

# Die Assoziation in Yasunari Kawabatas Werk *Yama no oto*

Von Claus M. Fischer (Bochum)

*Yama no oto* kann man als das bedeutendste Werk Kawabatas aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bezeichnen. Sieht man von Arbeiten wie *Tôkyô no hito* ab,<sup>1</sup> die eher der Trivialliteratur zuzuordnen sind, stellt *Yama no oto* auch das umfangreichste Werk der charakteristischen Kawabata-Literatur dar. Es wird japanisch als *chôhen-shôsetsu* bezeichnet, was sich jedoch in diesem Fall nicht ohne weiteres mit „Roman“ wiedergeben läßt, weicht *Yama no oto* doch in seinem Aufbau erheblich von dem ab, was wir unter „Roman“ zu verstehen gewöhnt sind. Abgesehen von den geläufigen Kriterien eines Romans entsteht nicht einmal der Eindruck eines abgeschlossenen Ganzen, sondern das Werk ist wie *Yukiguni* („Schneeland“), *Meijin* („Der Go-Meister“) oder *Sembazuru* („Tausend Kraniche“) eine Sammlung von kürzeren Erzählungen, die später zusammengefaßt herausgegeben sind. Der Titel des Werkes leitet sich von der ersten Erzählung ab, die 1949 als *Yama no oto* erschienen war. Über einen Zeitraum von fünf Jahren sind danach die sechzehn Erzählungen, die diesen Roman bilden, veröffentlicht worden.<sup>2</sup> 1954 erschienen sie zusammengefaßt als *chôhen-shôsetsu*. Wie Kawabata selbst in einem Gespräch mit Takeda Katsuhiko gesagt hat, besaß er während der Arbeit an diesem Werk keine festumrissene Konzeption. So antwortete Kawabata auf die Frage, ob er von Anfang an einen Plan für den Aufbau gehabt habe: „Während des Schreibens [habe ich ihn konzipiert]. Von Anfang an hatte ich

---

1 („Leute in Tokyo“) 1954–55, Zeitungsroman, später in vier Bänden gesammelt erschienen. Außer diesem hat Kawabata noch weitere lange Zeitungsromane geschrieben. Sie stehen dem deutschen Begriff „Roman“ näher, doch ließ Kawabata diese nicht in Ausgaben seiner gesammelten Werke aufnehmen, wohl weil in diesen Romanen die Handlung als solche den Schwerpunkt bildet.

2 In zum Teil verschiedenen Zeitschriften erschienen danach „Semi no hane“ („Die Flügel der Zikaden“, ursprünglich „Himawari“, „Die Sonnenblume“), „Kumo no honoo“ („Wolkenflammen“), „Kuri no mi“ („Die Eßkastanie“), sämtlich 1949. Danach die zweite Hälfte von „Kuri no mi“ (ursprünglich „Onna no ie“, „Das Haus der Frau“), „Shima no yume“ („Der Traum von der Insel“), „Fuyu no sakura“ („Kirschblüte im Winter“), sämtlich 1950. „Asa no mizu“ („Wasser am Morgen“), 1951. „Yoru no koe“ („Die Stimme in der Nacht“), „Haru no kane“ („Die Glocken im Frühling“), „Tori no ie“ („Das Haus mit den Vögeln“), sämtlich 1952. „Miyako no sono“ („Der Park in der Hauptstadt“), 1953. „Kizu no ato“ („Narben“), bereits 1952. „Ame no naka“ („Im Regen“), „Ka no mure“ („Moskitoschwärme“, ursprünglich „Ka no yume“, „Der Traum von den Moskitos“), „Hebi no tamago“ („Das Schlangenei“), sämtlich 1953 und „Aki no uo“ („Fische im Herbst“, ursprünglich „Hato no oto“, „Der Flügelschlag von Tauben“), 1954.

nichts entworfen.“<sup>3</sup> An anderer Stelle sagt Kawabata, *Yama no oto* habe mit der ersten Erzählung abgeschlossen sein sollen.<sup>4</sup> Hieraus wird deutlich, daß sich allein von der Konzeption her auch eine Unterscheidung vom Roman abendländischer Prägung machen läßt.

