Verhältnisses (S. 85 f.), dann in einem weiteren Rückschritt zu Hisakos Freundin Onda 恩田 (S. 86 f.) und schließlich – in Form eines Rückgriffes – zum ersten Zusammensein Gimpeis mit seiner Schülerin (S. 88). Der Vergleich zwischen dem Verhältnis zu Hisako und der Beziehung zu Yayoi ruft in Gimpei die Erinnerung an einen Kindheitstraum »mit neun oder zehn Jahren« hervor (S. 88), dessen Analyse erneut zu Onda führt (S. 89) und zu dem Verhältnis mit Hisako bis

zur Entdeckung. Dieses Ereignis schafft die Verbindung zur Erzählgegenwart (S. 94), in der Gimpei am folgenden Abend Machie und ihren Freund erneut beobachtet. Zeitraffend werden weitere vergebliche Versuche des Protagonisten genannt, Machie zu begegnen, einer davon nachts, der einen Rückgriff zum dunklen Meer im Dorf seiner Jugend auslöst (S. 96) und beendet wird durch das Miauen von Kätzchen.

Ein Zeitsprung führt die Handlung Anfang Juni fort (S. 96). Gimpei liest von einer Veranstaltung zum Glühwürmchen-Fangen und denkt in einem Rückblick an eine Situation in seiner Jugend, als er mit Yayoi ebenfalls Glühwürmchen gefangen hatte (S. 96 f.). Die damals erlebte Vision am See assoziiert er mit seiner Schülerin Hisako (S. 98) und erinnert sich dann in einer umfangreichen Rückwendung erneut an die Entdeckung ihres Verhältnisses (S. 98–103) sowie – unterbrochen nur von der Überlegung, ob Hisako »jetzt« (*ima*, S. 103) wohl verheiratet sei – an ihre letzte Begegnung im folgenden Frühjahr (S. 103–109). Gimpeis Spaziergang »eineinhalb bis zwei Jahre später« (*ichinenhan ka ninen go*, S. 109) in der Nähe des Grundstücks, auf dem er sich immer mit Hisako getroffen hatte, beendet – unverändert im Rahmen einer Rückwendung – den dritten Teil, ohne in die Erzählgegenwart zurückzukommen.

Diese Erzählgegenwart (Anfang Juni) wird im *vierten und letzten Teil* (S. 110–132) wieder aufgenommen. Der Teil ist mit 23 Seiten der kürzeste und beschreibt einen einzigen Abend, ähnlich wie im ersten Teil überwiegend zeitdeckend. Beinahe die gesamte erste Hälfte, in der Gimpei das (im dritten Teil S. 96 angekündigte) Glühwürmchen-Fest besucht und dabei Machie in Begleitung von Miyakos Bruder trifft, enthält keine Rückwendungen, sondern schreitet kontinuierlich fort.

Erst auf Seite 120 setzt ein Rückschritt in die Kriegszeit ein, ausgelöst durch das Abrutschen des Protagonisten an einer Böschung. Der Kontakt mit feuchtem Gras erinnert ihn an sein Kind von einer Prostituierten. Die Überlegung, dass das Baby sicher ein Mädchen gewesen war, bringt die Handlung in die Erzählgegenwart zurück (S. 123). Gimpei geht ziellos durch die nächtlichen Straßen und denkt in einem Rückblick an ein Erlebnis mit Yayoi in seinem Heimatdorf, als sie sich über seine hässlichen Füße lustig machte (S. 123 f.). Seine Gedanken bewegen sich weiter zu den Füßen seines Babys (S. 124) und kurz darauf zu einem Satz Hisakos einige Jahre zuvor (S. 125). Im Anschluss daran wird die Handlung mit der Schilderung des Zusammentreffens des Protagonisten mit

einer Frau in Ueno bis zum Ende in der Erzählgegenwart fortgeführt, lediglich einmal unterbrochen von einem letzten Rückgriff, als die Frau Gimpei nachgeht und ihn an die Belästigung durch ein Straßenmädchen erinnert, nachdem er Hisako zum ersten Mal gefolgt war (S. 126).

b. Erzählsituation

Die Untersuchungen von *Yukiguni* und *Yama no oto* haben gezeigt, dass Kawabata in diesen Werken eine Mischform von personalem und neutralem Erzählverhalten verwendet. Bei *Mizuumi* findet sich das jedoch nicht bestätigt: In der Erzählung wird überwiegend personal erzählt – also unparteiisch und sachlich, aber aus der Perspektive einer anwesenden Person. Dialogpassagen in direkter Wechselrede, die neutrale Erzählsituationen besonders charakterisieren, treten zwar auf nahezu jeder Textseite auf, erstrecken sich jedoch häufig über nur wenige Zeilen. Während in *Yukiguni* und *Yama no oto* jeweils 27% des Gesamttextes aus Dialogen ohne zwischen- oder nachgestellte Erklärung besteht, ist diese Form neutralen Erzählverhaltens in *Mizuumi* deutlich weniger stark vertreten: Bei einer Gesamtlänge der Erzählung von 2331 Zeilen bestehen 384 Zeilen und damit lediglich 16,5% aus direkter Wechselrede. Die Kürze der meisten Dialogteile bewirkt darüber hinaus, dass bei der Rezeption überwiegend nicht der Eindruck eines dadurch veränderten Erzählverhaltens entsteht. Dies trifft auf die eingefügten Passagen auktorialen Erzählens in der Mehrzahl der Fälle ebenfalls zu, sodass von einer personalen Erzählsituation mit neutralen und auktorialen Elementen gesprochen werden kann.

Der *erste Teil*, der Gimpeis Aufenthalt in einem Badehaus in Karuizawa thematisiert, wird fast durchgehend aus der Sicht des Protagonisten beschrieben. Zwar weist der Eingangssatz »Momoi Gimpei tauchte in Karuizawa am Ende des Sommers auf – oder besser gesagt, hier hatte bereits der Herbst begonnen.« (*Momoi Gimpei wa natsu no owari – to iu yori mo, koko de wa akiguchi no Karuizawa ni sugata wo arawashita.* S. 9) zunächst auf einen imaginären Erzähler hin. Dessen Allwissenheit wird jedoch bereits im nächsten Abschnitt gebrochen, als Gimpei die Vermutung anstellt, dass seine Tat vom Opfer »möglicherweise« (*kamoshirenai*, S. 9) nicht gemeldet worden war, und damit die für

personales Erzählverhalten typische Unsicherheit der handelnden Personen in der Einschätzung von Geschehnissen offenbart.

Die erste längere Passage neutralen Erzählens findet sich in Form einer direkten Wechselrede zwischen Gimpei und dem Mädchen im »türkischen Bad« (S. 11); sie wird jedoch nach einer knappen Seite wieder in personales Erzählverhalten zurückgeführt mit der Bemerkung, das Mädchen »wirke« verunsichert (*komatta yō ni*, S. 11). Bestätigt wird die Erzählsituation im Folgenden immer wieder durch ähnliche Formulierungen, die Gimpeis Vermutungen widerspiegeln: »Wann hatte er diese Einbildung gehabt?« (*Sore wa itsu no maboroshi de atta ka*, S. 15); »Das Bademädchen schien sich nicht [...] zu interessieren.« (*Yuna wa [...] shiritai wake dewa nakarō*, S. 18); »[...] hatte sich die Handtasche vielleicht aus der Hand gelöst.« ([...] *hando-baggu ga te wo hanareta no kamoshirenai*, S. 20). Ebenso kennzeichnend für personales Erzählverhalten ist die auf Gimpei beschränkte Innensicht, die sich nicht nur in Bemerkungen wie »er wusste nicht« (*wakaranakatta*, S. 14), »er fühlte« (*kanjita*, S. 22), »er bereute« (*kuyamareta*, S. 22), »er vermutete« (*omotta*, S. 28) oder »er war überzeugt« (*shinjita*, S. 27) ausdrückt, sondern auch in der Wiedergabe von Phantasien, Assoziationen und Rückblicken.

Besonders umfangreich geschieht dies bei der Rekapitulation der »Tat« (S. 18–22) und dem Rückgriff zum Beginn der Affäre Gimpeis mit seiner Schülerin Hisako (S. 22–26, 27–32, 32 f.), die nahezu durchgängig aus der Perspektive des Protagonisten geschildert werden. Betont wird diese Sichtweise durch mehrere kurze Passagen erlebter Rede (S. 19, 20, 22, 27), die meist als reflektierende Fragen im Verlauf von Rückerinnerungen formuliert sind. Lediglich an einer Stelle findet sich andeutungsweise ein Perspektivwechsel zu Hisako, der allerdings auch als auktoriales Erzählverhalten interpretiert werden könnte: »Als sei Hisako an den Beinen in die Luft hochgezogen und dort plötzlich hinuntergestoßen worden – so boshaft war Gimpeis Ausdrucksweise.« (*Ashi wo chū ni hikimawasarete ita Hisako wa totsuzen koko de tsukiotosareta yō ni, Gimpei no ijiwaru na iikata datta*, S. 30).

Als auktorial erzählt lassen sich in diesem ersten Teil nur wenige Sätze bestimmen. Der Autor tritt dabei jedoch meist nicht erkennbar als Erzähler auf, sondern lässt Erklärungen und Kommentare im Verlauf von Gimpeis Reflexionen über Vergangenes einfließen, so dass nur schwierig zu entscheiden ist, ob die jeweiligen Aussagen dem

Protagonisten oder einem übergeordneten Medium zuzuordnen sind, wie etwa an folgender Stelle: »Hatte er nicht das Geld im Auge gehabt, sondern war von der magischen Kraft der Frau verführt worden, dann hätte er wohl Geld und Sparbuch an Miyako zurückgeben müssen.« (*Kane ga meate dewa naku, onna no maryoku ni sasowareta no datta to suru to, kane to tsūchō to wa Miyako ni okurikaesu beki dattarō*. S. 21). Eindeutige Zeichen für auktoriales Erzählverhalten finden sich jedoch in Formulierungen wie dem oben erwähnten »besser gesagt« im Eingangssatz (S. 9), die deutlich auf einen Erzählvorgang hinweisen; in Aussagen, die – in ihrer Absolutheit und Souveränität über das Urteilsvermögen des personalen Mediums hinausgehend – keinen Aspekt der Unsicherheit enthalten (»[...] war es so, dass Hisako bereits eine magische Kraft auf Gimpei ausübte.« *Hisako wa sude ni maryoku wo Gimpei ni fukikakete ita no de aru*. S. 31); und schließlich in einer kurzen Passage, in der der Erzähler Überlegungen anstellt über Unwahrheiten und die unausweichliche Wiederholung von Verbrechen (S. 33), die sich zwar auf die konkrete Situation Gimpeis beziehen, in ihrer Aussage aber Allgemeingültigkeit beanspruchen.

Auktorial ist auch die Erzählsituation zu Beginn des *zweiten Teils*, in dem Mizuki Miyako als Protagonistin fungiert. Diese neue Hauptperson dominiert die Erzählsituation jedoch keineswegs so deutlich, wie es im Falle von Gimpei im ersten Teil sichtbar wurde. Miyako steht zwar im Mittelpunkt des Geschehens, doch die Anwesenheit eines Erzählers, der die Situation der Protagonistin überblickt und sie in zahlreichen Einfügungen und Rückgriffen erklärt, wird erkennbar. So löst der Autor Gimpei zuvor geäußerte Zweifel, ob die »Tat« angezeigt worden war (S. 9), für die Rezipienten auf und kommentiert dessen nachfolgende Reaktion – die Flucht nach Karuizawa – als »demzufolge unnötig« ([...] *hitsuyō wa nakatta no da to ieba ieru*. S. 38). Die einführende Vorstellung der beiden Dienstmädchen erfolgt ganz überwiegend ebenfalls aus der Sicht des Erzählers: Er beschreibt nicht nur deren Position und äußere Erscheinung, sondern schließt aus dem Aussehen auch auf charakterliche Eigenarten (S. 40) und kommentiert das Verhältnis zwischen der Protagonistin und ihren Angestellten (S. 41).

Im Anschluss daran setzt die erste lange Passage neutralen Erzählens ein mit der Fortführung der eigentlichen Handlung nach der Rückkehr Miyakos in ihr Haus. Die szenische Darstellung wird jedoch

zweimal durch auktoriale Abschnitte aufgebrochen, in denen der Erzähler erneut die Beziehung zwischen der Protagonistin und ihren Angestellten erläutert (S. 42) und ausführlich Miyakos Gefühle beim Verlust der Handtasche beschreibt und analysiert (S. 43–45). Am Ende der Szene erfolgt eine Wendung zu personalem Erzählverhalten aus der Perspektive Miyakos (S. 45), bevor mit zwei auktorialen Sätzen übergeleitet wird zu einem Rückblick in neutralem Erzählstil (S. 46). Auch dieser Episode – Miyakos Verfolgung durch einen Fremden in Ginza – schließt sich eine Erörterung des Erzählers an (S. 47), gefolgt von personalem Erzählverhalten aus der Sicht der Protagonistin. Nach weiteren auktorialen Passagen mit ergänzenden Erläuterungen des Erzählers (S. 49 f. und S. 50 f.) führen mehrere Sätze erlebter Rede zur Gegenwartshandlung und in die personale Erzählsituation zurück.

Ein Zeitsprung bringt den Wechsel zu neutralem Erzählverhalten (S. 51), das sich im Verlauf eines Besuches von Arita bei Miyako in eine personale Erzählsituation wendet (S. 53). Auch hier greift der Erzähler ein mit einem Romanzitat, auf dessen Basis er die Beziehung der beiden erörtert (S. 54 f.), bevor die personale Erzählsituation nach einer Dialogpassage fortgeführt wird (S. 56). Diese Erzählsituation bleibt bis gegen Ende des zweiten Teils vorherrschend, wobei Elemente wie erlebte Rede (S. 59), eine Phantasie Miyakos über ihren Verfolger Gimpei (S. 57) und ihre Erinnerung an einen Ausflug (S. 62–66) personales Erzählverhalten besonders deutlich erkennen lassen. Allerdings sind auch hier die beiden anderen Erzählsituationen zu finden: Mehrere kurze direkte Wechselreden und ein langer Dialog (S. 59–61) verkörpern die neutrale Variante, und ein Satz aus der Innenperspektive lässt sich als auktorial interpretieren (S. 61). In neutralem Erzählstil ist schließlich auch die letzte kurze Szene dieses Teils verfasst, wobei die dabei verwendete – und bis dahin nicht berücksichtigte – Perspektive der beiden Dienstmädchen eine zusätzliche Veränderung bedeutet (S. 67).

Wie im ersten Teil ist im *dritten Teil* Gimpei der Protagonist, doch auch hier wird nicht durchgehend personal erzählt, sondern es ist ein häufiger Wechsel der Erzählsituation festzustellen. So erfolgt die einleitende Schilderung einer Situation im Freien zunächst neutral, weist aber mit drei eindeutig auktorialen Bemerkungen auf die Anwesenheit eines Erzählers hin: »oder besser gesagt« (*to iu yori mo*, S. 68); »In den Villenvierteln von Tōkyō gibt es durchaus auch solche Gegenden.« (*Tōkyō no*

yashikimachi ni wa konna tokoro ga nai dewa nai. S. 68); »Nein, noch eine Person, Momoi Gimpei, verfolgt das Mädchen. Aber [...], ist es fraglich, ob man ihn als eine Person zählen kann.« (*Iya, mō hitori, Momoi Gimpei ga sono shōjo no ato wo tsukete ita. Shikashi [...], hitori to kazoerareru ka wa gimon de aru.* S. 68).

Nach der Beschreibung des Mädchens Machie setzt eine längere Passage personalen Erzählverhaltens ein (S. 69–74), die jedoch erneut auktoriale Kommentare enthält (S. 70, 71, 74) und nach einem Perspektivwechsel von Gimpei zu Machie und ihrem Freund in neutrales Erzählen übergeht (S. 74–78). Die Erzählerreflexion über Machies Verhältnis zu Gimpei führt zum Protagonisten und personalem Erzählverhalten zurück (S. 78), das bis zum Ende der Episode dominiert. Es ist charakterisiert durch innere Monologe (S. 78 f. und S. 83) und Halluzinationen Gimpeis (S. 78, 81, 83), aber auktoriale Abschnitte (S. 79, 79 f., 80) sowie eine neutrale Passage (S. 82) sind ebenfalls enthalten.

In der nachfolgenden Rückwendung zu Gimpeis Affäre mit seiner Schülerin Hisako (S. 83–94) stellt sich die Erzählsituation überwiegend neutral dar. Der Beginn, eine Erinnerung Gimpeis, erfolgt allerdings in personalem Erzählstil und geht dann in Form der Erörterung einer Farbassoziation Gimpeis in auktoriales Erzählverhalten über (S. 84 f.), bevor die neutrale Schilderung einsetzt. Auch diese ist unterbrochen von personal erzählten Einschüben (S. 86, 88, 89) und einer auktorialen Passage, in der der Erzähler Gimpeis frühere Hoffnungen und Misserfolge reflektiert (S. 88). Am Ende der Rückwendung wird die Perspektive Gimpeis wieder aufgenommen, und dieser personale Erzählstil – mit Elementen wie Assoziationen (S. 94) und innerem Monolog (S. 96) – setzt sich auch in der Erzählgegenwart fort. Ebenso personal erzählt wird die darauf folgende erinnerte Szene (S. 96 f.) und Gimpeis damalige Lichtvision.

Die erneute Rückwendung zu der Zeit mit Hisako bringt ebenfalls keinen Wechsel der Erzählsituation: Bis zum Schluss des dritten Teils dominiert personaler Erzählstil, der jedoch regelmäßig unterbrochen wird von neutralem Stil in Form zahlreicher kurzer Wechselreden und einer längeren Dialogpassage (S. 104–107) sowie auktorialen Einschüben des Erzählers (S. 100, 101, 107). Auch der letzte Satz dieses Teils beinhaltet abschließend eine auktoriale Aussage: »Dass in Wirklichkeit Hisako geheiratet hatte und in dieses neue Haus ziehen würde, konnte

Gimpei nicht wissen.« (*Jitsu wa Hisako ga kekkon wo shite, koko no shin-kyo ni utsuru to wa, Gimpei wa shiru yoshi ga nakatta no de aru.* S. 110).

Der *vierte Teil* stellt unverändert Gimpei in den Mittelpunkt und schildert aus seiner Perspektive in personalem Erzählverhalten zunächst die Ereignisse während eines Festes. Hierbei wird die Erzählsituation ungewöhnlich stringent durchgehalten. Zwar finden sich neutrale Einschübe (S. 115 und S. 116) ebenso wie auktoriale (S. 114, 117, 118), doch ihr relativ geringer Umfang bewirkt, dass der Gesamteindruck einer personalen Erzählsituation erhalten bleibt. Erneut zeigt sich indessen an dieser Stelle die (auch in der westlichen Literatur häufig bestehende) Schwierigkeit, zweifelsfrei zwischen personalem und auktorialem Erzählverhalten zu unterscheiden. So scheint an manchen Stellen nicht Gimpei selbst über sein Verhalten zu reflektieren, sondern der Erzähler, der allerdings die bei einer auktorialen Erzählsituation vorausgesetzte »Allwissenheit« vermissen lässt und Unsicherheiten bei der Einschätzung des Protagonisten offenbart, zum Beispiel wenn gefragt wird: »Warum entfernte sich Gimpei von der Brücke, auf der sich Machie befand, und ging die Straße hoch, wo Machie nicht sein konnte?« ([...], *Gimpei wa naze Machie no iru hashi wo tōzakatte, Machie no iru hazu no nai sakamichi wo noboru no darō.* S. 118). Die entsprechenden Stellen sind zudem alle in erlebte Rede eingebunden, die »zwar mit den Worten, aber nicht aus der Sicht des Erzählers«³³⁵ gesprochen wird, sodass auktoriales Erzählverhalten zwar interpretiert, aber nicht eindeutig konstatiert werden kann.

Die Rückwendung zu einem Ereignis während Gimpeis Studienzeit (S. 120–122) bringt keine grundsätzliche Veränderung der personalen Erzählsituation mit sich, obwohl hier – neben kurzen neutralen Passagen (S. 120 und S. 122) – durch ausführliche Kommentare des Autors (S. 120, 121 f., 122) wieder ein inhomogeneres Bild entsteht. Dies setzt sich fort im weiteren Verlauf der Gegenwartshandlung bis zum Ende der Erzählung: Dominierend ist personales Erzählverhalten, doch neutrale Teile (S. 126 f., 127, 128, 129, 130) und auktoriale Passagen (S. 123 und S. 124) unterbrechen kontinuierlich diese Erzählsituation.