Der Roman *Yama no oto* scheint bei oberflächlicher Betrachtung Szenen aus dem Alltagsleben der Familie Ogata in realistischer Weise detailliert darzustellen. Die Hauptperson ist der einundsechzigjährige Ogata Shingo. Er wohnt zusammen mit seiner Frau Yasuko, seinem Sohn Shûichi und dessen Frau Kikuko in Kamakura. Zeitweilig lebt auch seine Tochter Fusako, die Schwierigkeiten in ihrer Ehe hat, mit ihren beiden Töchtern dort. Shûichi selbst unterhält außereheliche Beziehungen zu der jungen Kriegerwitwe Kinuko, die schließlich ein Kind von Shûichi erwartet. Sie will es jedoch nicht abtreiben lassen und gibt schließlich der Bitte Shingos nach, sich von seinem Sohn zu trennen und in die Provinz zu gehen. Kikuko läßt zur großen Enttäuschung ihres Schwiegervaters eine Schwangerschaftsunterbrechung vornehmen, da sie aus ihrem Reinlichkeitsempfinden heraus kein Kind von ihrem Mann wünscht, der gleichzeitig Beziehungen zu Kinuko unterhalten hatte. Zwischen Shingo und seiner Schwiegertochter herrscht eine platonische, jedoch tiefe Zuneigung. Ferner erinnert sich Shingo wiederholt an die ältere Schwester seiner Frau, die nicht namentlich genannt wird. Wegen ihrer Schönheit und ihres sanften Wesens hatte er sie sehr geliebt, nach ihrem Tod dann aber Yasuko geheiratet. Unwillkürlich werden seine Gedanken zu ihr zurückgeführt, auch zwischen ihr und Kikuko scheint er Ähnlichkeiten zu sehen und hatte wohl in Kikukos Kind etwas wie eine Wiedergeburt dieser schönen Schwester Yasukos erwartet. Daneben treten noch einige weitere Personen wie Shingos Sekretärin Eiko oder frühere Kommilitonen Shingos auf. Bei diesem Werk ist es kaum möglich, einen Handlungsfaden zur ersten Orientierung anzugeben. Shingos Psyche selbst mit ihren durch Assoziationen hervorgerufenen Erinnerungen und Träumen bildet die Welt dieses Werkes. Ogata Shingo ist die Hauptperson hierin; aber wie Isogai Hideo schreibt, „entwickeln sich in der Welt [des Romans Kawabatas] die Dinge nicht selbst entsprechend dem Willen der Hauptperson“.<sup>5</sup>

3 Kawabata Yasunari-shi ni kiku ..., in: *Kokubungaku*, Febr. 1970, S.26.

4 In „Dokuei jimei-sakuhin jikai“ („Einsamer Schatten, mein Leben – eigene Interpretation meiner Werke“) 15, 7 in *Kawabata Yasunari zenshû*, Bd. 14, 1970, S.270 schreibt Kawabata: „Ich hatte nicht die Absicht, *Sembazuru* oder auch *Yama no oto* so lange fortzusetzen. Sie sollten mit dem 1. Kapitel abgeschlossen sein. Ich habe nur weiter aus dem geschöpft, was der Nachhall hinterließ. Folglich ist es wohl die bittere Wahrheit, wenn man meint, daß beide Werke in Wirklichkeit mit den 1. Kapiteln „*Sembazuru*“ bzw. „*Yama no oto*“ abgeschlossen seien.“ Ursprünglich in einem Nachwort zur ersten Nachkriegsausgabe (insgesamt drei Ausgaben nach dem Krieg) seiner gesammelten Werke. Diese Nachworte sind besonders aufschlußreich für das Verständnis von Kawabatas Arbeitsstil. Sie wurden in der dritten Nachkriegsausgabe unter dem Titel *Dokuei jimei – sakuhin jikai* gesammelt herausgegeben. Von April 1969 bis Oktober 1970 sind 14 Bände dieser Gesamtausgabe erschienen, zwei weitere Bände sollen noch folgen.

5 ISOGAI Hideo, „Yama no oto to ‚Sembazuru‘“, in: *Kawabata Yasunari, Gendai no esprit*, Tôkyô, Shibundô: 1970, S.229.

Bei dieser Hauptperson handelt es sich um eine, die kaum selbst aktiv ist, sondern lediglich als Betrachter auftritt. So heißt es in dem Kapitel „Kumo no honoo“ über Shingo: „Er hatte irgendwie doch das Gefühl, daß für ihn nun die Zeit gekommen schien, eine Entscheidung für sein Leben zu treffen. Dinge, die entschieden werden mußten, schienen zu drängen.“<sup>6</sup> Der Leser glaubt an dieser Stelle, daß sich etwas für das weitere Leben Shingos Entscheidendes ereignen wird. Doch bei der weiteren Lektüre stellt sich heraus, daß in Wirklichkeit nichts derartiges geschieht. Charakteristisch ist auch der Schluß. Gegen Ende des letzten Kapitels, „Aki no uo“, sagt Shingo: „Ich will vorläufig einen Entschluß fassen.“ (426) Damit endet der „Roman“, und der Leser erfährt am Ende nicht, wozu sich Shingo entschlossen hat.<sup>7</sup> Bei dem letzten Beispiel ist die Situation anders als beim ersten, doch symbolisiert es Shingos Art und Weise zu leben. Shingo ist also in der Tat eine Hauptperson ohne Entscheidung oder „Willen“, wie Isogai Hideo sagt, und der ganze „Roman“ endet schließlich, ohne etwas wie eine Lösung aufzuzeigen. Es handelt sich also um einen Roman von besonderer Art. Der Einfachheit halber, soll im folgenden dennoch der Terminus „Roman“ als Entsprechung für *chôhen shôsetsu* verwendet werden.

*Yama no oto* wurde zeitlich parallel zu *Sembazuru* verfaßt. Zu welcher Zeit *Sembazuru* spielt, ist kaum aus dem Werk zu erkennen. Demgegenüber ist der zeitliche Hintergrund in *Yama no oto* sehr klar angegeben, nämlich von Juli 1949 bis zum Herbst des folgenden Jahres. In dieser Hinsicht handelt es sich bei diesem Werk Kawabatas um ein verhältnismäßig realistisches Werk. Auch werden Zeitungsartikel zitiert und verschiedene historische Fakten genannt. So heißt es z. B. im Kapitel „Fuyu no sakura“, daß mit diesem Jahr die Altersangabe nach westlichem Vorbild aufgrund der vollendeten Jahre eingeführt wurde, also 1950. (238). Oder im Kapitel „Miyako no sono“ heißt es: „Der kaiserliche Garten wurde freigegeben, ...“ (340) Der Kaiserliche Garten von Shinjuku, Shinjuku-gyoen, sowie drei weitere waren nach dem Krieg der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden und unterstanden in ihrer Verwaltung nicht mehr dem Hofministerium. An anderer Stelle berührt Kawabata auch die Verbesserungen im Bürgerlichen Gesetzbuch von 1947, wonach nicht mehr das feudalistische Familiensystem den Zentralbegriff bildete, sondern dem Verhältnis der Ehegatten entscheidendes Gewicht verliehen wurde (276). Dem Leser scheint es schließlich, als lege Kawabata in diesem Werk *Yama no oto* großes Gewicht auf Einzelheiten des Zeitgeschehens. Man kann diesen Roman auch so verstehen, als sei in ihm der Prozeß dargestellt, wie das feudalistische japanische Familiensystem zerfällt. So urteilt Nakamura Mitsuo: „Er (Kawabata), der in der Zeit vor dem Krieg eher als ein von der Welt Zurückgezogener wirkte, empfand etwas wie Anteilnahme an der Gesellschaft.“ Aber das eigentliche Wesen Kawabatas hatte sich, wie auch