Bei der Rezeption von *Mizuumi* wird die nachgewiesene oftmalige Änderung der Erzählsituation, speziell der Wechsel zwischen

335 Schutte 1990, S. 136.

personalem und neutralem Erzählverhalten, wie erwähnt häufig nicht als solche registriert und aus diesem Grund auch nicht als Einschnitt in den personal geschilderten Erzählfluss empfunden. Trotzdem ist nicht zu übersehen, dass die auktorialen Textstellen, so kurz sie auch sein mögen, den Erzähler immer wieder sichtbar machen.

c. Motive und Assoziationen

c. 1. Handlungstragende Motive

Das handlungstragende *Kernmotiv* in *Mizuumi* ist die Verstrickung eines Menschen in *Verbrechen*. Diese Handlungen am Rande der Legalität erfüllen objektiv betrachtet meist keinen kriminellen Tatbestand, veranlassen den Protagonisten jedoch regelmäßig zur Flucht. So befindet sich Gimpei im ersten Teil der Erzählung in Karuizawa auf der Flucht, nachdem er die Geldsumme aus der nach ihm geworfenen Handtasche nicht zurückgegeben hat; er flieht im dritten Teil aus Hisakos Zimmer, in das sie ihn heimlich mitgenommen hat (S. 99); im vierten Teil entfernt er sich schnell, nachdem er unbemerkt einen Glühwürmchenkäfig an Machie befestigt hat (S. 117), und auch die in diesem Teil geschilderten Unternehmungen Gimpeis mit seinem Kommilitonen – besonders das Zurückbringen des Babys vor die Tür des Bordells (S. 121) – sind Teil des Kernmotivs.

Als ebenfalls zu diesem Motiv gehörend kann die Tatsache angesehen werden, dass Gimpei und Hisako (S. 85, 89, 100) wie auch Machie und ihr Freund (S. 75) ihre Treffen geheim halten müssen. Dieses Motiv des »Versteckens« findet sich jedoch ausschließlich im dritten Teil, wo es zusätzlich variiert wird im Verstecken Gimpeis am heimatlichen See (S. 79 und S. 81), beim Beobachten von Machie (S. 78, 81, 83, 94) und dem Zusammensein mit Hisako im Garten eines verlassenen Hauses (S. 89 f., 98 f., 103, 110).³³⁶

336 Darüber hinaus kann »Geld« als Teil des Kernmotivs betrachtet werden. Es spielt überwiegend als Verbindung zwischen Gimpei und Miyako eine Rolle, ist aber auch Thema im Verhältnis zwischen Miyako und ihrem Patron Arita im zweiten Teil sowie im dritten Teil bei Gimpei und Hisako, die diesem (gestohlenen) Geld zukommen lässt (S. 92).

Das Kernmotiv »Verbrechen« ist auch im zweiten Teil, in dem Gimpei nicht als Protagonist fungiert, durch die regelmäßige Bezugnahme auf den Zwischenfall mit der Handtasche zu erkennen,³³⁷ obwohl hier in einer Nebenposition zum Kernmotiv das *Rahmenmotiv* der *verlorenen Jugend* und *vergänglichen Schönheit* dominiert.³³⁸ Dieses Rahmenmotiv erscheint auch andeutungsweise in den Beschreibungen des Bademädchens und Hisakos im ersten Teil und wird im dritten Teil wieder aufgenommen bei Machie, deren Schönheit Gimpei ebenfalls als nicht dauerhaft erkennt (S. 94) und die ihm angesichts der Hässlichkeit seiner Begleiterin am Ende der Erzählung im vierten Teil in den Sinn kommt (S. 129).

c. 2. Strukturbildende Motive

Abgesehen davon finden sich in *Mizuumi* eine Fülle von Motiven, die nicht für den Darstellungsinhalt, sondern für den Handlungsfortschritt bedeutsam sind. Die Mehrzahl dieser Motive wirkt strukturbildend durch ihre leitmotivische Wiederkehr im Verlauf der Erzählung und stellt Beziehungen zwischen Handlungssträngen her, die ansonsten keine oder nur periphere Verbindung miteinander haben. Dies trifft besonders auf die Verbindung des relativ unabhängigen zweiten Teils mit dem Rest der Erzählung zu, aber auch auf Rückwendungen und Erinnerungen des Protagonisten Gimpei.

c. 2. 1. Das Hauptmotiv »Verfolgung«

Direkt handlungsauslösendes Hauptmotiv in *Mizuumi* ist das Motiv der *Verfolgung*, was ausgedrückt wird mit Formulierungen wie *ato wo tsukeru*, *tsukete kuru/iku*, *ou*, *otte kuru*, *oitsukareru*, *tsukamaeru*, *tsuiseki* bzw. *tsuiseki suru*. Es findet sich gehäuft im ersten und zweiten Teil der

337 S. 38 f., 40, 42, 43–45, 51 f., 56, 57, 59, 61.

338 S. 43, 44, 48, 49 (zweimal), 50, 54 f., 58, 59, 65. Die Begriffe »verlorene Jugend« und »vergängliche Schönheit« werden im Text nicht ausdrücklich genannt, sondern ergeben sich aus den Überlegungen der Hauptpersonen Gimpei bzw. Miyako zu der jeweiligen Thematik.

Erzählung und taucht auch im dritten und vierten Teil auf, spielt dort allerdings eine weniger beherrschende Rolle. Die Handlungszusammenhänge, in denen dieses Motiv verwendet wird, und die dabei Beteiligten variieren durchaus. Zunächst kann von *drei* »Hauptmustern« ausgegangen werden:

Muster 1: Gimpei ist der Agierende, er verfolgt Frauen.

Muster 2: Gimpei ist das Opfer, er wird verfolgt.

Muster 3: Miyako ist das Opfer, sie wird verfolgt.

Jedes dieser Muster wiederum enthält Variationen, die sich aus den jeweils beteiligten Personen oder Gegenständen ergeben; aus der Verbindung mit einem anderen Motiv beziehungsweise mit einer weiteren Form desselben Motivs; aus dem Realitätsbezug (Findet die Verfolgung in der Erzählwirklichkeit statt oder in der Phantasie, ist sie Teil einer Reflexion oder Erinnerung?) und schließlich aus der Frage nach dem motivauslösenden Moment, das zum Beispiel eine Assoziation sein kann. In etwa zwei Dritteln der Fälle entspricht das Auftreten des Motivs dem *Muster 1*. Hierbei zeigen sich – den »Opfern« entsprechend – drei Untergruppen:

- Gimpei verfolgt im Handlungsverlauf bestimmte Einzelpersonen (das Mädchen im Badehaus, Miyako, Hisako und Machie).
- Gimpei verfolgt eine unpersönliche Erscheinung (Stimme).
- Gimpei stellt Überlegungen an zur Verfolgung von Frauen allgemein.

Der größte Teil dieser Verfolgungserlebnisse oder -aktionen vollzieht sich im *ersten Teil*, beginnend mit einer unvermittelt einsetzenden Phantasie Gimpeis während der Betreuung durch das Mädchen im Badehaus. Dabei stellt er sich vor, »dieser jungen Frau mit der angenehmen Stimme« (*kono koe no ii musume*, S. 14) in einer Straße Tōkyōs zu folgen. Die Phantasie bricht nach wenigen Zeilen ab, doch der Protagonist führt das Motiv in mehreren an das Mädchen gerichteten Monologen weiter. So lobt er ihre attraktive Stimme und meint dann: »Aber eine Stimme kann man nicht einfangen und auch nicht verfolgen, nicht wahr?« (*Shikashi koe wa tsukamaeru koto mo oitsukareru koto mo dekinai ne*, S. 16).

Die Verfolgung Miyakos, der nächsten Frau, wird wenige Seiten danach als Erinnerung des Protagonisten ausführlich geschildert (S. 19 f.). An dieser Stelle erfolgt auch zum ersten Mal die Verbindung des Hauptmotivs mit dem Nebenmotiv der »Dämonie«, die mit Ausdrücken thematisiert wird wie *ma* (Dämon), *akuma* (Teufel/Dämon), *makai* (Dämonenwelt), *maryoku* (Zauberkraft), *mazoku* (Teufelsrasse) oder *mashō* (teuflisch, dämonisch):

Damit Gimpei dieser Frau folgte [*ato wo tsuketa*], musste auch sie etwas in sich haben, das ihn anzog [*ato wo tsukerareru mono*]. Vielleicht waren sie sozusagen Bewohner ein und derselben Dämonenwelt [*makai*]. (S. 22)

Die Vermutung Gimpeis, dass auch Miyako während der Verfolgung eine »stechende Freude« (*uzukuyō na yorokobi*, S. 22) empfunden haben könnte wie »ein Drogenabhängiger, der einen Leidensgenossen entdeckt hatte« (*mayaku no chūdokusha ga dōbyōsha wo mitsuketa yō na mono*, S. 22), löst eine Assoziation zu Hisako aus: »Bei Tamaki Hisako, der Frau, die Gimpei als erste verfolgt hatte, war es offensichtlich so gewesen.« (*Gimpei ga hajimete ato wo tsuketa onna, Tamaki Hisako no baai wa akiraka ni sō de atta*, S. 22).

Die Verfolgung der Schülerin ist die einzige Variation des Hauptmotivs, die in allen drei Teilen mit Gimpei als Protagonist (eins, drei und vier) zu finden ist. Immer wieder erinnert er sich im Verlauf der Erzählung an diesen Lebensabschnitt. Zunächst wird im ersten Teil, aufbauend auf der erwähnten Assoziation, seine erste Verfolgung Hisakos bis zum Tor ihres Elternhauses beschrieben (S. 23). Im Anschluss daran taucht das Motiv zum zweiten Mal im Textverlauf *Muster 2* entsprechend auf: Nachdem sich Gimpei bereits vom Geld Miyakos verfolgt gefühlt hatte (S. 21), erinnert er sich nun, wie ihm ein Straßenmädchen auf dem Rückweg vom Haus seiner Schülerin folgte (S. 24). Dieses Erlebnis ist erneut Auslöser einer Assoziation, die zu Hisako führt:

Was hätte Tamaki Hisako, der Gimpei bis vor das Tor nachgegangen war [*tsukete itta*], wohl gedacht, wenn nun umgekehrt sie ihm gefolgt wäre [*tsukete kite*] und ihn mit solch einer Frau zusammen gesehen hätte? (S. 27)

An dieser Stelle bereits glaubt Gimpei, eine innere Verbundenheit zu erkennen: »Es war sicher, dass Hisako Gimpei in diesem Moment mit ihrem Herzen folgte.« ([...] *ima goro wa Hisako ga kokoro de Gimpei wo otte kite iru koto wa tashika da* [...]. S. 27). Zwar fühlt er sich genötigt, seine Schülerin mit einem erpresserischen Hinweis auf die undurchsichtigen Geschäfte ihres Vaters zu bedrohen: »Das schien ihm geeignet, Hiasko zum Schweigen darüber zu veranlassen, dass er sie verfolgt hatte.« ([...] *jibun ga Hisako no ato wo tsuketa, sono kuchidome ni yakudataseyō to takuranda no da*. S. 31). Doch gleichzeitig wird das heimliche Einverständnis zwischen den beiden weiter konkretisiert und damit auch eine indirekte Verbindung zu Miyako hergestellt:

Gimpei war Hisako gefolgt wie ein ohnmächtig Berauschter oder ein Schlafwandler, weil ihre Zauberkräfte [*maryoku*] ihn verführt hatten; Hisako hatte ihre Zauberkraft bereits auf Gimpei verströmt. Vielleicht waren Hisako durch die Verfolgung [*tsukerareta koto*] am Vortag diese Zauberkräfte bewusst geworden, und sie hatte eher aus heimlicher Freude gezittert. (S. 31)

Das Motiv der »Verfolgung« wirkt darüber hinaus als Bindeglied zwischen der jungen Frau im Badehaus, Hisako, Miyako und auch Yayoi. Gimpei spricht das Thema zunächst dem Bademädchen gegenüber erneut an: »Du bist kein Mensch, den ich nie mehr treffe und in der Welt verliere, falls ich ihm nicht folge, sobald er an mir vorübergeht.« (*Yukizuri no toki ni ato wo tsukenakereba, nido to aenu sekai ni miushinatte shimau hito ja nai*. S. 34). Und direkt danach in einem langen Monolog redet er offen über seine Manie:

Bis ans Ende dieser Welt möchte ich ihnen [Fremden auf der Straße (*yukizuri no hito*)] folgen [*ato wo tsukete yukitai*], aber ich kann es nicht. Jemandem bis ans Ende dieser Welt zu folgen [*ato wo tsukeru*], das kann doch nur heißen, ihn zu töten. (S. 35)³³⁹

Das Erschrecken über diese Aussage setzt eine Assoziation zu den beiden Frauen in Gang, die der Protagonist bisher verfolgt hatte:

339 Das hier angesprochene Motiv des Tötens als letzte Konsequenz in Verbindung mit dem Verfolgungsmotiv taucht lediglich an dieser Stelle auf.

War also das Ende einer Verfolgung [*tsuiseki*] Mord? Bei Mizuki Miyako hatte er nur die Handtasche aufgehoben und wusste nicht, ob er sie je ein zweites Mal würde treffen können. [...] Auch von Tamaki Hisako wurde er ferngehalten, es war schwierig, sie nach der Trennung zu treffen. Er hatte sie nicht in die Enge getrieben und umgebracht. Sowohl Hisako als auch Miyako hatte er vielleicht an eine Welt außerhalb seiner Reichweite verloren.

Erstaunlich klar tauchten die Gesichter von Hisako und Yayoi vor Gimpei auf, und er verglich sie mit dem Gesicht des Bademädchens. (S. 36)

Gegen Ende des Erzählteils stellt das Motiv nochmals die Verbindung zwischen Hisako, Yayoi und dem Bademädchen her:

Yayoi oder Hisako waren keine zufälligen Passantinnen [*yukizuri no hito*], er wusste ihre Namen und Adressen, hatte sogar eine Verbindung zu ihnen; sie waren Menschen, die er immer treffen konnte. Und trotzdem hatte er sie verfolgt [*ato wo tsukete*], trotzdem war er gezwungen worden, sich von ihnen zu trennen. (S. 37)

Abgesehen von der erwähnten Motivkombination »Verfolgung/Dämonie« ist im ersten Teil auch eine Verknüpfung zwischen dem Hauptmotiv und den Nebenmotiven »Fußpilz« beziehungsweise »Füße« zu finden. Bestimmt wird diese Sequenz von einer *Verbindung der Muster 1 und 2* des Hauptmotivs (verfolgen und verfolgt werden):

Eine einmal erzählte Lüge verfolgt einen [*tsuiseki shite kuru*] unausweichlich. Genau wie Gimpei Frauen verfolgt [*ato wo tsukeru*], so verfolgen [*ato wo tsukete kuru*] ihn seine Lügen. Vermutlich ist es bei Verbrechen genauso. Ein einmal begangenes Verbrechen verfolgt den Menschen [*ato wo tsukete kite*] und lässt es ihn wiederholen. So ist es bei schlechten Angewohnheiten. Die erste Verfolgung [*ato wo tsuketa koto*] einer Frau ließ Gimpei wieder Frauen verfolgen [*ato wo tsukesaseru*]. Hartnäckig wie Fußpilz. Immer weiter breitet er sich aus und nimmt kein Ende. Selbst wenn der Fußpilz eines Sommers sich einmal gebessert hat, bricht er im nächsten Sommer wieder aus. (S. 33)

Die Reflexion dieses Gedankengangs führt weiter zu der Motivkombination »Verfolgung/Fußpilz/Füße«:

Konnte man einen so schönen Schauder und die Ekstase, Frauen zu verfolgen [*ato wo tsukeru*], mit etwas wie schmutzigem Fußpilz vergleichen? [...] Beruhte vielleicht auch die Tatsache, dass ihm vor dem Tor von Hisakos Haus plötzlich die Lüge über den Fußpilz entfahren war, auf dem Minderwertigkeitskomplex wegen seiner hässlichen Füße [...]? [...] Da man Frauen mit den Füßen folgt [*ato wo tsukeru*], gab es wohl tatsächlich eine Beziehung zu dieser Hässlichkeit. [...] War es vielleicht eine himmlische Vorsehung, dass hässliche Füße schöne Frauen verfolgen [*ou*]? (S. 33)

Mit diesen Überlegungen endet der Motivkomplex »Verfolgung« im ersten Teil. Er wird jedoch durchgängig im zweiten Teil weitergeführt und fungiert damit als Hauptverbindungselement zwischen diesen beiden Phasen. Das Motiv erscheint hier nun – dem Wechsel zu Miyako als Protagonistin entsprechend – nach *Muster 3*. Ohne Ausnahme ist es Miyako, die verfolgt wird: von Gimpei, von einem Mann im Ginza-bezirk Tōkyōs und von einem Mann im Zoo. Zusätzlich taucht das Motiv auf im Zusammenhang mit Situationen, die Miyakos Verfolgung durch Männer allgemein thematisieren.

Beherrscht wird die Handlung zunächst von der Erinnerung Miyakos an den Verlust ihrer Handtasche und damit zugleich der hohen Geldsumme. Das eigentliche Erlebnis des Verfolgtwerdens wird jedoch erst nach mehr als fünf Textseiten aufgegriffen. Dabei findet sich die Vermutung Gimpeis bestätigt, dass die junge Frau während der Verfolgung eine »stechende Freude« (S. 22) empfunden haben könnte:

Es war, als ob etwas, das in ihr geschwelt hatte, mit einem Mal in Flammen aufgegangen war, während sie von dem Mann verfolgt wurde [*ato wo tsukerarete kuru aida*]. [...] Allein der Gedanke, von einem Mann verfolgt zu werden [*tsukerarete iru*], war wie eine Welle auf sie zugerollt, [...]. (S. 44)

Danach spricht Miyako den Grund für den Verlust der Handtasche auch ihren Angestellten gegenüber aus (»Weil ich verfolgt wurde.« *Tsukerarete ita kara*. S. 45), was zu einer allgemeinen Variante des Motivmusters 3

führt, nämlich der Tatsache, dass die junge Frau vor Gimpei bereits von anderen Männern verfolgt worden war: »[...] auch Sachiko wusste, dass Miyako häufig von Männern verfolgt wurde.« ([...] *Miyako ga yoku oto-ko ni ato wo tsukerareru no wa, Sachiko mo shitte iru koto datta*. S. 46).

Ihr Patron, der alte Arita, wird an dieser Stelle ebenfalls in den Motivkomplex eingebunden. Er hatte die erste Verfolgung Miyakos durch einen Fremden in Ginza miterlebt und war von ihr zu einer Wette herausgefordert worden:

Hör' mal, lass uns wetten, wie weit er mir folgt [*tsukete kuru*]. [...] Wenn er mir bis zum anderen Straßenrand und zurück nachgeht [*tsukete kitara*], bekomme ich ein weißes Sommerkostüm. (S. 46)

Wie Miyako zuvor spürt auch Arita die Faszination dieser speziellen Verbindung zwischen ihr und den Verfolgern: »Und als er Miyako und dem Mann, der ihr folgte, nachsah, flackerte eine eigenartige Jugendllichkeit in ihm auf.« (*Soshite Miyako to ato wo tsukeru otoko to wo miokutte iru to, fushigi to wakasa ga yurameita*. S. 47). Mehr und mehr nimmt das Motiv eine wichtige Stellung in der Beziehung zwischen Miyako und Arita ein. Der alte Mann fragt sie nach ihren Gefühlen während der Verfolgung (S. 56), und Miyako erwähnt daraufhin zum ersten Mal ihm gegenüber das weitere Verfolgungserlebnis, nämlich mit Gimpei (S. 56).

Die Verfolgung durch Gimpei ist die einzige, die im zweiten Erzählteil dadurch vertieft wird, dass sie in den Gedanken Miyakos immer wieder auftaucht. Zunächst zeigt sich dies bedingt durch Miyakos eigene, aktive Beteiligung an dem Geschehen. Der Verlust der Handtasche bringt sie in finanzielle Schwierigkeiten und verhindert die Anonymität, die bei den anderen Verfolgungen gewahrt blieb: »Auch dem Mann, der sie verfolgt hatte, waren ihr Name und ihre Adresse bekannt, dachte sie.« (*Ato wo tsukete kita otoko ni mo seimei ya tokorobanchi wo shirareta no da to omotta*. S. 51). Die Protagonistin beschäftigt sich darüber hinaus auch weiterhin mit den wenigen Minuten der Verfolgung durch Gimpei. So löst das Gespräch mit Arita eine intensive Vision aus: »[...] das Gesicht des Mannes, dem Weinen nahe in dem Augenblick, als er sich entschloss, Miyako zu folgen, tauchte in der Dunkelheit auf.« ([...] *ano otoko ga Miyako no ato wo tsukeyō to kesshin shita shunkan no*,

nakisō ni shita kao ga, yami ni ukande kita. S. 57). Es lässt sie die damalige Situation nochmals durchleben:

Sie hörte den lautlosen Ruf, und im selben Moment, als Miyako sich flüchtig nach seinem fast weinenden Gesicht umdrehte, war entschieden, dass dieser Mann ihr folgen würde [*ato wo tsukete kuru*]. [...] es war, als ob der Schatten des Mannes, aus ihm entflohen [*nu-kedashita*], sich in Miyako festsetzte [*naka e shinonde kuru*]. (S. 57)

Das in dieser Formulierung anklingende Motiv des »Dämonischen« – hier zum ersten Mal auf Miyako bezogen – findet direkt im Anschluss daran Fortsetzung in den Worten Aritas: »Du bist ein Teufelsweib. Bekommst du keine Angst vor dir, wenn dir so viele verschiedene Männer folgen? Da drinnen lebt ein unsichtbarer Dämon.« (*Mashō no onna ka nē. Sonna ni ironna otoko ga tsukete kite, jibun ga kowaku naranai no? Me ni mienai mamono ga, kono naka ni sunde iru*. S. 58). Und wie bereits zuvor (S. 56) insistiert er erneut: »Ist es interessant, sich von Männern verfolgen zu lassen?« (*Otoko ni tsukesasete, omoshiroi no?* S. 58). Miyako bestätigt in Gedanken die Verbindung der Verfolgungen mit dämonischen Kräften:

Sogar den Stolz auf ihr gutes Aussehen hatte sie verloren. Während sie von einem Mann verfolgt wurde [*ato wo tsukerareru*], kam dieser Stolz wohl wieder auf. Doch auch Miyako selbst wusste, dass es nicht nur an ihrem Aussehen lag, wenn Männer ihr folgten. Wie der alte Arita gesagt hatte, geschah es vielleicht deshalb, weil sie Dämonie verbreitete [*mashō wo hassan shite iru*]. (S. 59)

Die Motivkombination wird auch von Arita ein zweites Mal hergestellt: »Man kann ja Fangen spielen, aber so oft von Männern verfolgt zu werden – ist das nicht ein Teufelsspiel?« (*Oni-gokko to iu asobi ga aru ga, otoko ni tabitabi tsukerareru nante, akuma-gokko ja nai no?* S. 59).

Neben der nur an einer Stelle erwähnten Verfolgung durch den Mann in Ginza taucht auch das zweite konkret geschilderte Verfolgungserlebnis Miyakos, das sich nicht auf Gimpei bezieht, lediglich einmal auf: Sie erzählt Arita vom Ausflug in den Ueno-Park mit ihrem Bruder, dessen Freund und Machie, wo sie im Zoo von einem weiteren Mann verfolgt wurde: »Er hatte Frau und Kinder bei sich, aber er ließ

sie einfach stehen und ging mir nach.« (*Okusan ya kodomo-zure na no ni, kazoku wo hotte oite, watashi wo tsukete kuru n desu mono*. S. 60). Im weiteren Verlauf der Erzählung erscheint diese Episode nicht mehr, und ebenso wenig wird die Vorahnung in Aritas letztem Kommentar zum Thema bestätigt: »[...] wenn du dich weiterhin so verhältst, wirst du bald in echte Schwierigkeiten geraten.« ([...] *sonna koto wo kurikaeshite iru to, ima ni ōkega wo suru yo*. S. 61).

Abschließend findet sich das Motiv in diesem zweiten Teil im Zusammenhang mit Machie, der Freundin von Miyakos Bruder. Miyako fühlt sich beim Ausflug nach Ueno tief berührt von deren jugendlicher Schönheit und assoziiert ihre eigene Situation damit:

Wenn sie Machie auf der Straße begegnet wäre, hätte sie ihr wohl lange hinterhergeschaut. Verfolgten [*ato wo tsukete kuru*] die Männer Miyako vielleicht mit einer weit stärkeren Form dieses Gefühls [*konna kanjō no kyōretsu na mono*]? (S. 65 f.)

Der *dritte Teil* thematisiert überwiegend die Beziehung zwischen Gimpei und seiner Schülerin Hisako, deren Beginn mit einer Verfolgung im ersten Teil beschrieben wurde. Insofern wird das Motiv zumindest indirekt weitergeführt. Tatsächlich Erwähnung findet es allerdings nur an drei Stellen und ist damit im Vergleich zum ersten und zweiten Teil sehr viel weniger präsent. Die Verfolgungen spielen sich jeweils *Motivmuster 1* (Gimpei als Verfolger) entsprechend ab. Zunächst im Zusammenhang mit dem – neben der Affäre mit Hisako – zweiten Geschehenskomples um Machie, die Gimpei in dieser Erzählphase als neues »Opfer« entdeckt: »[...] nur ein junges Mädchen mit einem Shiba-Hund an der Leine kam vom Fuß des Abhangs herauf. Nein, noch eine Person, Momoi Gimpei, verfolgte das Mädchen.« ([...] *shiba-inu wo hiita shōjo ga hitori, saka no shita kara agatte kuru dake datta. Iya, mō hitori, Momoi Gimpei ga sono shōjo no ato wo tsukete ita*. S. 68). Die Verfolgung geht jedoch schon bald über in einen offenen Annäherungsversuch und endet vorläufig mit der heimlichen Beobachtung des Mädchens und ihres Freundes.

In diesem Stadium des Erzählverlaufs ist das Auftreten des Hauptmotivs in Verbindung mit Hisako dagegen als stärker handlungsbestimmend anzusehen. So vermutet Gimpei bezüglich des Dreiecksverhältnisses zwischen ihm, Hisako und deren Freundin Onda, dass auch

Onda eigentümlich von Hisako angezogen worden sei. Und wie zuvor im ersten Teil (S. 31) werden dabei Hisakos magische Kräfte angeführt:

Hisako verströmte eine Zauberkraft [*maryoku*], die Gimpei dazu veranlasste, sie zu verfolgen [*ato wo tsukesaseru*]; und hatte nicht das, was in Hisako verborgen war, Gimpeis Verfolgung [*tsuiseki*] akzeptiert? (S. 88)

Eine Verbindung zum ersten Teil stellt schließlich auch die dritte und letzte Erwähnung des Hauptmotivs dar, indem eine parallele Situation zur ersten Verfolgung Hisakos durch Gimpei (S. 22 f. geschildert wird. Nun ist es Hisako, die vorschlägt: »Sensei, bitte verfolgen Sie mich wieder. Verfolgen Sie mich, ohne dass ich es merke.« (*Sensei, mata watashi no ato wo tsukete kite kudasai. Watashi no ki ga tsukanai yō ni tsukete kite kudasai.* S. 93) und damit für Gimpei eine neue Form der Verfolgung initiiert:

[...] Hisako hatte es gewusst und so getan, als merke sie es nicht, und da Gimpei sie bereits eingefangen hatte, war es ein abgekartetes Spiel oder ein Trick, aber Gimpei freute sich darüber, dass der Vorschlag zu diesem Vorgehen von Hisako gekommen war. (S. 99)

Im *vierten Teil*, in dem Gimpeis heimliche Beobachtung von Machie beim Glühwürmchenfest im Mittelpunkt steht, taucht das Motiv im Zusammenhang mit vier Frauen auf: Machie, Hisako, einem Straßenmädchen und einer weiteren fremden Frau. Zunächst stellt dabei das Erwähnen der Verfolgung von Machie eine Verbindung zum vorhergehenden dritten Teil (S. 82 f.) her: Gimpei erinnert sich beim Besteigen eines Deiches, dass er an dieser Stelle den Zusammenstoß mit dem Freund des jungen Mädchens hatte, »an dem Tag, an dem er Machie zum ersten Mal verfolgt hatte.« ([...] *Gimpei ga hajimete Machie no ato wo tsuketa hi*, [...]. S. 119). Während das Motiv hier relativ isoliert im aktuellen Handlungsverlauf erscheint, bildet die Verfolgung der anderen drei Frauen beziehungsweise das Verfolgtwerden durch sie (also *Motivmuster 1 und 2*) eine Einheit, die Bezug nimmt auf ein Erlebnis des Protagonisten im ersten Teil (S. 24), nämlich von einem Straßenmädchen

verfolgt zu werden.³⁴⁰ Die Begegnung mit einer Passantin in Ueno löst die entsprechende Assoziation aus:

Sie ging ihm nach [*Ato wo tsukete kita*]. Gimpei verfolgte [*ato wo tsukeru*] selbst Frauen und hatte ein Gespür für solche Situationen entwickelt. [...] Aber nicht einmal dieses Gespür sagte ihm, wozu die Frau ihm hinterherging [*ato wo tsukete kuru*].

Als Gimpei Tamaki Hisako zum ersten Mal gefolgt war [*tsukete*], vor dem eisernen Tor weggerannt und in ein Vergnügungsviertel in der Nähe gekommen war, hatte ihn ein Straßenmädchen verfolgt und es gleichzeitig abgestritten [*sutorito-gāru no iigusa de wa, »tsukete kita to iu hodo de mo nai« tsukekata wo sareta*] [...]. (S. 126)

Auch mit der Passantin entwickelt sich ein Disput darüber, ob Gimpei sie verfolgt oder umgekehrt sie ihn (S. 126). Schließlich meint die Frau: »Ich hab' Sie nicht verfolgt, ich bin einfach mal mitgegangen.« (*Tsukete kita n ja naku, mā, tsuite kite mita no yo*. S. 127). Diese neue Variante des Hauptmotivs – Gimpei wird verfolgt, geht auf den Annäherungsversuch ein und bleibt am Ende doch allein – bildet den Schlusspunkt der Erzählung.

c. 2. 2. Das Nebenmotiv »See«

Als wichtigstes Nebenmotiv ist sicher der *See* anzusehen, zumal ihn Kawabata mit der Wahl zum Titel der Erzählung im Grunde als Hauptmotiv impliziert. Da der »See« jedoch nur indirekt strukturbildend wirkt und die Handlung tatsächlich von den »Verfolgungen« vorangetrieben wird, könnte man ihn nach Elisabeth Frenzel auch als vorge-schobenes blindes Motiv definieren. Eine Sonderstellung nimmt dieses Motiv darüber hinaus insofern ein, als der »See« nie real in der Gegenwartshandlung erscheint, sondern ausschließlich in Erinnerungen und Assoziationen des Protagonisten thematisiert wird. Überwiegend sind dies Erinnerungen an Episoden seiner Jugendzeit mit Yayoi, bei denen der See mehr als Requisit fungiert und nicht immer ausdrücklich im Mittelpunkt steht.

340 vgl. oben S. 212.

Im *ersten Teil* der Erzählung wird das See-Motiv im Verlauf der Rückwendung zu Gimpeis Zeit mit Hisako eingeführt, bei der Belästigung durch das Straßenmädchen. Vor einer spiegelnden Schaufensterfläche spürt Gimpei den Schlag dieser Frau »so erfrischend, als werde er am Seeufer von einer Brise aus den Bergen angeblasen.« (*Mizuumi no kishi de yama kara no bifū ni fukareta yō na sawayakasa datta*. S. 26). Mit der Erklärung, dass es »der See im Dorf seiner Mutter« (*Haha no mura no mizuumi de aru*. S. 26) war, an dessen gefrorene Oberfläche ihn die Schaufensterscheibe erinnert hatte, setzt eine erste umfangreiche Beschreibung von Gimpeis familiärem Hintergrund ein, wobei der See erwähnt wird als Aufenthaltsort des jungen Gimpei und seiner Cousine Yayoi. Der erneute Hinweis auf die Glasspiegelung³⁴¹ – »Und auch jetzt stellte sich Gimpei angesichts des Schaufensters vor dem Blumengeschäft das Eis des Sees vor.« (*Soshite ima mo Gimpei wa hanaya no mado-garasu kara mizuumi no kōri wo omoiukabetari suru*. S. 27) – beendet den Exkurs zunächst.

Der in diesem Zusammenhang geschilderte heimliche Wunsch des Protagonisten jedoch, er könnte Yayoi beim Spaziergang über den vereisten See zum Einbrechen bringen (S. 26), wird später nochmals aufgenommen, als das Bademädchen Gimpeis Fingernägel der rechten Hand schneidet: »Gimpei ging mit Yayoi Hand in Hand über das Eis am See des Dorfs seiner Mutter, und da verließ ihn die Kraft in seiner rechten Hand.« (*Gimpei ga haha no sato no mizuumi de, kōri no ue de Yayoi to te wo tsunaide aruite, Gimpei no migi-te no chikara wa nuketa mono da*. S. 37).

Auch in den Schlussätzen des ersten Teils taucht das Motiv nochmals auf. Gimpei tritt dabei aus dem Badehaus in die nächtliche Dunkelheit und sieht folgende Szene vor sich:

Im See des Dorfs seiner Mutter spiegelte sich ein nächtliches Feuer von einem weit entfernten Ufer. Gimpei war es, als würde er zu diesem Feuer der Nacht, das sich im Wasser spiegelte, eingeladen. (S. 38)

Der *zweite Teil* mit der Protagonistin Miyako spart das Motiv »See« vollkommen aus. Erst im *dritten Teil* wird es wieder aufgenommen, wie zuvor in Verbindung mit Yayoi und Gimpeis Heimatdorf. Nur an einer

341 Die Assoziationen auslösende spiegelnde Fensterscheibe ist eine Parallele zu *Yukiguni*, wo »Fenster« und »Spiegel« als Nebenmotive immer wieder auftauchen.

Stelle weicht der Autor von dieser Vorgabe ab und bringt das Motiv nicht in Form des heimatlichen Sees, sondern als Metapher: Während Gimpei Machie beobachtet, scheinen ihm ihre Augen »wie ein schwarzer See« (*kuroi mizuumi no yō ni*, S. 74), in dem er »nackt schwimmen möchte« (*hadaka de oyogitai*, S. 74). Dieses Bild Gimpeis wird jedoch nicht weitergeführt, sondern auf die »Schönheit« der Augen Machies reduziert, die auch ihr Freund bewundert (S. 74).

Abgesehen davon dient der »See« in fünf Fällen (S. 70, 78, 80, 81, 96) als reine Ortsangabe, was aber doch eine deutliche Präsenz des Motivs bewirkt. Dieser Eindruck wird an drei Stellen verstärkt, an denen der »See« ausführlicher thematisiert oder direkt strukturbildend eingesetzt wird: Zunächst taucht er auf im Zusammenhang mit der Schilderung der ungeklärten Umstände beim Tod von Gimpeis Vater, die bis dahin nur angedeutet worden waren (S. 26): »Als Gimpei zehn Jahre alt war, starb sein Vater im See.« (*Chichi wa Gimpei ga kazoe de jūichi no toki ni, mizuumi de shinda*, S. 79). Der Verdacht, dass er nicht aus Unachtsamkeit ertrunken, sondern ermordet worden sein könnte, führte zu Gerüchten im Dorf, vor denen Yayoi Gimpei anscheinend bewahren wollte: »Yayoi hatte Gimpei noch nicht vom Gerede der Dorfbewohner erzählt, dass der Geist seines Vaters am Seeufer auftauche.« (*Mizuumi no kishi ni, Gimpei no chichi no yūrei ga deru to iu murabito no uwasawo, Yayoi wa mada Gimpei ni wa hanashite inakatta*, S. 80).³⁴² Mit dem erneuten Hinweis auf den bereits zuvor erwähnten Versuch des jungen Gimpei, den Mörder seines Vaters zu beobachten (S. 79), wird dann eine kurze Verbindung zwischen der Rückwendung zu diesen Ereignissen und der Erzählgegenwart hergestellt:

Gimpei hatte das Gefühl, dass kein allzu großer Unterschied bestand zwischen ihm, wie er nach der Verfolgung von Machie [*Machie wo tsukete kite*] im frischen Gras lag, und wie er sich im Busch-
klee-Gestrüpp am Seeufer von Yayois Dorf versteckt hatte. (S. 81)

342 Eine indirekte Verbindung zum Hauptmotiv »Verfolgung« wird im Anschluss daran hervorgerufen durch die Erzählung der Dorfbewohner, an der fraglichen Stelle am Seeufer höre man die Fußschritte des Geistes, die einem folgten (*ato wo tsukete kuru*) (S. 80).

Schließlich erinnert sich Gimpei auch bei der späteren Ankündigung des Glühwürmchenfestes an den See und den tragischen Tod seines Vaters:

Selbst jetzt noch sah Gimpei ab und zu die Vision [*maboroshi*] vom Zucken eines Blitzes bei Nacht am See des Dorfes seiner Mutter. [...] Nach dem Verlöschen des Blitzes waren Glühwürmchen an den Ufern. [...] Obwohl Gimpei in der Vision der Glühwürmchen nicht etwa die Seele [*hitodama*] seines im See gestorbenen Vaters vermutete, war der Augenblick, in dem der Blitz über dem nächtlichen See verlöschte, nicht angenehm. (S. 97 f.)

Der *vierte Teil*, der dann in großen Teilen das Glühwürmchenfest schildert, benutzt das Motiv des »Sees« allerdings nur noch an drei Stellen, wovon zwei den See als Ort erwähnen (S. 114 und S. 123). Im dritten Fall assoziiert Gimpei den See aufgrund einer klanglichen Irritation, dem für einen Regen im Flachland ungewöhnlichen Geräusch der Regentropfen. Er stellt sich Regen im Hochland vor, den er jedoch nie erlebt hat, und bemerkt schließlich, dass diese akustische Halluzination (*genchō*) »natürlich das Ufer des Sees im Dorf seiner Mutter« ([...], *mochiron, haha no sato no mizuumi no kishibe de arō*. S. 118) hervorge-rufen hatte.

c. 2. 3. Weitere Nebenmotive

Die weiteren Nebenmotive lassen sich – der Häufigkeit ihres Auftretens entsprechend³⁴³ – folgenden Kategorien zuordnen:

1. *Personen*
 - a. Hisako
 - b. Yayoi
 - c. Machie
 - d. Miyako
 - e. Arita
 - f. Mutter
 - g. Vater
 - h. Baby
2. *Körperteile, körperliche Aktionen, Krankheiten*
 - a. Füße
 - b. Fußpilz
 - c. Stimme
 - d. Schläge
 - e. Brüste
 - f. Blut
3. *Abstrakte Begriffe*
 - a. Dämonie
4. *Tiere*
 - a. Hunde
 - b. Glühwürmchen
5. *Farben*
 - a. Weiß
 - b. Rosa

343 Absolut gesehen taucht das Nebenmotiv »Hisako« mit Abstand am häufigsten auf, die übrigen Motive in folgender Reihenfolge: Füße, Fußpilz, Stimme, Yayoi, Machie, Miyako, Arita, Mutter, Schläge, Weiß, Brüste, Dämonie, Blut, Hunde, Glühwürmchen, Vater, Baby, Glasscheibe, Rosa.

6. *Gegenstände*

a. Glasscheibe

Ein weiteres Unterscheidungskriterium ergibt sich aus der Frage, in welchen der vier Teile der Erzählung die Motive auftauchen. Dabei zeigt sich folgendes Bild:

	<u>Teil 1</u>	<u>Teil 2</u>	<u>Teil 3</u>	<u>Teil 4</u>
Hisako	X		X	X
Yayoi	X		X	X
Machie		X	X	X
Miyako	X	X		X
Arita		X	X	
Mutter	X	X	X	X
Vater	X		X	X
Baby			X	X
Füße	X	X	X	X
Fußpilz	X		X	
Stimme	X	X	X	X
Schläge	X		X	X
Brüste	X	X	X	X
Blut		X	X	X
Dämonie	X	X	X	
Hunde			X	
Glühwürmchen			X	X
Weiß	X	X	X	X
Rosa		X	X	
Glasscheibe	X			

Diese Darstellung weist nochmals deutlich die Sonderstellung des zweiten Teils nach, in dem sich nur elf der insgesamt zwanzig hier berücksichtigten Motive finden.

sichtigten Motive wiederfinden. Darüber hinaus beziehen sich die Motive »Mutter«, »Füße«, »Stimme«, »Brüste«, »Blut« und »Dämonie« im zweiten Teil durchgehend auf andere Zusammenhänge als in den übrigen Teilen. So sind zum Beispiel beim Motiv »Füße« im ersten, dritten und vierten Erzählteil fast ausschließlich die Füße Gimpeis gemeint, im zweiten Teil dagegen die Füße Aritas und einer Angestellten; das Motiv »Dämonie« ist im ersten und dritten Teil mit Hisako verbunden, im zweiten Teil mit Miyako usw. Andererseits ist aber auch zu erkennen, dass die Verbindung zwischen dem zweiten und den übrigen Teilen gerade durch die Motive gewahrt wird, zumal sich kein Motiv findet, das nur im zweiten Teil auftritt.