---

6 Kawabata Yasunari *zenshû*, Tôkyô 1959–61, Bd. 8, S. 195 (im folgenden nur Seitenangabe).

7 In dem Buch *Nihon wo kangaeru*, Tôkyô 1966, S. 67f. teilt SAEKI Shôichirô die folgende bemerkenswerte Episode mit: „Ein amerikanischer Student in meiner Klasse hatte einmal prägnant gesagt: ‚Das ist ein Roman, in dem nichts gelöst wird.‘“

Nakamura zugibt, nicht gewandelt.<sup>8</sup> Wollte man jedoch *Yama no oto* als ein realistisches Literaturwerk betrachten, würde es die notwendigen Kriterien nicht erfüllen. Shingos Familienleben wird zwar bis ins Detail gezeichnet, doch als Geschäftsmann wird Shingo überhaupt nicht dargestellt, obwohl die Tatsache, daß er Geschäftsmann ist, im Roman eine gewisse Bedeutung hat. Man erfährt nicht einmal, um was für eine Firma es sich handelt. Kawabata zeigt für eine konsequente realistische Darstellung offensichtlich wenig Interesse, woraus sich folgern läßt, daß er keinen Realismus beabsichtigt hat. So stellt sich der Roman *Yama no oto* als etwas Eigenartiges dar, bei dem die Verwendung von Assoziationen als Bindemittel der einzelnen Bezüge im Werk auffällt. Durch diese inneren Verbindungen bleibt *Yama no oto* keine einfache Darstellung von familiären Problemen, wie eine Inhaltsangabe vielleicht glauben läßt, sondern es entsteht ein Werk, das eine über die vordergründige Handlung hinausgehende, einen großen räumlichen und zeitlichen Bogen umspannende Welt besitzt. Die vorliegende Arbeit macht es sich zur Aufgabe, die verschiedenen Assoziationen zu untersuchen.

Kawabata behauptet zwar, er habe keine festumrissene Konzeption für *Yama no oto* gehabt; betrachtet man aber die sechzehn Überschriften der einzelnen Kapitel, kann man verschiedene Besonderheiten feststellen. So ist in allen wie in „Yama no oto“ die Partikel *no* enthalten. Durch das *no* werden je zwei aus nur einem Schriftzeichen bestehende Nomina verbunden. Bei einer Ausgabe ohne Zusammenstellung der Titel übersieht man diese Besonderheit leicht, doch wird bei einer Nebeneinanderstellung der Titel deutlich, daß Kawabata einen optischen Effekt beabsichtigt hatte. Als das 14. Kapitel als Erzählung in der Zeitschrift *Bungei shunju* veröffentlicht wurde, lautete es „Ka no yume“ („Der Traum von den Moskitos“). In dem Roman *Yama no oto* ist es von ihm jetzt zu „Ka no mure“ („Moskitoschwärme“) umgewandelt worden. Der Grund dazu dürfte wohl vor allem darin liegen, daß das 5. Kapitel „Shima no yume“ („Der Traum von der Insel“) heißt, und er die Wiederholung des Wortes *yume* („Traum“) vermeiden wollte. Ebenso kommt im Titel des 16. Kapitels ursprünglich das Wort *oto* vor, „Hato no oto“ („Der Flügelschlag der Tauben“), und heute ist es geändert in „Aki no uo“ („Fische im Herbst“), wohl weil in der Überschrift „Yama no oto“ das Wort *oto* schon einmal vorgekommen war. Betrachtet man so die heutigen 16 Titel zusammen, erkennt man, daß der wiederholte Gebrauch eines chinesischen Schriftzeichens vermieden wurde. Ferner ist die Lesung aller chinesischen Schriftzeichen rein japanisch, Kawabata hat also darauf Wert gelegt, daß keine Überschrift sinojapanisch, sondern alle rein japanisch gelesen werden. So lautet der Titel des 11. Kapitels „Miyako no sono“ („Der Park in der Hauptstadt“). Gemeint ist damit der 1949 der Öffentlichkeit zugänglich gemachte Kaiserliche Garten in Shinjuku. Diese Überschrift klingt in rein japanischer Lesung weicher und schöner, als wenn man sie sinojapanisch *To no en* lesen würde. Es wird deutlich, daß es Kawabata nicht so sehr um die Konzipierung eines festumrissenen Ro-

<sup>8</sup> Kawabata Yasunari *shû*, (Gendai Nihon bungaku zenshû 37), Tôkyô 1955, „Kaisetsu“, S.424.

mans zu tun war, denn der Aufbau von *Yama no oto* ist nur locker zusammengesetzt; doch spürt man auch, daß ihm etwas anderes, ästhetisch Verfeinertes, wesentlich war, was nicht zuletzt zum Reiz dieses Werkes beiträgt.