Neben dem Hauptmotiv »Verfolgung« und dem Nebenmotiv »See« wird die Erzählung vor allem von den *Personen* der vier jungen Frauen *Hisako*, *Yayoi*, *Machie* und *Miyako* strukturiert, die die unterschiedlichen Lebensstadien des Protagonisten vertreten. Hisako und Yayoi tauchen nicht in der Erzählgegenwart auf, sondern stehen stellvertretend für die Vergangenheit des Protagonisten: Yayoi repräsentiert seine Kindheit und Jugend, Hisako dagegen die Umbruchperiode, in der sich Gimpei vom normalen Mitglied der Gesellschaft zu einer Existenz am Rande entwickelt. Miyako kennzeichnet die Veränderung von der Randposition zu einer Stellung außerhalb der Norm, und Machie schließlich vertritt die Zeit danach, in der sich Gimpeis Außenseiterrolle verfestigt. Alle vier Personen tauchen im Verlauf der Erzählung als Agierende in gegenwärtig erlebten oder von den Protagonisten erinnerten Episoden auf. Eine tatsächliche Begegnung findet jedoch nur zwischen Miyako und Machie statt. Alle weiteren zahlreichen Berührungspunkte entstehen durch gedankliche Verbindungen Gimpeis, sind also assoziativer Art. Am häufigsten werden dabei Hisako und Yayoi verbunden, daneben gibt es die Motivkombinationen »Hisako/Machie«, »Hisako/Miyako«, »Yayoi/Machie«, »Hisako/Yayoi/Machie«. Lediglich zwischen Yayoi und Miyako wird keine Verbindung hergestellt.

Arita, der Patron Miyakos, taucht zwar überwiegend als Agierender im zweiten Erzählteil auf. Seine Person gewinnt aber eine gewisse strukturbildende Bedeutung dadurch, dass Gimpei im dritten Teil Hisako gegenüber erwähnt, er schreibe – ohne ihn persönlich zu kennen – Reden für Arita (S. 92). Hisako identifiziert ihn als den Verwaltungsratsvorsitzenden ihrer neuen Schule. Ein letztes Mal schließlich taucht

die Person Aritas nach dem Ende der Affäre auf, als Gimpei seiner (inzwischen ehemaligen) Schülerin mitteilt, dass er nun keine Reden mehr für den alten Arita verfasse (S. 104).

Die Figur der *Mutter* ist in jedem der vier Teile zu finden. Im ersten, dritten und vierten Teil handelt es sich dabei nahezu immer konkret um die Mutter Gimpeis, an die sich der Protagonist erinnert. Sie ist jedoch nie aktiv Handelnde, sondern wird häufig in Verbindung mit dem See und mit Yayoi erwähnt und wirkt in dieser Form als beruhigendes Element für Gimpei. Nur an einer Stelle wird das Motiv abstrahiert verwendet, als Gimpei die Stimme des Bademädchens zu bestimmen versucht als »Stimme der ewigen Frau oder der barmherzigen Mutter« (*Eien no josei no koe ka, jiji no haha no koe na no darō ka*. S. 11). In eine ähnliche Richtung weist das Motiv im zweiten Teil, wo Arita Ruhe findet in der Vorstellung, sowohl Miyako als auch seine zweite Geliebte seien wie eine Mutter für ihn (S. 47 f. und S. 55).

Im Unterschied dazu bezieht sich das *Vater*-Motiv ganz überwiegend auf den Vater Gimpeis (abgesehen von der Erwähnung des Vaters von Hisako S. 23, S. 32 und S. 101) und taucht dementsprechend nicht im zweiten Teil auf, sondern nur in den übrigen Teilen, die Gimpei als Protagonisten aufweisen. Hierbei sind es dann die Mutter und der heimatische See, mit denen Gimpei wie beim Motiv des Sees dargestellt³⁴⁴ das Bild seines Vaters assoziiert (S. 26, 79–81, 97).

Das Motiv des *Babys* steht für die Studienzeit Gimpeis und sein erstes »Verbrechen«, nämlich das Baby heimlich vor der Tür des Bordells abzulegen (S. 120–122). Gimpeis schlechtes Gewissen angesichts dieser Aktion mit ungewissem Ausgang verfolgt ihn und kommt in zwei späteren Lebensabschnitten wieder zum Ausbruch: während des Zusammenseins mit Hisako im dritten Teil (S. 107) und nach dem Verfolgen von Machie im vierten Teil (S. 119–122 und S. 123 f.).

Innerhalb des zweiten Motivkomplexes »Körperteile« nimmt das Motiv *Füße* eine herausragende Position ein. Dies trifft auch auf seine Stellung im gesamten Motivbestand zu, wo es – bezogen auf die Häufigkeit des Auftretens – nach dem Hauptmotiv »Verfolgung« und dem Motiv »Hisako« an dritter Stelle noch vor dem »See«-Motiv steht. Das Motiv taucht in allen Teilen der Erzählung auf, obgleich sich – wie bereits im

344 vgl. S. 222 f.

Falle des »Mutter«-Motivs – seine Verwendung im zweiten Teil von der in den übrigen Teilen unterscheidet. Im zweiten Teil bezieht es sich wie erwähnt auf die Füße von Miyakos Angestellter (S. 53) sowie auf diejenigen Aritas (S. 53), während ansonsten überwiegend die Füße Gimpeis gemeint sind.

Vor allem im ersten Teil taucht das Motiv gehäuft auf. Hier ist es am Anfang (S. 7, 10, 13, 15) und gegen Ende (S. 32, 33, 34) das Bademädchen, das – selbst barfuß – Gimpeis Füße wäscht und ihn damit wegen deren Hässlichkeit in Verlegenheit bringt. Auch in Verbindung mit Hiskao (S. 24) und mit dem Straßenmädchen (S. 25) findet sich das Motiv, wobei sich hier ein direkter Hinweis auf das Hauptmotiv ergibt: Nach der ersten Verfolgung Hisakos fühlt sich Gimpei von seinen eigenen Füßen verfolgt (S. 24).

Im dritten Teil ist das Motiv nur zweimal vertreten, doch auch in diesen Fällen fungiert es als Verbindungsglied zwischen Personen beziehungsweise Lebensphasen des Protagonisten. Der Hund Machies beschnuppert Gimpei, wobei dieser die Vermutung anstellt, es sei wegen seiner hässlichen Füße (S. 72), und diese Füße hatte Gimpei auch in Hisakos Zimmer gewaschen, kurz vor der Entdeckung und damit dem erzwungenen Ende der Affäre (S. 100).

Der vierte Teil bringt eine zweite und letzte Verbindung zwischen dem Motiv und Machie, indem sich Gimpei vorstellt, in einem nächsten Leben habe er schöne Füße und tanze mit dem Mädchen (S. 110). Auch eine Verbindung zu Gimpeis Jugendliebe Yayoi wird hergestellt, als sich der Protagonist – hervorgerufen durch den Gedanken an sein Heimatdorf, die schöne Mutter und den hässlichen Vater – an eine Episode mit Yayoi erinnert, in der sie sich über seine Füße lustig machte (S. 123 f.). Diese Erinnerung führt Gimpei direkt weiter zu seinem Baby, das in seiner Phantasie von den hässlichen Füßen Gimpeis veranlasst wurde, ihn zu verfolgen (*tsukete kita*, S. 124) und damit eine erneute Verbindungslinie zum Hauptmotiv zieht. Auch das letzte Auftreten des Motivs im Zusammenhang mit der Frau in Ueno weist, wenn auch nur indirekt, eine Verbindung zum Hauptmotiv auf: Mehrmals bis zum Schluss beschäftigt Gimpei der Gedanke, diese Frau, die ihn verfolgt (*ato wo otte iru*), könne wie er hässliche Füße haben (S. 126, 129, 131).

Das zweite Motiv des Komplexes »Körperteile«, *Fußpilz* (*mizumushi*), taucht aus nahe liegenden Gründen zunächst in Kombination mit dem Motiv »Füße« auf. Es findet sich relativ ausführlich angelegt im

ersten Teil, wo Gimpei beim ersten Verfolgen Hisakos vorgibt, wie deren Vater Fußpilz zu haben (S. 23). Auch bei der Verfolgung durch das Straßenmädchen stellt er diese Behauptung auf (S. 25), die im Anschluss daran themenbeherrschender Faktor in den Gesprächen zwischen Hisako und Gimpei wird (S. 28–32). Im Badehaus stellt sich Gimpei den an Fußpilz leidenden Vater Hisakos vor und redet mit dem Bademädchen über diese Krankheit, wobei er wiederum an seine eigenen hässlichen Füße erinnert wird (S. 32). Seine Überlegung, warum er das Thema dem Bademädchen gegenüber angesprochen haben könnte, führt zu der im Zusammenhang mit dem Hauptmotiv bereits erwähnten Motivkombination »Verfolgung/Fußpilz/Füße«,³⁴⁵ mit deren ausführlicher Behandlung dieses Motiv zunächst endet (S. 32 f.). Es taucht nur noch an einer einzigen Stelle im dritten Teil auf, wo Gimpei eine Äußerung von Hisakos Vater über dessen Fußpilz-Tinktur phantasiert (S. 101).

Das Motiv *Stimme* scheint zunächst ein weiteres bedeutungsvolles Element der Erzählung, da es im ersten Teil ausführlich angelegt wird mittels der Überlegungen und Gefühle Gimpeis angesichts der schönen Stimme des Bademädchens (S. 11, 12, 14, 16, 17, 18, 22, 34, 35, 36, 37), die auch eine Verbindung zum Hauptmotiv herstellt.³⁴⁶ Danach jedoch wird das Motiv nur in sehr abgeschwächter Form weitergeführt mit einer Bemerkung im zweiten Teil zur sich je nach Anlass verändernden Stimme einer Angestellten Miyakos (S. 49). Im dritten Teil halluziniert Gimpei an einer Stelle Yayoïs Stimme (S. 78), und Hisako antwortet, nachdem sie Gimpei heimlich mit auf ihr Zimmer genommen hat, mit »leiser, aber fester Stimme« (*chiisai ga hari no aru koe*, S. 100) auf die Frage ihrer Mutter, wer sich bei ihr aufhalte. Eine unbekannte Frauenstimme ist es schließlich, die Gimpei im vierten Teil beim Glühwürmchenfest zu hören glaubt (S. 112). Damit findet sich das Motiv zwar in allen Erzählteilen, spielt aber inhaltlich wie strukturell nicht die Rolle, die sein erstes Auftreten vermuten ließ.

Obwohl zahlenmäßig weniger häufig als das Motiv »Stimme« wirkt das Motiv *Schläge* – die mit Verben wie *tataku*, *utsu*, *naguru*, *naguri-tsukeru* ausgedrückt werden – stärker strukturbildend. Im ersten Teil assoziiert Gimpei die Massageschläge des Bademädchens mit den Schlägen seines Babys gegen seine Stirn (S. 15), und an zwei späteren

345 vgl. das Zitat S. 215.

346 vgl. S. 211.

Stellen erinnern ihn die Massageschläge an den Schlag der Handtasche Miyakos, die in sein Gesicht trifft (S. 18 und S. 20). Im zweiten Teil denkt Miyako zurück an die Wirkung, die der Schlag der Handtasche bei ihr auslöste (S. 44 und S. 51). Selbst Arita wird durch Miyakos entsprechende Schilderung mit diesem Motiv verbunden (S. 61). Der dritte Teil bringt das Motiv in Verbindung mit Yayoi, die Gimpei einmal im Zorn schlägt (S. 96), und im vierten Teil werden nochmals die Schläge des Babys thematisiert (S. 123). Der Schlusspunkt der Erzählung wird ebenfalls von diesem Motiv gebildet: Die Frau aus Ueno wirft enttäuscht Steinchen gegen Gimpei, wovon ihn eines am Knöchel trifft und eine schmerzhaft Verletzung verursacht (S. 132).

Das Motiv *Brüste* verbindet das Bademädchen, Hisako, Miyako und die Frau in Ueno. Im ersten Erzählteil werden zunächst die Brüste des Bademädchens beschrieben (S. 17 und S. 18), bevor Gimpei von ihrem weißen Büstenhalter an denjenigen Hisakos erinnert wird und dadurch auch die Brüste seiner Schülerin assoziiert (S. 36). Der zweite Teil bringt das Motiv am häufigsten. Hierbei ist es der alte Arita, der sein Gesicht zwischen Miyakos Brüste bettet (S. 56 und S. 57) und sich in dieser Situation sowohl bei Miyako wie bei seiner zweiten Geliebten vorstellt, er liege an der Mutterbrust (S. 47). Auch Miyako nimmt ihre Brüste während einer Massage Aritas wahr (S. 55) und erinnert sich an erste Brustschmerzen zu Beginn der Pubertät (S. 58). Im dritten Teil erscheint das Motiv erneut im Zusammenhang mit Hisako (S. 93), während es im letzten Teil schließlich die Brüste der Frau in Ueno sind, die Gimpei berührt, um eine Bestätigung für ihre Geschlechtszugehörigkeit zu erhalten (S. 127).

Mit dem Motiv *Blut* werden alle vier wichtigen Frauenfiguren der Erzählung – Miyako, Machie, Yayoi und Hisako – verbunden sowie die Motive »Füße«, »Fußpilz« und »See«. Zunächst wird der Begriff bei Miyako im zweiten Teil im übertragenen Sinn verwendet. Für sie »floss ihr Blut« (*chi ga nagarete ita*, S. 43) in der an Gimpei verlorenen Geldsumme, die sie im Verlauf ihres Verhältnisses mit Arita als »Schadensersatz für ihre Jugendzeit« (*seishun no daishō*, S. 43) erhalten hatte. Im dritten Teil erinnert Machies Hund Gimpei an den Hund Yayois, der eine Maus gejagt hatte. Diese tote, aus dem Maul blutende Maus musste Gimpei später auf Yayois Geheiß hin in den See werfen (S. 70). Der Protagonist erzählt Machie von diesem Erlebnis und hat die blutende Maus dabei deutlich vor Augen (S. 73). Ebenfalls im dritten Teil wird

eine Phantasie Gimpeis geschildert, die ihn im Augenblick der Entdeckung in Hisakos Zimmer überwältigt: Er erschießt die Mutter und Hisako, deren Blut seine Füße bedeckt und sie wunderschön werden lässt (S. 100 f.). Die Phantasie endet mit der Aussage von Hisakos Vater, in der Tinktur gegen Fußpilz, die das Mädchen Gimpei gegeben habe, sei ihr Blut enthalten (S. 101). Im vierten Teil schließlich findet sich die zweite Verbindung des Motivs mit Yayoi im Verlauf der von Gimpei erinnerten Episode, in der sie über seine hässlichen Füße lacht: Yayoi sticht sich dabei an einem Dornenzweig und saugt das Blut von ihrem Finger (S. 123 f.).

Das Motiv *Dämonie* wurde bereits in Verbindung mit dem Hauptmotiv erörtert,³⁴⁷ wo es eng mit den Verfolgungen von Miyako und Hisako zusammenhängt: Im ersten Erzählteil mit Miyako (S. 22) und Hisako (S. 31), im zweiten Teil mit Arita und Miyako (S. 57, 58 und 59) und im dritten Teil wiederum mit Hisako (S. 88). Abgesehen davon taucht es dort noch einmal in Verbindung mit Hisako auf, als Gimpei bei ihrem letzten Treffen in ihren Augen einen »Teufel« (*akuma*, S. 109) zu erkennen glaubt. Darüber hinaus findet es sich an einer Stelle in Bezug auf Gimpei sowie die Motive »Vater« und »See«:

Hätte ein hässlicher alter Mann Gimpei aufgesucht und die Schuld an dem Mord gebeichtet, hätte sich Gimpei dann vielleicht so erleichtert gefühlt, als sei ein böser Geist aus ihm gefahren [*ma ga ochiru yō ni*]? (S. 81)

Die Motivkomplexe »Tiere«, »Farben« und »Gegenstände« spielen für die Gesamtstruktur der Erzählung lediglich eine untergeordnete Rolle. So verbindet das Motiv *Hund* im dritten Teil Machie, Yayoi und Hisako aufgrund der Tatsache, dass sowohl Machie als auch Yayoi einen Hund besitzen (S. 70 f.) und Hisako von Gimpei gefragt wird, ob in ihrem Haus ein Hund gehalten werde (S. 98).

Das Motiv *Glühwürmchen* (*hotaru*) im dritten und vierten Teil der Erzählung stellt einen Bezug zwischen der Gegenwartshandlung beim Glühwürmchenfest mit Machie und der Jugendzeit Gimpeis her, dessen heimatlicher See ebenfalls berühmt für seine Glühwürmchen war

347 vgl. S. 212 f., 217 und 219.

(S. 96 und S. 114) und wo er diese Insekten mit Yayoi zusammen einfindet (S. 96 f.).

Die Farbe *Weiß* findet sich in allen Teilen von *Mizuumi* und bezieht sich häufig auf Kleidungsstücke bzw. Stoffe: das weiße Tuch, auf dem Gimpei von dem Bademädchen massiert wird (S. 15), das weiße Kostüm von Miyako (S. 46), das weiße Halstuch einer Frau in Gimpeis Heimatdorf (S. 93), den weißen Pullover von Machie (S. 69, 83 und 95) und ihr weißes Kleid (S. 115 und S. 119), die weiße Kleidung von Machie als Ballerina in einer Phantasie Gimpeis (S. 110), das weiße Hemd ihres Freundes (S. 115), die weiße Bluse der Frau in Ueno (S. 126). Die Farbe ist in diesem Fall jedoch nicht etwa auf die von Gimpei verfolgten Frauen beschränkt und kann – ähnlich wie bei den weißen Dahlien in einem Blumengeschäft (S. 25), der weißen Haut einer Angestellten von Miyako (S. 40), den weißen Händen Machies (S. 95) sowie den weißen Haaren von Arita (S. 57) und denen einer Frau, der Gimpei begegnet (S. 123) – eher als beschreibendes Element ohne strukturbildende Wirkung gesehen werden. An drei Stellen jedoch löst die Farbe gedankliche Verbindungen aus: Der weiße Büstenhalter des Bademädchens erinnert Gimpei wie bereits erwähnt an denjenigen Hisakos (S. 36); direkt im Anschluss fragt er sich, ob Hisako inzwischen wohl ebenso weiße Haut wie das Bademädchen habe (S. 36); und im Erzählverlauf später, chronologisch jedoch früher, assoziiert er die weiße Haut Machies mit der ebenfalls weißen Haut von Yayoi (S. 69).

Die zweite Farbe, *Rosa* (*momo-iro*), taucht im zweiten Teil einmal bei der Beschreibung von Kirschblüten auf (S. 64), spielt als Motiv jedoch im dritten Teil die entscheidende Rolle. Sie bezieht sich hier auf den rosafarbenen Himmel, den Gimpei während des Gesprächs mit Machies Freund (S. 77) und nach ihrer Verfolgung (S. 83) wahrnimmt und der eine Assoziation zu Hisako auslöst: Auf dem Weg zu ihr am Anfang ihres Verhältnisses hatte Gimpei den Himmel ebenfalls in dieser Färbung erlebt (S. 83 ff. und S. 90).

Die *Glasscheibe* schließlich fungiert im ersten Teil als Verbindungsglied zwischen dem Straßenmädchen, dessen Gestalt in einem Schaukasten reflektiert wird (S. 25) und dem heimatlichen See, an den Gimpei die Reflexion später erinnert (S. 26 und S. 27).

d. Halluzinationen, Visionen und Träume

Anders als in *Yama no oto*, wo im Erzählverlauf acht Träume geschildert werden, findet sich in *Mizuumi* nur ein Traum. Stattdessen tauchen Halluzinationen, Phantasien und Visionserlebnisse in allen Erzählteilen auf, ausgenommen dem zweiten Teil, in dem die Protagonistin Miyako nur an einer Stelle über ihren Verfolger Gimpei phantasiert (S. 57).