Im folgenden soll auf den Bezug der Überschriften zu den Jahreszeiten eingegangen werden. Das zweite Kapitel lautet „Semi no hane“ („Die Flügel der Zikade“). Die Zikade drückt den Sommer aus. Das 4. Kapitel heißt „Kuri no mi“ („Die Eßkastanie“). Die Eßkastanie ist etwas Herbstliches. Eigentlich ist dieses Kapitel so überschrieben, weil Bezug auf Shingos Hochzeit genommen wird, an die er sich hier erinnert. Betrachtet man die einzelnen Überschriften, erkennt man die Abfolge der Jahreszeiten. Das 6. Kapitel heißt „Fuyu no sakura“ („Kirschblüte im Winter“), das 9. „Haru no kane“ („Die Glocken im Frühling“). Sie alle deuten die Jahreszeit an. Das 14. Kapitel „Ka no mure“, das 15. „Hebi no tamago“ („Das Schlangenei“), das 16. „Aki no uo“ („Fische im Herbst“) zeigen, wie zum zweiten mal sich die Jahreszeiten vom Frühling zum Herbst wandeln. Es wird klar, wie in den Überschriften der Verlauf der Zeit durch den Wandel der Jahreszeiten versinnbildlicht wird. Die Überschriften erinnern an die Jahreszeitenwörter, *kigo*, durch die in der Renga- und Haikai-Dichtung die Jahreszeit bestimmt wird. Ferner gibt es unter diesen Überschriften auch solche mit hohem symbolischen Charakter, wie z. B. die erste „Yama no oto“ („Das Dröhnen des Berges“). Über das Dröhnen des Berges schreibt Kawabata folgendes:

Plötzlich hörte Shingo ein Dröhnen des Berges. Es weht kein Lüftchen. Der Mond ist fast voll und leuchtet hell, aber in der feuchten Nachtluft sind die Umrisse der Bäume, die er auf die kleinen Berge zeichnet, verschwommen. Doch sie bewegen sich nicht durch den Wind. Auch das Farnkraut unter dem Korridor, auf dem Shingo ist, bewegt sich nicht.

Weil es auch vorkommt, daß man in den Yato genannten Tälern in Kamakura nachts die Wellen hört, hielt Shingo es für das Rauschen der Wellen, doch war es ein Dröhnen des Berges. Es ähnelte dem fernen Brausen des Windes und war von einer tiefen Gewalt, als sei es ein Erdröhnen. Und weil es sogar schien, als höre er es im eigenen Kopf, hielt Shingo es für Ohrensausen und schüttelte den Kopf.

Das Dröhnen hörte auf.

Nachdem es aufgehört hatte, wurde Shingo erst von Furcht befallen. Es fröstelte ihn bei dem Gedanken, ob das nicht etwa eine Ankündigung des Todes sei. (151f.)

Das Dröhnen des Berges bedeutet symbolisch die Ankündigung des Todes.<sup>9</sup> Jedoch ist „Yama no oto“ gleichzeitig auch der Titel des gesamten Romans geworden. Das Symbol des Todes erstreckt sich über das ganze Werk.<sup>10</sup> Das 12. Kapitel lautet „Kizu no ato“ („Narben“), jedoch ist damit nicht die Narbe einer äußerlichen Wunde gemeint, sondern vielmehr hat Shingo „sein Leben, das im Krieg erdrückt worden war, noch nicht wieder zurückgewonnen“.<sup>11</sup> Natürlich handelt es sich hierbei um einen metaphorischen Ausdruck, der die seelische Verletzung bezeichnet, die Shingo durch den Krieg erlitten hatte. Nicht nur Shingo, sondern viele der im Werk auftretenden Personen wurden seelisch verletzt.<sup>12</sup> Das 6. Kapitel „Fuyu no sakura“ („Kirschblüten im Winter“) weist auf den Kirschbaum, der Mitte Januar blühte, als Shingo sich in einem japanischen Hotel in Atami aufhielt. Während „Winter“ Alter und Tod symbolisiert, werden in dieser Überschrift gleichzeitig auch durch die „Kirschblüten“ der Frühling, das Wiederkehren des Frühlings und eine Erneuerung des Lebens angesprochen. Wie aus diesen als Beispiele angeführten Kapitelüberschriften deutlich wird, hat Kawabata bei ihrer Festlegung auch eine Symbolik beabsichtigt. Daß Kawabata solche an die Jahreszeiten erinnernde oder symbolhafte Überschriften gewählt hat, bedeutet, daß Kawabata das Assoziationsvermögen und die Vorstellungskraft des Lesers ansprechen wollte und keinen realistischen Roman intendiert hatte.

Ferner darf nicht übersehen werden, daß in diesem Roman durch Assoziativen Verbindungen zu Zeiten hergestellt werden, die außerhalb der im Roman behandelten Periode liegen. In dem ersten Kapitel, „Yama no oto“, kommen die folgenden Assoziationen im Anschluß an das Dröhnen des Berges vor, das Shingo gehört hatte und das er für ein Vorzeichen des Todes hielt. „Während Shingo die Läden schloß, erinnerte er sich an etwas Seltsames ... Während er die Läden

9 Hasegawa Izumi weist darauf hin, daß in dem Werk *Yama no oto* das Dröhnen des Berges zweimal vorkommt (*Kawabata Yasunari ronkô*, Tôkyô 1970, S.426–430). Aber bei dem Fall im Kapitel „Fuyu no sakura“, den er als zweites Beispiel anführt, handelt es sich um ein Geräusch, das durch Wind und Regen hervorgerufen wird. Daher sollte es meiner Meinung nach mit dem ersteren, symbolhaft halluzinativen Dröhnen des Berges nicht in Verbindung gebracht werden.

10 Umsomehr scheint es unverständlich, wie der Verlag bei der deutschen Übersetzung von Siegfried Schaarschmidt und Misake Kure, München 1969 den Titel in „Ein Kirschbaum im Winter“ – geändert hat, wird doch dadurch die gesamte Stimmung des Romans verändert.

11 KYZ 8, 359. SAEKI Shôichi sagt dazu: (*Nihon wo kangaeru*, 1966, S.74) „Er setzt Krieg = Tod, Sexualität = Leben“. Weiter schreibt er: „*Yama no oto* erfaßt den Krieg großartiger als mancher mittelmäßige direkte Kriegsroman.“ (S.70) Und er weist in diesem Buch darauf hin, daß die Hauptfigur Shingo „das Familienoberhaupt in einem besiegten Land“ ist. (S.68)

12 Wie OCHI Haruo in seinem Aufsatz *Yama no oto – sono ichimen* („Ein Aspekt von Yama no oto“) bemerkt, wird Shûichi, der Sohn Shingos, als Soldat dargestellt, der im Krieg eine seelische Verletzung erlitten hatte. Die Frau Kinuko, zu der Shûichi Verbindungen unterhält, wie auch deren Freundin Ikeda und die Freundin seiner Frau Kikuko haben alle ihren Mann im Krieg verloren. Shingos Sekretärin hatte im Krieg ihren Verlobten verloren und bisher keinen anderen geheiratet. Daraus erkennt man, daß Kawabata diesen Roman in dem tiefen Bewußtsein um die seelischen Wunden des Krieges geschrieben hat. (Vgl. in: *Kokubungaku*, 1965, Febr., S.84f.)