Gimpei selbst erlebt vor allem akustische und optische *Halluzinationen*. So hört er im *ersten Teil* Klaviergeräusche (S. 13), sieht einen Felsen am Meer mit Möwen (S. 14), stellt sich vor, das Bademädchen durch eine Allee zu verfolgen (S. 14) und erblickt vor seinen inneren Augen eine mit Nägeln gefüllte Schachtel (S. 17).

Im *dritten Teil* erinnert sich Gimpei bildhaft an die tote blutende Maus, nachdem er Machie von dem damit verbundenen Kindheitserlebnis erzählt hat (S. 73). Er sieht das Mädchen später zusammen mit ihrem Freund auf Flammen schwankend über dem Wasser dahintreiben und interpretiert dies als Zeichen, dass ihr Glück nicht von Dauer sein wird (S. 78). Das Mädchen »verfolgt« ihn auf diese Art weiter, beschäftigt seine Gedanken und erscheint ihm auch nachts (S. 96).

Der *vierte Teil* bringt zwei weitere akustische Halluzinationen: eine Frauenstimme, die Gimpei hört (S. 112), sowie ein ungewöhnliches Regengeräusch – das einzige, das an drei Stellen erwähnt wird (S. 117 f. und S. 119). Dieses Geräusch bringt der Protagonist in Verbindung mit Machie, deren geisterhafte Gestalt er durch den halluzinierten Regen gehen sieht (S. 119). Direkt im Anschluss daran bildet er sich ein, dass ein Baby ihn unter der Erde verfolgt und nach ihm greift (S. 119 f.). Diese Halluzination wird nochmals während Gimpeis zielloser Wanderung nach dem Glühwürmchenfest (S. 123) und im Zusammenhang mit der Frau in Ueno erwähnt (S. 129), deren Hässlichkeit auch erneut das Bild der schönen Machie vor Gimpei auftauchen lässt (S. 129).

Eingehender beschrieben werden im Erzählverlauf drei *Visionen* und ein Traum Gimpeis. Am Ende des *ersten Teils*, als der Protagonist am Abend aus dem Badehaus ins Freie tritt, sieht er die Vision eines großen Spinnennetzes, in dem sich auch kleine Vögel verfangen haben und keinen Versuch unternehmen, sich durch Flügelschlagen zu befreien, während die Spinne abwartend in der Mitte des Netzes sitzt. In den dunklen Baumwipfeln darüber erblickt Gimpei ein nächtliches Feuer

(*yoru-kaji*) am weit entfernten Ufer seines heimatlichen Sees, das sich im Wasser spiegelt (S. 38).³⁴⁸

Im *dritten Teil* findet sich die zweite Vision, die ebenfalls um den nächtlichen See im Heimatdorf des Protagonisten kreist (S. 97 f.). Hierbei erinnert er sich an die Einbildung eines Blitzes über dem See,³⁴⁹ angesichts dessen er die »Magie der Natur oder den Schrei der Zeit« (*shizen no yōrei ka jikan no himei*, S. 98) zu spüren glaubt. Eine Verbindung zu Hisako ergibt sich aus dieser Vision, indem Gimpei die blitzartige Erleuchtung der gesamten Umgebung mit dem Empfinden der ersten Berührung durch die Schülerin vergleicht (S. 98). Die dritte und letzte Vision stellt – ebenfalls im dritten Teil – die Szene dar, in der Gimpei im Augenblick der Entdeckung in Hisakos Zimmer seine Schülerin und deren Mutter zu erschießen glaubt und die wundersame Reinigung seiner Füße durch das Blut Hisakos phantasiert (S. 100 f.).³⁵⁰

Etwas früher im Erzählverlauf des *dritten Teils* wird der einzige Traum in *Mizuumi* geschildert. Der Protagonist erinnert sich bei einem Rückblick auf sein bisheriges Leben an diesen Kindheitstraum, in dem er ein Luftschiff über dem Meer gesehen hatte, das sich zuerst in eine große Meerbrasse verwandelte und später zahllose weitere Fische am Himmel schwebend zeigte. Er hatte diesen Traum als den Hinweis auf eine mögliche Heirat mit Yayoi verstanden, während ihn Andere damals als Glück und Aufstieg verheißend interpretierten (S. 88). Der Traum bildet den Ausgangspunkt für eine pessimistische Lebensschau des Protagonisten, der nie erfolgreich wurde und dessen Schicksal es war, »später auf den dunkelsten Grund der Wellen hinabzusin-ken« (*Izure wa ammei no namisoko ni shizunde yuku* [...], S. 89).

4. Ergebnis der Analyse von *Mizuumi*

Anders als *Yukiguni* und *Yama no oto*, deren Entstehung in Fortsetzungen sich über Jahre und auf mehrere Zeitschriften erstreckte, wurde *Mizuumi* wie dargestellt kontinuierlich im Verlauf eines einzigen Jahres in nur einer Zeitschrift veröffentlicht. Auch für die Herausgabe als

348 vgl. das Zitat S. 221.

349 vgl. das Zitat S. 223.

350 vgl. S. 230 f.

Buch wurde der Text – abgesehen von dem Verzicht auf den Schlussteil – kaum überarbeitet, ebenso wenig bei der späteren Aufnahme in Sammel- und Gesamtausgaben.³⁵¹ Der Schilderung des Erzählverlaufs sind ebenfalls Unterschiede zu den beiden zuvor analysierten Werken zu entnehmen. So wird die Natur deutlich weniger thematisiert, und anstelle eines festen Ortes – in *Yukiguni* das Schneeland, in *Yama no oto* überwiegend Kamakura – findet in *Mizuumi* ein Ortswechsel statt von Karuizawa nach Tōkyō, wo zudem diverse Lokalitäten den Erzähllhintergrund bilden. Ein weiterer Kontrast zeigt sich bei der Hauptperson in *Mizuumi*, die zwar erneut männlich, doch nach dem gut situierten Müßiggänger in *Yukiguni* und dem Familienvater in *Yama no oto* nun als außerhalb der Gesellschaft stehender, bindingsloser Mann entschieden problematischer gezeichnet ist.

Entgegen der Erwartung, das regelmäßige Erscheinen der Erzählteile könne in einer ähnlich geradlinigen Zeitgestaltung wie bei *Yama no oto* resultieren, stellte sich bei der Analyse eine komplexe Struktur heraus, die sich nicht wie im Fall von *Yukiguni* auch mit längeren Unterbrechungen des Schreibprozesses erklären lässt, sondern offensichtlich auf künstlerischer Absicht beruht – zumal die Untersuchung ergab, dass die Vielschichtigkeit der Zeitstruktur diejenige in *Yukiguni* weit übertrifft. Ein Vergleich der Graphiken zur Zeitgestaltung dieser beiden Erzählungen – mit drei bzw. vier Zeitphasen in jeweils vier Erzählteilen – impliziert zwar zunächst eine Ähnlichkeit, ungeachtet des geringeren Umfangs der erzählten Zeit in *Mizuumi*, die mit circa sechs Monaten lediglich ein Drittel derjenigen in *Yukiguni* (wie auch *Yama no oto*) beträgt. Doch die vier Zeitphasen in *Mizuumi* sind nicht nur nahezu umgekehrt chronologisch angeordnet, sondern sie werden zusätzlich von zahlreichen Bezügen auf Vergangenes unterbrochen. So wurden im ersten Teil der Erzählung fünf Rückwendungen zu vier verschiedenen Zeitebenen (Verfolgung Miyakos, Verhältnis mit Hisako, Studienzeit, Kindheit mit Yayoi) außerhalb der Erzählgegenwart nachgewiesen; im zweiten Teil mit Miyako als Protagonistin elf Rückwendungen zu sechs Zeitebenen (Verfolgung durch Gimpei sowie weiter Zurückklingendes); im dritten Teil dreizehn Rückwendungen zu zwei Zeitebenen

351 Wie von Tsukimura (1973, S. 434) erwähnt, hatte Kawabata an eine spätere Fortsetzung der Erzählung gedacht, im Unterschied zu *Yukiguni* und *Yama no oto* führte er dieses Vorhaben jedoch nicht aus.

(Verhältnis mit Hisako, Kindheit mit Yayoi) und im vierten Teil fünf Rückwendungen zu drei Zeitebenen (Verhältnis mit Hisako, Studienzeit, Kindheit mit Yayoi). Insgesamt existieren in *Mizuumi* damit neun weitere Zeitebenen, deren Erzähldauer von der Länge eines Satzes bis zu mehreren Textseiten reicht. Mittels des häufigen und teilweise nur kurzen Wechsels der Zeitebenen schafft der Autor eine stetige Bewegung, die – da es sich bei den Rückbezügen in den meisten Fällen um Erinnerungen oder Assoziationen der Hauptperson Gimpei handelt – die Unruhe und das Getriebensein Gimpeis auch in der Struktur der Erzählung manifestiert.

Das personale Erzählverhalten aus der Sicht Gimpeis stellt diesen (mit Ausnahme des zweiten Teils) ebenfalls in den Mittelpunkt, oben-drein betont durch innere Monologe und erlebte Rede. Bestätigt wird diese Konzentration auf Gimpei durch den um gut zehn Prozent geringeren Anteil an Dialogen als in *Yukiguni* und *Yama no oto* und damit den Verzicht auf Kommunikationspartner für den Protagonisten. Stattdessen greift der Erzähler mit Kommentaren ein und vertieft auf diese Weise den Einblick in die Situation und Gefühlslage Gimpeis, wogegen die Hauptpersonen in *Yukiguni* und *Yama no oto* stärker durch ihre Aussagen bei Gesprächen charakterisiert wurden.

Auch die Betrachtung der Motive in *Mizuumi* legte Unterschiede zu den beiden anderen Erzählungen offen und lässt sich als Bestätigung des Vorhabens Kawabatas werten, seine Schreibweise zu verändern. So stellt das Kernmotiv »Verbrechen« als Ausdruck der Illegalität einen unübersehbaren Gegensatz dar zu der »Beziehung zwischen Mann und Frau« (in *Yukiguni*) sowie dem »Altern« (in *Yama no oto*), die als individuelle Gefühle bzw. Erscheinungen Alltagsprobleme ansprechen, von denen kaum Gefahr ausgeht.

Das Hauptmotiv der »Verfolgung« führt die Tendenz der Asozialität fort, entspricht in seiner Funktion der Verbindung von Erzählteilen jedoch den zuvor analysierten Werken: Die im ersten Teil geschilderte Verfolgung Miyakos durch Gimpei wird im zweiten Teil aus ihrer Sicht beschrieben; im dritten Teil wird die im ersten Teil dargestellte Verfolgung Hisakos aufgenommen, und im vierten Teil erinnert sich Gimpei an die Verfolgung Machies im dritten Teil. Zugleich verknüpft das Hauptmotiv die zusätzlich eingeführten Zeitebenen: Im ersten Teil führen mehrere Assoziationen Gimpeis von der erinnerten Verfolgung Miyakos zu seiner Vergangenheit mit Hisako sowie von dem

Bademädchen der Erzählgegenwart zu Miyako, Hisako und der Kindheit mit Yayoi. Im zweiten Teil werden neben der Bezugnahme auf die Verfolgung durch Gimpei die früheren Verfolgungserlebnisse Miyakos erwähnt, im dritten Teil das von Verfolgung geprägte Verhältnis mit Hisako, und im vierten Teil verbindet das Verfolgtwerden durch eine Passantin die Gegenwart noch einmal mit der Zeit mit Hisako.

Aufgrund der Titelgebung unvermutet zeigte sich bei der Analyse, dass der »See« auch als Nebenmotiv nicht so markant wirkt wie die vier jungen Frauen des Motivkomplexes »Personen« und dass das Nebenmotiv »Füße«, teilweise zusammen mit »Fußpilz«, durch die Verbindung mit Personen und Lebensphasen ebenfalls einen stärker strukturbildenden Effekt hat. Bemerkenswert – und erneut ein Hinweis auf Kawabatas Versuch, anders zu schreiben – ist hierbei außerdem, dass mit dem »See« gerade ein Element der Natur, die in den früheren beiden Erzählungen dominant war, wenig hervorgehoben wird. Dies gilt ebenso für den weiteren Motivbestand, der lediglich noch die Gruppe der »Tiere« als Vertreter der Natur enthält. Selbst Motive, die gleich lauten wie in *Yukiguni* und *Yama no oto*, nämlich »Stimme«, »Weiß« (beide auch in *Yukiguni* und *Yama no oto* zu finden), »Blut« (in *Yama no oto*) und »Glasscheibe« (als Parallele zu »Spiegel« in *Yukiguni*), haben nicht die dortige wichtige Position oder aber eine ebenso untergeordnete Bedeutung. Dagegen erscheinen nun neu mehrere negativ besetzte Motive: gewaltsame »Schläge«, die hässlichen »Füße«, »Fußpilz« und »Dämonie«. Sie alle tauchen auch in Kombination mit dem Hauptmotiv »Verfolgung« auf, woraus sich eine latente Stimmung von Unheimlichkeit ergibt.

Potenziert wird diese Stimmung durch die zahlreichen Halluzinationen des Protagonisten. Nur zwei davon (der Griff des Babys und das Regengeräusch) werden an späteren Stellen nochmals erwähnt, und lediglich eine der Halluzinationen steht direkt in einem assoziativen Rahmen (halluziniertes Regengeräusch → Assoziation zu Machie → erneute Halluzination: Machie im Regen). Des Weiteren wird auch nur eine der geschilderten Visionen durch Gedanken des Protagonisten weiterentwickelt (Vision eines nächtlichen Feuers am Seeufer → Erinnerung an die Halluzination eines Blitzes über dem See → assoziativer Vergleich mit der Berührung durch Hisako). Abgesehen davon handelt es sich um eine Vielfalt von immer wieder anderen Wahrnehmungen, die als einzelne nicht strukturbildend wirken; das häufige Auftreten von

Sinnestäuschungen an sich verleiht diesem Element jedoch leitmotivische Qualität und kann darum neben der inhaltlichen, Beklemmung und Irrealität vermittelnden Funktion auch als Bestandteil der Erzählstruktur gesehen werden.

Während alle zuvor erwähnten Faktoren – von der Entstehung über Erzählverlauf, Zeitgestaltung und Erzählverhalten bis zum Motivbestand – deutliche Differenzen zu *Yukiguni* und *Yama no oto* aufwiesen, wurde dennoch sichtbar, dass Kawabata seine Schreibweise in *Mizuumi* nicht grundsätzlich verändert hat: Die Analyse bestätigte das auch bei den früheren Werken nachgewiesene Verbinden von Erzählteilen mittels Motiven und das Aneinanderfügen von Zeitebenen durch Assoziationen der Hauptpersonen. Zusätzlich sind es die genannten Halluzinationen, nach den Träumen in *Yama no oto* nun verstärkt eingesetzte Phantasien, die der Autor seinen eigenen Assoziationen entsprechend motivisch in die Erzählung einflacht. Es lässt sich damit konstatieren, dass nicht zeitliche Kohärenz oder eine stringente Erzählsituation für den Zusammenhalt der Erzählung erforderlich sind, sondern dass ihn die Motive gewährleisten. Sie bilden durch ihr wiederholtes Auftauchen und unterschiedliche Kombinationsmuster die Struktur der Erzählung.

Teil 4

Resümee

Ausgangspunkt der vorliegenden Studie war die Tatsache, dass der Stil und Inhalt der Erzählprosa Kawabata Yasunaris im Westen zwar häufig als außergewöhnlich poetisch und von großer ästhetischer Qualität und Empfindsamkeit gelobt wird, gleichzeitig jedoch ihre offensichtlich andersartige Struktur Verunsicherung und Ablehnung hervorruft. Die Zuhilfenahme klassischer japanischer Literatur, besonders der *haiku*-Dichtung, als Erklärung und Modell für Kawabatas Vorgehensweise, legt ihn dabei ausschließlich auf die Rolle eines Traditionalisten fest, ohne andere Aspekte seines literarischen Schaffens zu berücksichtigen.

Bei der näheren Untersuchung möglicher Vorbilder für Kawabatas Schreibweise in Teil 1 stellte sich heraus, dass tatsächlich Verbindungslinien zur klassischen Literatur bestehen – und dies nicht nur zur Lyrik, sondern auch zu Prosaformen. So ließen sich Parallelen zu Verfahren und Idealen der *monogatari* ebenso nachweisen wie die Verbindung zu den *zuihitsu*, die auch der Autor selbst mit seinem Vorgehen, Erzählhandlungen assoziativ aufzubauen, in Beziehung setzte. Eine jedoch noch stärkere und in der Sekundärliteratur speziell betonte Gemeinsamkeit betrifft in der Tat die klassische Poesie, die sich in Kawabatas Literatur als »*haiku* style«, wie es Roy Starrs nennt, manifestiert. Die Erweiterung dieses Stils, nämlich das Aneinanderreihen *haiku*-ähnlicher Prosa-Skizzen, vergleichbar mit der Kettenstruktur der *renga*, konnte an dieser Stelle zunächst als ein Charakteristikum der Schreibweise Kawabatas festgehalten werden.

Die Beeinflussung durch klassische japanische Literaturformen und -techniken bestätigte sich im zweiten Teil der Studie angesichts biographischer Gegebenheiten. Daneben wurde aber die zeitweilig

intensive Auseinandersetzung Kawabatas mit modernen westlichen Literaturströmungen ebenfalls deutlich, die er – etwa im Fall des Stream of Consciousness – auch im Zusammenhang mit japanischen Literaturformen betrachtete und literarisch in Erzählungen verarbeitete.

Gleichwohl zeigte die Untersuchung seiner Stellung als Autor in Japan und im westlichen Ausland eine bis heute unveränderte beziehungsweise sich mit der Zeit sogar verfestigende Wahrnehmung Kawabatas als der eines Traditionalisten. Diese Bewertung beeinflusst auch die Rezeption seiner Werke sowie die Ausrichtung und den Umfang der Kawabata-Forschung, deren allmähliches Versiegen unter anderem auf den Umstand zurückgeführt wurde, dass ein scheinbar nach traditionellen, also hinlänglich bekannten Mustern arbeitender Autor vor allem der einheimischen Literaturwissenschaft nicht genügend Material und Anreiz für eine längerfristige Auseinandersetzung bietet.

Die Analyse der Erzählungen *Yukiguni*, *Yama no oto* und *Mizuumi* in Teil 3 bezog sich aus diesem Grund auch nicht in erster Linie auf Stil und Thematik der Texte, sondern auf deren interne Struktur, wobei die eigentlichen Komponenten der Strukturanalyse modifiziert und ergänzt wurden durch die Hinzunahme zweier Kategorien der Inhaltsanalyse – nämlich Erzählverlauf und Motive – sowie der Frage nach Erscheinungs- und Entstehungsweise, die zum Bereich der produktionsästhetischen Analyse gehört.

Die Darstellung dieser äußeren Umstände der Textgenese verdeutlichte die sukzessive Entwicklung der Erzählungen und zeigte auf, dass Kawabata abgesehen von zeitlichen Unterbrechungen bei der Erstveröffentlichung in Zeitschriften auch nach dem Erscheinen in Buchform an den Erzählungen weiterschrieb, bereits abgeschlossene Texte erneut bearbeitete und selbst nach der Aufnahme in eine seiner Gesamtausgaben den Stoff fortführte oder zumindest daran dachte, ein »abschließendes« Kapitel hinzuzufügen. Darüber hinaus sind *Yama no oto* mit der letzten Zeitschriftenveröffentlichung im April 1954 und *Mizuumi*, bei dem die Publikation im Januar 1954 begann, auch Beispiele dafür, dass der Autor parallel an mehreren Erzählungen arbeitete.

Zwischen der äußerst komplizierten Entstehungsgeschichte von *Yukiguni* über Jahre hinweg, der »nur« fünf Jahre dauernden von *Yama no oto* und der noch kürzeren Erarbeitungszeit von *Mizuumi* waren zwar graduelle Unterschiede zu erkennen, doch eine grundsätzliche Änderung der Vorgehensweise Kawabatas wurde nicht sichtbar: Bei

keiner der Erzählungen hatte er den Handlungsverlauf zu Beginn festgelegt, er blieb bei der allmählichen Entwicklung seiner Geschichten, die sich auf diese Weise aus vielen Geschehensausschnitten zusammenfügen und deren Gesamtstruktur tatsächlich eine Addition von Kleinstrukturen darstellt.

Deutliche Unterschiede waren bei der Zeitgestaltung auszumachen, dem ersten Element der nachfolgenden Strukturanalyse. Zumindest bestätigte sich bei *Mizuumi* nicht, was im Falle von *Yukiguni* und *Yama no oto* überwiegend in der Entstehungsweise begründet schien: So spiegeln sich in den drei Zeitphasen der Erzählung *Yukiguni* die teilweise jahrelangen Unterbrechungen und die zahlreichen Überarbeitungen wider, der Erzählverlauf entspricht nicht der Chronologie, und es ergeben sich zeitliche Widersprüche im Text. Der vergleichsweise kontinuierlichen Entstehung von *Yama no oto* gemäß gehen die zeitlichen Phasen dort stetig zusammenhängend ineinander über, und lediglich an einer Stelle weist eine längere aufbauende Rückwendung auf eineinhalb Jahre »Veröffentlichungspause« hin. In *Mizuumi* dagegen wirkte sich der Publikationsverlauf nicht ähnlich auf die Zeitgestaltung aus: Obschon die Veröffentlichung der Einzelteile von *Mizuumi* in konstanten monatlichen Abständen erfolgte, entstand eine zeitlich vielfach gebrochene Erzählung, deren Komplexität wie erwähnt diejenige der Zeitgestaltung in *Yukiguni* weit übertrifft. Berücksichtigt man hierbei jedoch auch den inhaltlichen Aspekt, nämlich dass Kawabata in *Mizuumi* einen ebenso vielfach gebrochenen Menschen beschreibt, dann lassen sich die zahlreichen Rückbezüge auf zusätzlich eingeführte Zeitebenen als Element der Charakterisierung dieses Menschen verstehen – ein Element, das der Autor konsequent und in diesem Sinne doch der Regelmäßigkeit der Veröffentlichung entsprechend durchhält.

Die überwiegend personale Erzählsituation in allen drei analysierten Werken schien zunächst ein Erzählverhalten anzuzeigen, das sich nicht von dem in westlichen Erzählungen unterscheidet. Hierbei zeigte sich indes – und dies besonders im Falle von *Mizuumi* – die Schwierigkeit einer immer eindeutigen Bestimmung aufgrund der im Japanischen häufig praktizierten Auslassung des Subjekts. Dieses erschließt sich zwar grundsätzlich aus dem Kontext, doch eine Unterscheidung etwa zwischen innerem Monolog (personales Erzählverhalten) und erlebter Rede (auktoriales Erzählverhalten) lässt sich auf einer solchen Basis nicht zweifelsfrei treffen. Als Beispiel sei hier – neben den bereits bei

der Analyse von *Mizuumi* genannten Passagen – ein Zitat aus *Yama no oto* angeführt, das im obigen Text³⁵² unter Verwendung des Personalpronomens »er« übersetzt wurde und damit als erlebte Rede zu verstehen ist. Statt der dritten könnte aber auch die erste Person verwendet werden und die Sätze als inneren Monolog erscheinen lassen:

Yume de Kikuko wo aishita tte ii dewa nai ka. Yume ni made, nani wo osore, nani wo habakaru no darō. (KYZ Bd. 12, S. 471)

Warum sollte *er/ich* Kikuko im Traum nicht lieben? Wovor *fürchte-te er sich/fürchte ich mich* selbst im Traum, wovor *scheute er/scheue ich* zurück?

Aus dieser Offenheit der japanischen Sprache resultierte die für westliche Erzähltexte kaum denkbare Notwendigkeit, bei der Analyse des Erzählverhaltens bewusst zu interpretieren und das potenzielle Vorhandensein anderer Deutungsversionen als Tatsache zu akzeptieren.

Ein weiteres Spezifikum, nun nicht allgemein sprachlich-grammatikalischer Natur, sondern die Textform in Kawabatas Literatur betreffend, ist in dem hohen Anteil an direkter Wechselrede in den Erzählungen zu sehen, der bei der Untersuchung der Erzählsituation festgestellt wurde. Wie erwähnt, macht dieser Anteil in *Yukiguni* und *Yama no oto* nahezu ein Drittel des Gesamttextes aus und ist auch in *Mizuumi* relativ hoch. Solche neutral und zeitdeckend erzählten Dialogpassagen können angesichts ihrer Häufigkeit als eine Eigenart der Schreibweise Kawabatas bezeichnet werden, mit der er einerseits den Erzählfluss verlangsamt und gleichzeitig die handelnden bzw. sprechenden Personen einem Drehbuch ähnlich präsentiert, sodass der emotionale Gehalt des Gesagten in seiner Stärke offen ist und Raum für Interpretationen bleibt. Dem Leser als Gesprächszeuge wird lediglich eine Vorlage geboten, die er nach Belieben deuten und ergänzen kann.³⁵³

Formal erinnert die Häufung direkter Wechselreden auch an die vor-moderne Edo-zeitliche Literaturform der *ninjōbon* 人情本, illustrierten

352 Im Zusammenhang mit dem Motiv »Sexualität«, S. 167.

353 Es mag zu weit führen, die Textform des Dialogs mit einer Gedichtform in Verbindung zu bringen, doch als literarisches Mittel haben die Dialoge in Kawabatas Erzählungen eine ähnliche Wirkung wie *haiku*, die Situationen unkommentiert darbieten und Emotionen lediglich anklängen lassen.

Lesebüchern, deren Text aus umgangssprachlichen Dialogen mit beschreibenden, das Verständnis sichernden Teilen besteht.³⁵⁴ Die Dialoge in Kawabatas Erzählungen sind zwar nicht so beherrschend, dass von einer direkten Ähnlichkeit gesprochen werden kann, doch wie bei den Verbindungslinien zum Genre *monogatari* ist hier ebenfalls ein Fortwirken literarischer Verfahrensweisen zu erkennen.

Während die Dialoge eine Besonderheit der Form von Kawabatas Schreiben darstellen, betrachtete die abschließende Untersuchung der Motive vordergründig einen inhaltlichen Aspekt. Der in allen drei Erzählungen etwa gleich große Motivbestand wies erwartungsgemäß Differenzen auf, die sich aus der unterschiedlichen Thematik ergeben. Trotzdem fanden sich bei der Analyse auch gleiche Motive bzw. Motivgruppen: »Natur« (in *Yukiguni* und *Yama no oto*), »Farben« (Rot/Weiß in *Yukiguni* und *Yama no oto*, Rosa/Weiß in *Mizuumi*), »Brüste« und »Blut« (in *Yama no oto* und *Mizuumi*) sowie »Stimme« und »Personen« (in allen drei Erzählungen). Die Gewichtung dieser Motive jedoch gestaltete sich unterschiedlich, sodass lediglich eine tendenzielle Vorliebe des Autors für das Motiv der Natur konstatiert werden kann.

Bedeutsam für die Frage nach Strukturmerkmalen in Kawabatas Literatur ist aber die Verknüpfung der Motive. Es stellte sich heraus, dass die Strukturierung der Erzählungen durch sie erfolgt: Die Motive machen den bestimmenden Faktor bei der inhaltlichen Organisation aus, und es ist nicht nur das jeweilige Hauptmotiv, durch das einzelne Erzählteile und Zeitebenen verbunden werden, sondern auch die zahlreichen Nebenmotive strukturieren den Text auf diese Weise. Bemerkenswert ist dabei, dass die Motive häufig im Rahmen von Assoziationen erscheinen: Gedankenverbindungen lösen sie aus, führen zu vergangenen Ereignissen oder Empfindungen und von dort immer wieder auch zu weiteren, ähnlichen Erlebnissen. Darüber hinaus werden sie kombiniert verwendet, etwa wenn ein Motiv regelmäßig im Zusammenhang eines anderen Motivs auftaucht oder wenn die von einem Motiv ausgehende Assoziation stets ein bestimmtes anderes Motiv aufruft.

Deutlich wurde darüber hinaus, dass Kawabata seine Verfahrensweise der Motiv-Verknüpfung mehr und mehr verfeinerte und aus einer ähnlich großen Anzahl von Motiven zusehends komplexere Strukturen formte. Während sich etwa die Bildung von Assoziationsketten in

354 vgl. hierzu E. May 1983 sowie 1981, S. 137 ff.

Yukiguni vor allem auf drei Motive beschränkt, verstärkt sich dieser Aspekt in *Yama no oto* deutlich, und in *Mizuumi* sind die Motive schließlich das beherrschende Kompositionselement. Hinzu kommen dort die Halluzinationen und Visionen, die zwar kaum wiederholt erwähnt werden, sich aber häufig auf eines der Motive beziehen und durch sich anschließende Erinnerungen auch als Verbindungselemente zwischen den Zeitebenen fungieren. Diese Sinnestäuschungen können deshalb – trotz ihres unterschiedlichen Inhalts – selbst als ein Motiv verstanden werden, in welchem sich durch das Erscheinen an verschiedensten Textstellen die assoziative Schreibweise Kawabatas kristallisiert.

Das oben genannte »Aneinanderreihen *haiku*-ähnlicher Prosa-Skizzen« kann demzufolge um eine strukturelle Dimension ergänzt werden: Es sind die Motive in diesen Skizzen, die die Aufeinanderfolge und Kombination letzterer bestimmen. Damit sind die Skizzen zwar durchaus in Kawabatas »Fließen von Assoziationen« eingebunden, stellen jedoch keine wahllose Anordnung dar, sondern sind integriert in den Motivkomplex und dessen Entwicklung. Die »Addition von Kleinstrukturen« ist mithin nicht beliebiges Summieren von Erzählteilen; sie lässt sich vielmehr anhand der Motive nachvollziehen und unterscheidet sich entsprechend vom Aufbau der *rensaku* (Erzählteile bezogen auf ein einziges Thema) wie auch der *renga* (Erzählteile thematisch aus dem direkt davorstehenden Teil entwickelt), da diese beiden traditionellen japanischen Formen nicht die Vielfalt von Motiven vorsehen, wie sie in Kawabatas Erzählungen zu finden ist, und noch weniger die wiederholte, spätere Aufnahme diverser Motive.

Bei der Analyse von Erzähltexten Kawabatas ist die Untersuchung der Motive folglich der Vorgang, mit dem die gesamte Struktur seiner Erzählungen aufgedeckt werden kann. Er eröffnet neben der nur auf japanische literarische Traditionen bezogenen Interpretation eine auf der Textgrundlage nachvollziehbare und damit auch von schwärmerischer, exotisierender Etikettierung unabhängige Möglichkeit, die Literatur des Nobelpreisträgers darzustellen. Gleichzeitig können die daraus gezogenen Erkenntnisse – angesichts der Tatsache, dass Kawabatas sowohl von der japanischen Klassik als auch von der Moderne geprägte Schreibweise das Ergebnis eines individuellen künstlerischen Werdegangs ist – nicht ohne weitere Prüfung auf andere japanische Autoren oder Autorinnen übertragen werden. Allein auf Kawabatas Erzählungen beruhend lässt sich weder eine Definition der Prosaform *shōsetsu*

formulieren noch wäre es sinnvoll, daraus eine Poetik der japanischen Gegenwartsliteratur als ganzer ableiten zu wollen. Die Benennung des »Vorhandenen« mag jedoch als erster Schritt zu einer Poetik der Literatur Kawabata Yasunaris beitragen.

Literaturverzeichnis

Bei japanischsprachigen Publikationen wird der Verlag angegeben; wenn nicht anders verzeichnet, ist der Erscheinungsort Tōkyō. Bei westlichsprachigen Publikationen steht dagegen immer nur der Erscheinungsort.

I. Quellen

Gesamtausgaben

Kawabata Yasunari zenshū 川端康成全集. Shinchōsha 1948–1954 (16 Bände).

Kawabata Yasunari zenshū. Shinchōsha 1959–1962 (12 Bände).

Kawabata Yasunari zenshū. Shinchōsha 1969–1974 (19 Bände).

Kawabata Yasunari zenshū [KYZ]. Shinchōsha 1980–1984 (35 Bände, 2 Ergänzungsbände).

Analysierte Erzählungen

Yukiguni 雪国 (»Das Schneeland«, 1935–1947), KYZ Bd. 10, 1980, S. 9–140.

Die erste deutsche Übersetzung von Oscar Benl erschien unter dem Titel *Schneeland* (München 1957). Die zweite Übersetzung von Tobias Cheung (Frankfurt am Main 2004) trägt ebenfalls den Titel *Schneeland*.

Yama no oto 山の音 (»Der Klang des Berges«, 1949–1954), KYZ Bd. 12, 1980, S. 243–541.

Die deutsche Übersetzung von Siegfried Schaarschmidt und Misako Kure erschien unter dem Titel *Ein Kirschbaum im Winter* (München 1969).

Mizuumi みずうみ (»Der See«, 1954), KYZ Bd. 18, 1980, S. 9–132.

Eine deutsche Übersetzung liegt bisher nicht vor.

Sonstige Primärliteratur

Kawabata Yasunari 川端康成: *Shōsetsu no kōsei* 小説の構成.

Mikasa shobō 1941.

Kawabata Yasunari/Mishima Yukio *ōfuku shokan* 川端康成・三島由紀夫 往復書簡 [Briefwechsel Kawabata Yasunari/Mishima Yukio]. Shinchōsha 1997.

Tabellarische Lebensläufe (*nempu* 年譜)

Hasegawa Izumi 長谷川泉, Takeda Katsuhiko 武田勝彦 u. Suzuki Yasuko 鈴木靖子: *Kawabata Yasunari nempu* 川端康成年譜.

In: dies. (Hrsg.): *Koei no aishū* 弧影の哀愁 (Kawabata Yasunari *kenkyū sōsho* 川端康成研究叢書 Bd. 10). Kyōiku shuppan sentā 1981, S. 225–261.

Kawabata Kaori 川端香男里: *Kawabata Yasunari nempu* 川端康成年譜. In: Takubo Hideo 田久保英夫 (Hrsg.): *Kawabata Yasunari* 川端康成 (Gunzō. *Nihon no sakka* 群像 日本の作家 Bd. 13). Shōgakukan 1991, S. 318–323.

Tamura Yoshikatsu 田村嘉勝 u. Hayashi Takeshi 林武志: *Nempu* 年譜. In: Hayashi Takeshi 林武志 (Hrsg.): *Kawabata Yasunari* 川端康成 (*Kanshō Nihon gendai bungaku* 鑑賞日本現代文学 Bd. 15). Kadokawa shoten 1982.

II. Sekundärliteratur

- Akatsuka Yukio 赤塚行雄: *Mizuumi* みずうみ. In: Hasegawa Izumi 長谷川泉 (Hrsg.): *Kawabata Yasunari sakuhin kenkyū* 川端康成 作品研究 (Kindai bungaku kenkyū sōsho 近代文学研究双書). Yagi shoten 1973, S. 258–272.
- Akiyama, Masayuki: A Comparative Study of James, Kawabata and Major Japanese Writers. Tōkyō 1989.
- ders.: Point of view in Kawabata Yasunari and Henry James.
In: *Comparative Literature Studies*, Vol. 26, No. 3, 1989, S. 193–203.
- Ames, Van Meter: Aesthetics in Recent Japanese Novels. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XXIV, No. 1, Fall 1965, S. 27–36.
- Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur*. Bern u. Stuttgart 1990 (2. Aufl.).
- Araki, James T.: Kawabata: Achievements of the Nobel Laureate.
In: *Books Abroad*, Vol. 43, No. 3, Summer 1969, S. 319–323.
- Baird, James: Contemporary Japanese Fiction. In: *The Sewanee Review*, Vol. LXVII, No. 3, Summer 1959, S. 477–496.
- Brown, Sidney DeVere: Yasunari Kawabata (1899–1972): Tradition versus Modernity. In: *World Literature Today*, Vol. 62, No. 3, Summer 1988, S. 375–379.
- Brunet, Yūko: *Naissance d'un écrivain. Étude sur Kawabata Yasunari*. Paris 1982.
- dies. (ぶりゆね裕子): *Yama no oto no kōsei*. Kijutsushi no nageki 「山の音」の構成 奇術師のなげき. In: *The Japan P.E.N. Club* (Hrsg.): *Nihon bunka kenkyū ronshū* 日本文化研究論集. *Studies on Japanese Culture*, Vol. I, 1973, S. 219–228.
- Buckstead, Richard C.: Kawabata Yasunari: The Cultural Tradition and the Divided Self. In: *Actes du XXIXe Congrès international des Orientalistes*, Vol. 2, Paris 1976, S. 6–11.
- ders.: The Search for a Symbol in Kawabata's »Snow Country«.
In: *Asian Profile*, Vol. 1, No. 1, August 1973, S. 159–1969.

- Chamberlain, Basil Hall: On the Various Styles Used in Japanese Literature. In: Transactions of the Asiatic Society of Japan, Vol. XIII, 1885, S. 90–109.
- Coleman, Randall Lawrence: One Reader Reading. The Lyrical Novel East and West. Diss. New York University, New York 1986.
- Drake, Sara Matson: Spacetime Aspects of the Literary Work: Theory, Method, Application. Diss. Minnesota State University, Ann Arbor 1984.
- Etō, Jun: An Undercurrent in Modern Japanese Literature. In: The Journal of Asian Studies, Vol. XXIII, No. 3, May 1964, S. 433–445.
- Fischer, Claus M.: Die Assoziation in Yasunari Kawabatas Werk. In: Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 112, 1972, S. 15–39.
- Frenzel, Elisabeth: Vom Inhalt der Literatur. Stoff, Motiv, Thema. Freiburg 1980.
- dies.: Stoff- und Motivgeschichte. Berlin 1966.
- Fujio Kengō 藤尾健剛: Kawabata Yasunari. Mujō to bi 川端康成 無常と美. Kanrin shobō 2015.
- Fukuda Kiyoto 福田清人 u. Itagaki Shin 板垣信: Kawabata Yasunari 川端康成 (Hito to sakuhin 人と作品 Bd. 20). Shimizu shoin 1987 (12. Aufl.).
- Gessel, Van C.: Three Modern Novelists. Sōseki, Tanizaki, Kawabata. Tōkyō u. New York 1993.
- Gotō Tokiji 後藤時次: Yukiguni ron 雪国論. Kiyōsha 1974.
- Hara Zen 原善: Kawabata Yasunari. Sono enkinhō 川端康成 その遠近法. Taishūkan shoten 1999.
- ders.: Kawabata Yasunari no makai 川端康成の魔界 (Shin'ei kenkyū sōsho 新鋭研究叢書 Bd. 10). Yūseidō 1987.
- Harrington, David V.: The Quality of Feeling in Kawabata's *Thousand Cranes*. In: Bucknell Review, Vol. XVIII, No. 1, Spring 1970, S. 80–91.
- Hasegawa Izumi 長谷川泉: Continuity and Discontinuity in Modern Japanese Literature. In: Acta Asiatica, No. 56, 1989, S. 77–89.

- ders. u. Tsuruta Kinya 鶴田欣也 (Hrsg.): *Yukiguni no bunseki kenkyū* 「雪国」の分析研究. Kyōiku shuppan sentā 1985.
- ders.: *Kawabata bungaku no kikō* 川端文学の機構. Kyōiku shuppan sentā 1984.
- ders.: *Kawabata Yasunari ronkō* 川端康成論考. Meiji shoin 1984 (3., überarb. Aufl.).
- ders. u. Tsuruta Kinya 鶴田欣也 (Hrsg.): *Yama no oto no bunseki kenkyū* 「山の音」の分析研究. Nansōsha 1980.
- ders.: (Hrsg.): *Kawabata Yasunari sakuhin kenkyū* 川端康成作品研究 (Kindai bungaku kenkyū sōsho 近代文学研究双書). Yagi shoten 1973.
- ders.: *Kawabata bungaku e no shiten* 川端文学への視点. Meiji shoin 1971.
- ders. u. Takeda Katsuhiko 武田勝彦 (Hrsg.): *Kawabata bungaku. Kaigai no hyōka* 川端文学 海外の評価. Waseda daigaku shuppan 1969.
- Hatori Tetsuya 羽鳥徹哉 (Hrsg.): *Kawabata Yasunari. Nihon no bigaku* 川端康成 日本の美学 (Nihon bungaku kenkyū shiryō shinshū 日本文学研究資料新集 Bd. 27). Yūseidō shuppan 1990.
- ders.: *Mizuumi ni okeru makai* 「みずうみ」における魔界. In: *Kokubungaku* 国文学, Bd. 32, Nr. 15, Dezember 1987, S. 38–44.
- ders.: *Kawabata Yasunari* 川端康成. In: *Kenkyū shiryō gendai Nihon bungaku*. Daiikkan: Shōsetsu. Gikyoku 研究資料現代日本文学 第一巻：小説、戯曲. Meiji shoin 1980, S. 264–278.
- ders.: *Sakka Kawabata no kitei* 作家川端の基底. Kyōiku shuppan sentā 1979.
- ders.: *Kawabata Yasunari den* 川端康成伝, 1–10. In: *Kawabata bungaku kenkyū kai* 川端文学研究会 (Hrsg.): *Kawabata Yasunari kenkyū sōsho* 川端康成研究叢書 Bd. 1–10. Kyōiku shuppan sentā 1976–1981.
- Hayashi Takeshi 林武志: *Kawabata Yasunari to Nihon no koten* 川端康成と日本の古典. In: *Kokubungaku kaishaku to kanshō* 国文学解釈と鑑賞, Bd. 56, Nr. 9, September 1991, S. 128–133.