schloß, hatte er sich an jene Geisha erinnert“ (152–153). Die hier erzählte Episode handelt von dem versuchten Liebesdoppelsebstmord eines Schreiners und einer Geisha. Als Shingo diese Erzählung hörte, hatte er gemeint, ob es nicht bloß eine pointierte Geschichte wie im Rakugo sei. Zunächst hatte er sie sich nicht besonders gemerkt, doch als er das Dröhnen des Berges vernahm, wurde er durch die Konnotation des Todes wieder daran erinnert. War es doch ein außergewöhnliches Erlebnis, einen Berg dröhnen zu hören. Hierauf wurde Shingo auf verschiedene Todesfälle in seiner Umgebung aufmerksam. So auch zu Ende dieses Kapitels, als seine Schwiegertochter Kikuko zu ihm sagt: „Mutter [Shingos Frau] hat doch erzählt, daß auch ihre Schwester einen Berg habe dröhnen hören, bevor sie gestorben ist.“ (163). Durch diese Worte wird eine Verbindung hergestellt zwischen der Gegenwart Shingos und der Vergangenheit, als er die ältere Schwester seiner Frau geliebt hatte. Durch diese Assoziation erhält die Darstellung des Alltagslebens Shingos eine viel größere Tiefe, die man auch symbolhaft nennen kann.

Wie der Titel des Werkes „Das Dröhnen des Berges“ besagen soll, bildet der Schatten des Todes den Haupttenor in diesem Werk. So erzählt Shingo im 2. Kapitel „Semi no hane“ von seinen beiden Träumen, die er in derselben Nacht geträumt hat. In beiden kommt ein bereits Verstorbener vor. Der erste Traum handelt von einem „Tischler über siebzig, der vor drei oder vier Jahren starb“. (174) Sein Name war Tatsumiya. Der andere, mit Namen Aita, ist ein ehemaliger leitender Angestellter seiner Firma, der Ende letzten Jahres an einem Gehirnschlag gestorben war:

In diesem Alter sind schon viele tot, die man gut kannte. Es ist vielleicht ganz natürlich, daß im Traum Tote erscheinen.

Doch waren Tatsumiya und Aita nicht als gestorbene Leute erschienen. Als lebende Menschen waren sie in Shingos Traum aufgetreten.

Auch Gesicht und Gestalt von Tatsumiya und Aita waren in dem Traum von heute morgen ganz deutlich zu sehen. Er erinnerte sich klarer daran, als er es sonst bei seinem Gedächtnis vermochte. Das vom Alkohol gerötete Gesicht Aitas hatte es in Wirklichkeit nie gegeben, aber [Shingo] konnte sich sogar daran erinnern, wie seine Poren geöffnet waren. (176).

Daß in Shingos Unterbewußtsein Leben und Tod miteinander verbunden sind, wird an Hand des Beispiels von diesen beiden Träumen, in denen Tatsumiya und Aita als lebende Personen auftreten, deutlich. Anders ausgedrückt, in diesem Roman wird der Tod entweder direkt beschrieben wie bei dem Begräbnis des Freundes Toriyama, der ein Studienkollege Shingos zu sein scheint (Kap. 4, „Kuri no mi“), oder in einem Gespräch wie mit Suzumoto über den Tod ihres gemeinsamen Freundes und Studienkollegen Mizuta (Kap. 5, „Shima no yume“). Ferner werden Todesfälle erwähnt, die in Shingos Gedächtnis haften geblieben waren.<sup>13</sup> In der Behandlung des Themas Tod spielen sie alle die gleiche Rolle, welcher Form ihre

---

13 In Kap. 7 „Asa no mizu“ kommt ferner der Tod seines Freundes Kitamoto vor. Beides sind Freunde aus seiner Studienzeit. Im 15. Kap. „Hebi no tamago“ kommt ein Freund und Kommilitone vor, der an Leberkrebs erkrankt und gestorben war. Doch wird angedeutet, daß es sich hierbei um einen Selbstmord handeln könnte.

Darstellung auch sei. Dadurch, daß Shingo selbst erhebliche Alterserscheinungen wie Nachlassen des Gedächtnisses oder sexuelle Inaktivität zeigt, läßt sich sagen, daß auch er bereits seinen Fuß auf die Schwelle des Todes gesetzt hat. Wie bereits erwähnt, gehört er zu denen, die durch den Krieg ihr Leben verloren haben. Von sich selbst sagt Shingo: „... ich bin angewidert, müde. Ob nicht auch ich bald geholt werde?“ (285).