- ders.: (Hrsg.): Kawabata Yasunari sengo sakuhin kenkyū shi. Bunken mokuroku 川端康成戦後作品研究史、文献目録 (Shiryō sōsho 資料叢書 Bd. 10) Kyōiku shuppan sentā 1984.
- ders.: Kawabata Yasunari kenkyū 川端康成研究. Ōfūsha 1976.
- Hibbett, Howard: Introspective Techniques in Modern Japanese Fiction. In: Search for Identity: Modern Literature and the Creative Arts in Asia. Papers presented to the 28th International Congress of Orientalists in Canberra 1971. Sydney 1974, S. 1–14.
- ders.: Tradition and Trauma in the Contemporary Japanese Novel. In: Daedalus, Vol. 95, No. 4, Fall 1966, S. 925–940.
- ders.: The Traditional Japanese Novel. In: Frenz, Horst (Hrsg.): Asia and the Humanities. Papers Presented at the Second Conference on Oriental-Western Literary and Cultural Relations Held at Indiana University. Bloomington 1959, S. 3–14.
- Hijiya-Kirschner, Irmela u. Richmod Bollinger: Literatur als Instrument zur Bewältigung kultureller Unvertrautheit – Textstrategien am Beispiel von Kawabata Yasunaris *Asakusa kurenaidan*. In: Münkler, Herfried (Hrsg.): Die Herausforderung durch das Fremde. Berlin 1998, S. 611–700.
- Hijiya-Kirschner, Irmela: Kawabata Yasunari. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur. München 1990, S. 1–15 [u. A1-D3].
- dies.: Was heißt: Japanische Literatur verstehen? Frankfurt am Main 1990.
- Hirakawa Sukehiro 平川祐弘 u. Tsuruta Kinya 鶴田欣也 (Hrsg.): Kawabata Yasunari. *Yama no oto kenkyū* 川端康成「山の音」研究. Meiji shoin 1985.
- Hirayama Mitsuo 平山三男: *Yukiguni nenritsuron no shiten kara* 「雪国」年立論の視点から. In: Kawabata bungaku kenkyū kai 川端文学研究会 (Hrsg.): *Kyojitsu no himaku* 虚実の皮膜 (Kawabata Yasunari kenkyū sōsho 川端康成研究叢書 Bd. 5). Kyōiku shuppan sentā 1979, S. 7–30.
- Hurley, Clinton F.: A Method of Structural Analysis of the Novel. New Mexico 1960.

- Hyōdō Masanosuke 兵藤正之助: Kawabata Yasunari ron 川端康成論. Shunjūsha 1988.
- Ibuki Kazuko 伊吹和子: Meguriatta sakkatachi: Tanizaki Jun'ichirō, Kawabata Yasunari, Inoue Yasushi, Shiba Ryōtarō, Ariyoshi Sawako, Minakami Tsutomu めぐり逢った作家たち: 谷崎潤一郎 川端康成 井上靖 司馬遼太郎 有吉佐和子 水上勉. Heibonsha 2009.
- dies.: Kawabata Yasunari. Hitomi no densetsu 川端康成 瞳の伝説. PHP kenkyūjo 1997.
- Iga, Mamoru: Tradition and Modernity in Japanese Suicide: The Case of Yasunari Kawabata. In: Journal of Asian and African Studies, Vol. X, No. 3–4, July and October 1975, S. 176–187.
- Imamura Junko 今村潤子: Kawabata Yasunari to bukkyō 川端康成と仏教. In: Kokubungaku kaishaku to kanshō 国文学 解釈と鑑賞, Bd. 56, Nr. 9, September 1991, S. 139–143.
- dies.: Kawabata Yasunari to haiku 川端康成と俳句. In: Shōkei daigaku kenkyū kiyō 尚絅大学研究紀要, Nr. 12, Februar 1989, S. 29–40.
- dies.: Kawabata Yasunari kenkyū 川端康成研究. Shinbisha 1988.
- Iwata Mitsuko 岩田光子 (Hrsg.): Kawabata Yasunari. Yukiguni sakuhinron shūsei 川端康成「雪国」作品論集成. Ōzorasha 1996 (3 Bde).
- dies.: Kawabata bungaku no shosō. Kindai no yūen 川端文学の諸相 近代の幽艶. Ōfūsha 1983.
- Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Tübingen 1958 (2. Aufl.).
- Kaishaku gakkai 解釈学会 (Hrsg.): Kawabata Yasunari no bungaku. »Kaishaku« shoshū ronbun shū 川端康成の文学「解釈」所収論文集. Kyōiku shuppan sentā 1972.
- Kataoka Yoshikazu 片岡良一: Kawabata Yasunari no bunshō 川端康成の文章. In: Nihon bungaku kenkyū shiryō kankō kai 日本文学研究資料刊行会 (Hrsg.): Kawabata Yasunari 川端康成 (Nihon bungaku kenkyū shiryō sōsho 日本文学研究資料叢書) Yūseidō 1987 (5. Aufl.), S. 250–258.

Katō, Muneyuki: Yasunari Kawabata's *Snow Country*. Its Modernity Viewed in the Light of Comparative Literature. In: Kyūshū American Literature, No. 10, 1967, S. 87–103.

Katō, Shūichi: Geschichte der japanischen Literatur. Bern [u.a.] 1990.

ders.: Zur Situation der modernen japanischen Literatur. In: Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 75, 1953, S. 35–46.

Kawabata bungaku kenkyū kai 川端文学研究会 (Hrsg.): Kawabata bungaku e no shikai 川端文学への視界. Kyōiku shuppan sentā 1986.

dies.: (Hrsg.): Makai no hōkō. *Kataude, Tampopo, Mizuumi, Nemureru bijo* 魔界の彷徨 片腕、たんぽぽ、みずうみ、眠れる美女 (Kawabata Yasunari kenkyū sōsho 川端康成研究叢書 Bd. 9). Kyōiku shuppan sentā 1981.

dies.: (Hrsg.): Fūin no sōkoku. *Yama no oto, Sembazuru* 風韻の相克 山の音、千羽鶴 (Kawabata Yasunari kenkyū sōsho 川端康成研究叢書 Bd. 6). Kyōiku shuppan sentā 1979.

dies.: (Hrsg.): Kyojitsu no himaku. *Yukiguni, Kōgen, Bokka* 虚実の皮膜 雪国、高原、牧歌 (Kawabata Yasunari kenkyū sōsho 川端康成研究叢書 Bd. 5). Kyōiku shuppan sentā 1979.

dies.: (Hrsg.): Kawabata Yasunari no ningen to geijutsu 川端康成の人間と芸術. Kyōiku shuppan sentā 1971.

Kawamura Seiichirō 河村清一郎: *Yukiguni no kōsei* 「雪国」の構成. In: Meiji daigaku kyōyō ronshū 明治大学教養論集, No. 1, 1969, S. 39–49.

Kawashima Itaru 川嶋至: Kawabata Yasunari den no mondaiten 川端康成伝の問題点. In: Hasegawa Izumi 長谷川泉 (Hrsg.): Kawabata Yasunari sakuhin kenkyū 川端康成作品研究 (Kindai bungaku kenkyū sōsho 近代文学研究双書). Yagi shoten 1973, S. 448–467.

ders.: Kawabata Yasunari no sekai 川端康成の世界. Kōdansha 1969.

Keene, Donald: Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era: Fiction. New York 1984.

- ders.: Kawabata-sensei to Nihon no dentō 川端先生と日本の伝統. In: Yamagoe Yutaka 山越豊 (Hrsg.): Kawabata Yasunari sakuhinsen 川端康成作品選. Chūō kōronsha 1968, S. 548–553.
- Kimball, Arthur G.: Crisis in Identity and Contemporary Japanese Novels. Rutland/Vermont u. Tōkyō 1973.
- Klopfenstein, Eduard: Kawabata Yasunaris »Schneeland« – Eine Interpretation. In: ders.: Aufbruch zur Welt hin. Studien und Essays zur modernen japanischen Literatur. Berlin 2013, S. 124–164.
- Knapp, Gerhard P.: Stoff – Motiv – Idee. In: Arnold, Heinz Ludwig u. Volker Sinemus (Hrsg.): Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft. Bd. 1, München 1976, S. 200–207.
- Kobata Mizue 木幡瑞枝: Kawabata Yasunari sakuhinron 川端康成作品論. Keisō shobō 1992.
- Kobayashi Ichirō 小林一郎: Kawabata Yasunari kenkyū. Tōyō-teki na sekai 川端康成研究 東洋的な世界. Meiji shoin 1982.
- Kobayashi Yoshihito 小林芳仁: Kawabata Yasunari no sekai. Bi to bukyō to jidō bungaku to 川端康成の世界 美と仏教と児童文学と. Sōbunsha shuppan 1988 (2. Aufl.).
- Kōno Hitoaki 河野仁昭: Kawabata Yasunari. Uchinaru koto 川端康成内なる古都. Kyōto shimbunsha 1995.
- Kōno Toshirō 紅野敏郎, Miyoshi Yukio 三好行雄 u.a. (Hrsg.): Shōwa no bungaku 昭和の文学 (Kindai bungaku shi 近代文学史 Bd. 3). Yūhikaku 1972.
- Koyano Atsushi 古谷野敦: Kawabata Yasunari den. Sōmen no hito 川端康成伝 双面の人. Chūō kōronsha 2013.
- Kubota Harutsugu 久保田晴次: Kodoku no bungaku. Kawabata Yasunari no yūga na jitsuzon 孤独の文学 川端康成の優雅な実存. Ōfūsha 1969.
- Kurihara Masanao 栗原雅直: Kawabata Yasunari. Seishin'igakusha ni yoru sakuhin bunseki 川端康成 精神医学者による作品分析. Chūō kōronsha 1982 (3. Aufl.).
- Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955.

- Lewinsky, Mariann: Eine verrückte Seite. Stummfilm und filmische Avantgarde in Japan. Zürich 1997.
- dies. (Lewinsky-Sträuli, Marianne): Kawabata Yasunari als Mitautor des Films *Kurutta ichipeji* (*Eine verrückte Seite*, 1926). In: Asiatische Studien/Études Asiatiques, Bd. 42, Nr. 1, 1988, S. 19–33.
- Li Shengjie 李聖傑: Kawabata Yasunari ni okeru sensō taiken ni tsuite. *Haisen no koro wo tegakari ni*. 川端康成における戦争体験について 「敗戦のころ」を手がかりに. In: Waseda Review of Socio-science ソシオサイエンス, Vol. 16, 2010, S. 95–110.
- Liman, Anthony V.: Kawabata's Lyrical Mode in *Snow Country*. In: Monumenta Nipponica, Vol. XXVI, No. 3–4, 1971, S. 267–285.
- Malatesta, Hiroko Morita: The Way of Modern Japanese Fiction: The Concept of Geidō and the Novels of Tanizaki Jun'ichirō and Kawabata Yasunari. Diss. University of California, Los Angeles 1980.
- Marks, Alfred H. u. Barry D. Bort: Guide to Japanese Prose. Boston 1984 (2. Aufl.).
- ders.: After Tanizaki, Mishima and Kawabata, What? In: The Japan P.E.N. Club (Hrsg.): Nihon bunka kenkyū ronshū 日本文化研究論集. Studies on Japanese Culture, Vol. I, 1973, S. 326–330.
- Mathy, Francis: Kawabata Yasunari. Bridge-BUILDER to the West. In: Monumenta Nipponica, Vol. XXIV, No. 3, 1969, S. 211–217.
- Matsuzaka Toshio 松坂俊夫: Kawabata Yasunari. *Tanagokoro no shōsetsu no kenkyū* 川端康成 「掌の小説」の研究. Kyōiku shuppan sentā 1983.
- May, Ekkehard: Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur in der späten Edo-Zeit (1750–1868). Rahmenbedingungen und Entwicklungstendenzen der erzählenden Prosa im Zeitalter ihrer ersten Vermarktung. Wiesbaden 1983.
- ders.: Konstanten der modernen japanischen Erzählprosa und ihr Verhältnis zur literarischen Tradition. In: Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung, Bd. 4, 1981, S. 130–143.
- May, Katharina: Zur Problematik der Terminologie in der japanischen Literaturwissenschaft. In: Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung, Bd. 2, 1979, S. 307–325.

- Miner, Earl: Formal Principles of Japanese and Western Literature. In: Actes du VI^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Stuttgart 1975, S. 663–666.
- Mishima Yukio 三島由紀夫: Kaisetsu 解説. In: Yamagoe Yutaka 山越豊 (Hrsg.): Kawabata Yasunari sakuhinsen 川端康成作品選. Chûô kôronsha 1968, S. 526–539.
- ders.: Eien no tabibito. Kawabata Yasunari-shi no hito to sakuhin 永遠の旅人 川端康成氏の人と作品. In: ders. (Hrsg.): Kawabata Yasunari. Bungei tokuhon 川端康成 文芸読本. Kawade shobô 1962, S. 3–10.
- Mita Hideaki 三田英彬: Hankindai no bungaku. Izumi Kyôka, Kawabata Yasunari 反近代の文学 泉鏡花、川端康成. Ôfûsha 1999.
- Miyoshi Masao: Accomplices of Silence. The Modern Japanese Novel. Berkeley/Los Angeles 1974.
- Miyoshi Yukio 三好幸雄 u. Asai Kiyoshi 浅井清 (Hrsg.): Kindai Nihon bungaku shôjiten 近代日本文学小辞典. Yûhikaku 1981.
- Mizuhara Sonohiro 水原園博: Kawabata Yasunari to Itô Hatsuyo. Hatsukoi no shinjitsu wo otte 川端康成と伊藤初代 初恋の真実を追って. Kyûryûdô 2016.
- Molina, Antonio G.: Yasunari Kawabata, Un solitaire devant mort. In: Études, Tome 331, October 1969, S. 389–393.
- Mori Haruo 森晴雄: Kawabata Yasunari shôden 川端康成小伝. In: Kokubungaku 国文学, Bd. 32, Nr. 15, Dezember 1987, S. 140–141.
- Morimoto Osamu 森本稜: Makai no jûnin Kawabata Yasunari. Sono shôgai to bungaku 魔界の住人川端康成 その生涯と文学. Bensei shuppan 2014 (2 Bde).
- ders.: Koji hyôhaku. Kawabata Yasunari no sekai 孤児漂白 川端康成の世界. Ômiya: Rindôsha 1990.
- ders.: Kawabata Yasunari sakuhinron jiten. Mizuumi 川端康成作品論辞典 みずうみ. In: Kokubungaku 国文学, Bd. 32, Nr. 15, Dezember 1987, S. 132 f.
- ders.: Makai yugyô. Kawabata Yasunari no sengo 魔界遊行 川端康成の戦後. Ômiya: Rindôsha 1987.

- Moriyasu Masafumi 森安理文: Kawabata Yasunari. Horobi no bungaku 川端康成 ほろびの文学. Kokusho kankōkai 1989.
- Morris, Ivan: Fiction in Japan Today. An Exchange of Views.
In: Japan Quarterly, Vol. IV, No. 2, April-June 1957, S. 159–168.
- Nakajima Kenzō u. Edward G. Seidensticker: Modern Japanese Literature. Two Views of the Novel. In: Atlantic Monthly, Vol. CXCX, No. 1, 1955, S. 165–169.
- Nakamura Mitsuo 中村光夫: Ronkō. Kawabata Yasunari 「論考」 川端康成. Chikuma shobō 1978.
- Nihon bungaku kenkyū shiryō kankō kai 日本文学研究資料刊行会 (Hrsg.): Kawabata Yasunari 川端康成 (Nihon bungaku kenkyū shiryō sōsho 日本文学研究資料叢書). Yūseidō 1987 (5. Aufl.).
- Nihon kindai bungakukan 日本近代文学館 (Hrsg.): Kawabata Yasunari ten. Sono geijutsu to shōgai 川端康成展 その芸術と生涯. Nihon kindai bungakukan 1973.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart u. Weimar 2013 (5., aktual. u. erw. Auflage).
- Obuchowsky, Mary Dejong: Theme and Image in Kawabata's *The Sound of the Mountain*. In: World Literature Today, Vol. 51, No. 2, Spring 1977, S. 207–210.
- Okazaki Kazuo 岡崎和夫: Kawabata Yasunari no buntai 川端康成の文体. In: Kokubungaku kaishaku to kanshō 国文学 解釈と鑑賞, Bd. 56, Nr. 9, September 1991, S. 41–47.
- Okude Ken 奥出健: Kawabata Yasunari Yukiguni wo yomu 川端康成「雪国」を読む. Sammishō shoten 1989.
- Ōoka Shōhei: World View of Japanese Literature. In: Japan Quarterly, Vol. XVI, No. 1, January-March 1969, S. 61–63.
- Ōta Saburō 太田三郎: Kawabata bungaku no kōsei. Rensō no hataraki 川端文学の構成 連想の働き. In: ders.: Gendai sakka sakuhinron 現代作家作品論 Kawade shobō 1974, S. 211–218.
- Ōtaki Kiyoo 大滝清雄: Kawabata Yasunari no shōzō 川端康成の肖像. Hōbunkan shuppan 1979.

- Petersen, Gwenn Boardman: *The moon in the water. Understanding Tanizaki, Kawabata, and Mishima.* Honolulu 1979.
- dies.: Kawabata Yasunari: A Critical Introduction. In: *Journal of Modern Literature*, Vol. 2, No. 1, September 1971, S. 86–104.
- Petersen, Jürgen H.: *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte.* Stuttgart u. Weimar 1993.
- Petsch, Robert: *Deutsche Literaturwissenschaft.* Berlin 1940, S. 129–150.
- Pollack, David: *The Ideology of Aesthetics: Yasunari Kawabata's Thousand Cranes and Snow Country.* In: ders.: *Reading Against Culture. Ideology and Narrative in the Japanese Novel.* Ithaca u. London 1992, S. 100–120.
- Prabhavi-Vadhana, Chun: Any Asian Author Can Win the Nobel Prize for Literature. In: *The Japan P.E.N. Club (Hrsg.): Nihon bunka kenkyū ronshū 日本文化研究論集. Studies on Japanese Culture*, Vol. I, 1973, S. 369–373.
- Richard, Kenneth L.: *The Tree of Life – Life Consciousness in Kawabata Literature.* In: *Actes du XXIXe Congrès international des Orientalistes*, Vol. 2, Paris 1976, S. 103–110.
- Rimer, Thomas J.: *Modern Japanese Fiction and Its Traditions.* An Introduction. Princeton 1978.
- Ryan, Marleigh: *Translating Modern Japanese Literature.* In: *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 6, No. 1, Winter 1980, S. 49–60.
- dies.: *Modern Japanese Fiction: »Accommodated Truth«.* In: *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 2, No. 2, Summer 1976, S. 249–266.
- Saeki Shōichi 佐伯彰一: *Kawabata Yasunari no buntai 川端康成の文体.* In: Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hrsg.): *Kawabata Yasunari 川端康成 (Kindai bungaku kanshō kōza 近代文学鑑賞講座 Bd. 13).* Kadokawa shoten 1969 (7. Aufl.), S. 306–315.
- dies.: *The paradox of modern Japanese literature. With specific reference to Kawabata Yasunari.* In: *KBS Bulletin on Japanese Culture*, No. 96, June/July 1969, S. 1–9.
- Saigusa Yasutaka 三枝康高: *Kawabata Yasunari 川端康成.* Yūshindō 1975.

- Sakai, Cécile: Kawabata, le clair-obscur. Essai sur une écriture de l'ambiguïté. Paris 2014 (2., überarb. Aufl.).
- Sasakawa Takahira 笹川隆平: Kawabata Yasunari. Ōsaka Ibaraki jidai to seishun shokan shū 川端康成 大阪茨木時代と青春書簡集. Ōsaka: Izumi shoin 1991.
- Satō Midoriko 佐藤碧子: Taki no oto. Kaikyū no Kawabata Yasunari 瀧の音 懐旧の川端康成. Tōkyō shirakawa shoin 1980.
- Satō-Diesner, Sigmara: Abe Kōbo: Der Stock. Beschreibung der erzähl-technischen Darstellungsmittel. In: Bonner Zeitschrift für Japanologie, Bd. 1, 1979, S. 151–168.
- Schaarschmidt, Siegfried: Kawabata Yasunari – Ein Problemfall für Übersetzer. In: ders.: Aufschlussversuche. Wege zur modernen japanischen Literatur. Hrsg. v. Otto Putz. München 1998, S. 168–184.
- ders.: Zur Erinnerung an Kawabata Yasunari (1899–1972). In: Hefte für ostasiatische Literatur, Nr. 22, Mai 1997, S. 112–113.
- ders. u. Michiko Mae (Hrsg.): Japanische Literatur der Gegenwart. München u. Wien 1990.
- Schlieman, Dorothy S.: Yasunari Kawabata's »Narrow bridge of art«. In: Literature East & West, Vol. XV–XVI, No. 1–2, December 1971–June 1972, S. 890–907.
- Schmidt, Carl Peter: The modern Japanese novel: form and feeling. In: Asia, No. 22, 1971, S. 53–71.
- Schutte, Jürgen: Einführung in die Literaturinterpretation. Stuttgart 1997 (2. Aufl.).
- Seidensticker, Edward G.: Tokyo Central. A Memoir. Seattle 2002.
- ders.: Kawabata Yasunari 川端康成. In: Yoshida Mitsuru 吉田満 (Hrsg.): Shōwa bungaku zenshū 昭和文学全集 (Bd. 34). Shōgakukan 1989, S. 209–218.
- ders.: Kawabata. In: The Hudson Review, Vol. XXII, No. 1, Spring 1969, S. 7–10.
- ders.: Kawabata's writings and the problem of translation. In: Sueyama Iwao 陶山巖 (Hrsg.): Kawabata Yasunari jisenshū 川端康成自選集. Shūeisha 1968, S. 413–407 [sic].

- ders.: The »Pure« and the »In-between« in Modern Japanese Theories of the Novel. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 26, 1966, S. 174–186.
- ders.: The Unshapen Ones. In: *Japan Quarterly*, Vol. XI, No. 1, January–March 1964, S. 64–69.
- ders.: Strangely Shaped Novels: A Scattering of Examples. In: Roggendorf, Joseph (Hrsg.): *Studies in Japanese Culture*. Sophia University 1963, S. 209–224.
- Setagaya bungakukan 世田谷文学館 (Hrsg.): Kawabata Yasunari seitan hyakunen kinen. Yokomitsu Riichi to Kawabata Yasunari ten 川端康成生誕100年記念 横光利一と川端康成展. Setagaya bungakukan 1999.
- Shindō Junkō 進藤純考: Denki Kawabata Yasunari 伝記川端康成. Rokkō shuppan 1976.
- ders.: Kawabata Yasunari. Sono hito. Sono sakuhin 川端康成 その人 その作品. Tōjusha 1969.
- Shinoda Hajime 篠田一士: Kawabata bungaku ni okeru dentō no mondai 川端文学における伝統の問題. In: Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hrsg.): Kawabata Yasunari 川端康成 (Kindai bungaku kanshō kōza 近代文学鑑賞講座 Bd. 13). Kadokawa shoten 1969 (7. Aufl.), S. 316–325.
- Spruth, Paul: Die beiden Nobelpreisträger für Literatur M. A. Asturias und Y. Kawabata in ihrer Bildsprache. (Dortmunder Vorträge, Heft 95). Dortmund o. J.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. Göttingen 2008 (8. Aufl.).
- Starrs, Roy: *Soundings in time. The fictive art of Yasunari Kawabata*. Japan Library, Richmond/Surrey 1998.
- Stierle, Karlheinz: *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*. München 1975.
- Strömberg, Kjell: *Kleine Geschichte der Zuerkennung des Nobelpreises an Yasunari Kawabata*. In: *Yasunari Kawabata. Ausgewählte Werke. Nobelpreis für Literatur 1968*. München 1968, S. 7–14.

- Swann, Thomas E. トーマスE.スワン: Kawabata no *Yukiguni* no kōsei 川端の「雪国」の構成. In: Takeda Katsuhiko 武田勝彦 u. Takahashi Shintarō 高橋新太郎 (Hrsg.): Kawabata Yasunari. Gendai no biishiki 川端康成 現代の美意識 (Kokubungaku kenkyū sōsho 国文学研究叢書). Meiji shoin 1978, S. 5–29.
- ders.: A Study of Kawabata's Major Works. Diss. Harvard University, Cambridge 1975.
- ders.: Thematic Structure in Kawabata Yasunari's *Kinjū*. In: The Japan P.E.N. Club (Hrsg.): Nihon bunka kenkyū ronshū 日本文化研究論集. Studies on Japanese Culture, Vol. I, 1973, S. 421–425.
- Tachibana, Masanori 橘正典: Iiki kara no tabibito. Kawabata Yasunari ron 異域からの旅人 川端康成論. Kawade shobō 1981.
- Takahashi Aritsune 高橋有恒: *Yukiguni* no moderu kō 「雪国」のモデル考. In: Ningen fukkō 人間復興, 1972, S. 28–46.
- Takeda Katsuhiko 武田勝彦: Kaigai ni okeru *Yukiguni* no hon'yaku to hyōka 海外における「雪国」の翻訳と評価. In: Kawabata bungaku kenkyū kai 川端文学研究会 (Hrsg.): Kyojitsu no himaku. *Yukiguni, Kōgen, Bokka* 虚実の皮膜 雪国、高原、牧歌 (Kawabata Yasunari kenkyū sōsho 川端康成研究叢書 Bd. 5). Kyōiku shuppan sentā 1979, S. 117–138.
- ders. u. Takahashi Shintarō 高橋新太郎 (Hrsg.): Kawabata Yasunari. Gendai no biishiki 川端康成 現代の美意識 (Kokubungaku kenkyū sōsho 国文学研究叢書). Meiji shoin 1978.
- ders.: Kawabata Literature: Harmony and Conflict. In: ders. (Hrsg.): Essays on Japanese Literature. Waseda University Press 1977, S. 118–128.
- ders.: Hon'yaku sakuhin to kaigai de no hyōka 翻訳作品と海外での評価. In: Hasegawa Izumi 長谷川泉 (Hrsg.): Kawabata Yasunari sakuhin kenkyū 川端康成作品研究 (Kindai bungaku kenkyū sōsho 近代文学研究双書). Yagi shoten 1973, S. 385–402.
- ders.: Kawabata bungaku to seisho 川端文学と聖書 (Ibun sensho 以文選書 Bd. I). Kyōiku shuppan sentā 1971.

- Takubo Hideo 田久保英夫 (Hrsg.): Kawabata Yasunari 川端康成 (Gunzō. Nihon no sakka 群像 日本の作家 Bd. 13). Shōgakukan 1991.
- Tamura Mitsumasa 田村允正/Baba Shigeyuki 馬場重行/Hara Zen 原善 (Hrsg.): Kawabata bungaku no sekai 川端文学の世界. Bensei shuppan 1999 (5 Bde).
- Tomioka Kōichirō 富岡幸一郎: Kawabata Yasunari. Makai no bungaku 川端康成 魔界の文学. Iwanami shoten 2014.
- Tsukimura, Reiko: Kawabata Yasunari: Literary Innovator. In: Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung, Bd. 12, 1989, S. 351–359.
- dies. (月村麗子): *Yama no oto no sakuhin kōzō* 「山の音」の作品構造. In: Kawabata bungaku kenkyū kai 川端文学研究会 (Hrsg.): *Fūin no sōkoku. Yama no oto, Sembazuru* 風韻の相克 山の音、千羽鶴 (Kawabata Yasunari kenkyū sōsho 川端康成研究叢書 Bd. 6). Kyōiku shuppan sentā 1979, S. 25–46.
- dies.: The Art of Fiction in the East and West: An Observation on the Technique of Stream of Consciousness in Kawabata Yasunari and James Joyce. In: Actes du VIe Congrès de l' Association Internationale de Littérature Comparée, Stuttgart 1975, S. 667–672.
- dies.: Theme and Technique in *Mizuumi*. In: The Japan P.E.N. Club (Hrsg.): *Nihon bunka kenkyū ronshū* 日本文化研究論集. Studies on Japanese Culture, Vol. I, 1973, S. 433–439.
- Tsuruta Kinya 鶴田欣也: Kawabata Yasunari ron 川端康成論 (Sekai no Nihon bungaku shirīsu 世界の日本文学シリーズ Bd. 4). Meiji shoin 1988.
- ders.: The Twilight Years, East and West: Hemingway's *The Old Man and the Sea* and Kawabata's *The Sound of the Mountain*. In: Ueda Makoto (Hrsg.): *Explorations. Essays in Comparative Literature*. Lanham 1986, S. 87–99.
- ders.: Kawabata Yasunari no geijutsu. Junsui to kyūsai 川端康成の芸術 純粋と救済 (Kokubungaku kenkyū sōsho 国文学研究叢書). Meiji shoin 1981.

- ders.: *Yama no oto no kūkan to jikan* 「山の音」の空間と時間.
In: Takeda Katsuhiko 武田勝彦 u. Takahashi Shintarō 高橋新太郎 (Hrsg.): Kawabata Yasunari. Gendai no biishiki 川端康成 現代の美意識 (Kokubungaku kenkyū sōsho 国文学研究叢書). Meiji shoin 1978, S. 67–106.
- ders.: Two Journeys in *The Sound of the Mountain*. In: ders. u. Thomas E. Swann (Hrsg.): Approaches to the Modern Japanese Novel. Tōkyō 1976, S. 89–103.
- ders.: The Flow Dynamics in Kawabata Yasunari's *Snow Country*. In: Monumenta Nipponica, Vol. XXVI, No. 3–4, 1971, S. 251–265.
- ders.: *Yama no oto ni okeru sei to shi no karakuri* 「山の音」における生と死のカラクリ. In: Hasegawa Izumi 長谷川泉 u. Takeda Katsuhiko 武田勝彦 (Hrsg.): Kawabata bungaku. Kaigai no hyōka 川端文学 海外の評価. Waseda daigaku shuppan 1969, S. 235–248.
- Turney, Alan: Categories in Japanese Literature, Viewed from the Standpoint of English Literature. In: Transactions of the International Conference of Orientalists in Japan, No. 20, 1975, S. 117–126.
- Ueda Makoto 上田真: *Yukiguni no sakuhin kōzō* 「雪国」の作品構造. In: Kawabata bungaku kenkyū kai (Hrsg.): Kyojitsu no himaku. *Yukiguni, Kōgen, Bokka* 虚実の皮膜 雪国、高原、牧歌 (Kawabata Yasunari kenkyū sōsho 川端康成研究叢書 Bd. 5). Kyōiku shuppan sentā 1979, S. 75–95.
- ders.: Nobel Prize-Winning Novelist. Kawabata Yasunari. In: Murakami Hyoe u. Thomas J. Harper (Hrsg.): Great Historical Figures of Japan. Tōkyō 1978, S. 306–317.
- ders.: Modern Japanese Writers and the Nature of Literature. Stanford 1976.
- ders.: The Virgin, the Wife and the Nun: Kawabata's *Snow Country*. In: Tsuruta Kinya u. Thomas E. Swann (Hrsg.): Approaches to the Modern Japanese Novel. Tōkyō 1976, S. 73–88.
- Uesaka Nobuo 上坂信夫: Kawabata Yasunari. Sono *Genji monogatari taiken* 川端康成 その「源氏物語」体験. Yūbun shoin 1986.

- Vardaman, James M.: Plants and Flowers in Kawabata's *The Sound of the Mountain*. In: Proceedings of the 31st International Congress of Human Sciences in Asia and North Africa. Tōkyō 1984, S. 491–492.
- Vogt, Jochen: Grundlagen narrativer Texte. In: Arnold, Heinz Ludwig u. Heinrich Detering (Hrsg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München 2005 (7. Aufl.), S. 287–307.
- Washburn, Dennis C.: A Dizzying Descent into Self: Kawabata and the Problem of Cultural Amnesia. In: ders.: The Dilemma of the Modern in Japanese Fiction. New Haven u. London 1995, S. 246–264.
- Yamagiwa, Joseph K.: The Old and New in Twentieth Century Japanese Literature. In: Frenz, Horst u. G. L. Anderson (Hrsg.): Indiana University Conference on Oriental Western Literary Relations (University of North Carolina Studies in Comparative Literature, No. 13). Chapel Hill 1955, S. 87–104.
- Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hrsg.): Kawabata Yasunari 川端康成 (Kindai bungaku kanshō kōza 近代文学鑑賞講座 Bd. 13). Kadokawa shoten 1969 (7. Aufl.).
- Yasumasa Masao 保昌正夫 (Hrsg.): Kawabata Yasunari 川端康成 (Shinchō Nihon bungaku arubamu 新潮日本文学アルバム Bd. 16). Shinchōsha 1984.
- Yoshida-Krafft, Barbara: Kawabata Yasunari – ein Traditionalist? In: Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Bd. LIII (Jubiläumsband 1873–1973), Tōkyō 1973, S. 171–187.
- Yoshimura Teiji 吉村貞司: Kawabata Yasunari. Bi to dentō 川端康成 美と伝統. Gakugei shorin 1968.

Anhang: Übersetzungen der analysierten Erzählungen

Um die Entwicklung der Übersetzungstätigkeit zu verdeutlichen, sind die jeweiligen Erstveröffentlichungen chronologisch aufgeführt. Die Titel in nicht-lateinischer Schrift wurden transliteriert. Zweit-Übersetzungen wurden in Klammern ergänzt.

Die Angaben beruhen auf dem Verzeichnis der Übersetzungen in KYZ Bd. 35 (1983, S. 649–680), dem Verzeichnis *Japanese Literature in Translation* der Japan Foundation (www.jpf.go.jp/JF_Contents/InformationSearchService?ContentNo=13&SubsystemNo=1&HtmlName=search_e.html, 20. 11. 2016), dem *Index Translationum* der UNESCO (www.unesco.org/xtrans/, 20. 11. 2016) sowie Recherchen in Internet-Versandbuchhandlungen diverser Länder. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass Übersetzungen in weitere Sprachen existieren.

Yukiguni

Englisch:	Snow Country, New York 1956.
Deutsch:	Schneeland, München 1957 (Schneeland, Frankfurt am Main 2004).
Schwedisch:	Snöns rike, Stockholm 1957.
Finnisch:	Lumen maa, Helsinki 1958.
Chinesisch:	Xuěguó, Taipei 1959.
Italienisch:	Il paese delle nevi, Turin 1959.
Französisch:	Pays de neige, Paris 1960.

- Kroatisch: Zemlja snijega, Zagreb 1961.
- Niederländisch: Sneeuwland, Lochem 1963.
- Polnisch: Kraina śniegu, Warschau 1964.
- Koreanisch: Seolguk, Seoul 1966.
- Griechisch: I chóra tou chiónioú, Athen 1968.
- Türkisch: Karlar ülkesi, Istanbul 1968.
- Portugiesisch: Terra de neve, Lissabon 1969 (O país das neves, Rio de Janeiro 1969).
- Tschechisch: Sněhová země, Prag 1969.
- Ungarisch: Hóország, Budapest 1969.
- Vietnamesisch: Xú tuyết, Saigon 1969.
- Mazedonisch: Zemjata na snegot, Skopje 1970.
- Spanisch: País de nieve, Havanna 1970 (País de la nieve, Barcelona 1971).
- Esperanto: Neĝa lando, Tōkyō 1971.
- Litauisch: Sniegynų šalis, Vilnius 1971.
- Russisch: Snezhnaja strana, Moskau 1971.
- Slowakisch: Snežná krajina [in: Spiace krásavice], Bratislava 1971.
- Albanisch: Natyra me borë, Priština 1972.
- Bengalisch: Tusâr grâm, Kalkutta 1972 (Barapher deś, Kalkutta 1979).
- Indonesisch: Negeri salju, Jakarta 1972 (Daerah salju, Jakarta 1987).
- Thailändisch: Hemuntakam, Bangkok 1972.
- Rumänisch: Țara zăpezilor, Bukarest 1974.
- Lettisch: Sniegu valstībā, Riga 1975.
- Ukrainisch: Krajina snigu, Kiew 1976.
- Bulgarisch: Snežnata strana, Plovdiv 1977.
- Kirgisisch: Kar cumkegen elke, Frunse [heute Bischkek] 1977.
- Singhalesisch: Himabima, Boralessgamuwa 1980.

Serbisch:	Snežna zemlja, Belgrad 1981.
Arabisch:	Bilād al-thulūj, Bagdad 1986.
Estnisch:	Lumine maa, Tallinn 1989.
Tagalog:	Lupain ng taglamig, Manila 1991.
Malaiisch:	Desa salji, Kuala Lumpur 1993.
Nepalesisch:	Hima desh, Kathmandu 2001.
Katalonisch:	Pais de neu, Barcelona 2009.
Slowenisch:	Snežna dežela, Ljubljana 2009.
Malayalam:	Himabhoomi, Kerala 2012.

Yama no oto

Englisch:	The Sound of the Mountain, Tōkyō 1964.
Deutsch:	Ein Kirschbaum im Winter, München 1969.
Französisch:	Le Grondement de la montagne, Paris 1969.
Italienisch:	Il suono della montagna, Mailand 1969.
Koreanisch:	Sansori, Seoul 1969.
Spanisch:	El clamor de la montaña, Barcelona 1969 (El sonido de la montaña, Buenos Aires 2006).
Slowakisch:	Hlas hory [in: Spiace krásavice], Bratislava 1971.
Finnisch:	Vuoren jyly, Helsinki 1973.
Rumänisch:	Vuietul muntelui, Bukarest 1973.
Russisch:	Ston gory, Moskau 1973.
Slowenisch:	Glas gore, Ljubljana 1975.
Litauisch:	Kalno aimana, Vilnius 1976.
Thailändisch:	Sian hæŋ khun khǎo, Bangkok 1978.
Estnisch:	Mäe hääl, Tallinn 1980.
Bulgarisch:	Glasūt na planinata, Sofia 1982.
Polnisch:	Głos góry, Warschau 1982.

- Arabisch: Dajij aljabal, [Ort n. verifiziert] 1983.
 Niederländisch: Het geluid van de berg, Amsterdam 1989.
 Vietnamesisch: Tiếng rên của núi, o. O. 1989.
 Urdu: Pahār ki āvāz, Lahore 1995.
 Chinesisch: Shānyīn, Peking 1996.
 Tschechisch: Hlas hory, Prag 2002.
 Albanisch: Gjëmimi i malit, Tirana 2005.
 Portugiesisch: O som da montanha, São Paulo 2009.

Mizuumi

- Koreanisch: Hosu, Seoul 1969.
 Englisch: The Lake, Tōkyō 1974.
 Slowenisch: Jezero, Ljubljana 1976.
 Spanisch: El lago, Barcelona 1976 (En el lago, Buenos Aires 2009).
 Französisch: Le Lac, Paris 1978.
 Ungarisch: A tó, Budapest 1978.
 Malayalam: Tatakām, 1983.
 Niederländisch: Het meer, Amsterdam 1985.
 Russisch: Ozero, Moskau 1986.
 Thailändisch: Thalesap, Bangkok 1989.
 Türkisch: Göl, Istanbul 1992.
 Arabisch: Buhayra, [Ort n. verifiziert] 1993.
 Hebräisch: Ha Agam, [Ort n. verifiziert] 1994.
 Chinesisch: Hú, Peking 1996.
 Griechisch: I límni, Athen 1996.
 Albanisch: Liqeni, Tirana 2004.
 Portugiesisch: O lago, São Paulo 2010.
 Rumänisch: Lacul, Bukarest 2012.