Jedoch ist es nicht angebracht, nur die Seite des Todes bei Shingo zu betonen. Shingo richtete seinen Blick auch auf das Leben.

In Kap. 2 „Semi no hane“ findet sich eine Betrachtung Shingos über eine Sonnenblume, die das deutlich werden läßt.

Shingo empfand stark die große und schwere Kraft der Blüte der Sonnenblume. Er empfand auch, daß der Aufbau der Blüte geordnet und geregelt ist.

Die Blütenblätter sind wie der Randschmuck einer runden Krone, und der größte Teil des Diskus besteht aus pflanzlichen Geschlechtsorganen. Sie drängen sich zusammen, sich häufend und alles bedeckend. Doch gibt es keinen Schimmer eines Kampfes zwischen den einzelnen Geschlechtsorganen, sondern alles ist geordnet und still. Und strotzend vor Kraft.

Die Blüte ist größer als der Umfang eines menschlichen Kopfes. Wegen dieser geordneten und geregelten Fülle war es wohl, daß Shingo plötzlich das menschliche Hirn damit assoziierte.

Und wegen der üppigen Fülle der Naturkraft sah Shingo in ihr plötzlich ein riesiges männliches Symbol. Er wußte nicht, wie sich auf diesem Diskus das Verhältnis männlicher Staubfäden und weiblicher Narben zueinander verhielt, doch empfand Shingo alles als männlich. (169f.)

Diese Stelle zeigt deutlich, wie Kawabata über Leben und Vitalität in einem Vergleich aus dem Sexualbereich spricht. In dem Buch *Kawabata Yasunari no sekai* schreibt Kawashima Itaru: „Was Shingo, der von einer Vorahnung des Todes ergriffen wird, an das wirkliche Leben bindet, ist die Stärke des Sexuellen, die im Alter erst recht aufflammt.“<sup>14</sup> Die Sonnenblume kommt im Kap. 4 „Kuri no mi“ noch einmal vor:

Er erinnerte sich, daß jene üppige Sonnenblumenblüte vom Sturm heruntergeweht worden war.

Sie war so vom Wind abgerissen, daß noch ein Stengel von einigen Fuß Länge daran war, und war an den Straßenrand gefallen. Die Blüte lag schon mehrere Tage so abgefallen da. Es war, als wenn der Kopf eines Menschen abgefallen wäre. (200)

14 KAWASHIMA Itaru: *Kawabata Yasunari no sekai*, Tōkyō 1969, S. 262. Weiter ist folgende Bemerkung interessant: „Es dürfte etwas anomal sein, wenn ein alter Herr, der ein gewöhnliches Alltagsleben führt, eine Sonnenblume mit ‚einem männlichen Symbol‘ assoziiert. Es gibt kaum Menschen, die eine Blüte als Geschlechtsteil betrachten ... Der Gedanke an Leben und Tod, der sich mit Shingos Leben im Alter verbindet, das durch das Dröhnen des Berges und die Sonnenblume in den beiden ersten Kapiteln symbolisiert wird, wird mit Zunahme der Kapitel unauffälliger.“ (264 u. 265) Zwar ist es wohl ungewöhnlich, Blüten mit Genitalien zu assoziieren, doch hatte Kawabata meiner Ansicht nach nicht beabsichtigt, Shingo als anomalen Greis darzustellen, wie es Kawashima annimmt. Vielmehr tritt Shingo uns als ein gewöhnlicher alternder Mensch entgegen.

Der Grund, warum Shingo diese abgefallene Sonnenblume nicht anschauen mochte, liegt daran, daß er selbst nicht so werden möchte; denn er ist dem Leben und nicht dem Tod zugewandt. In dem zuvor angeführten ersten Traum von Tatsumiya wird dies ebenfalls deutlich. Neben dem Element des Todes spielt die Komponente des Lebens eine bedeutende Rolle. So heißt es zu diesem Traum:

Alle sechs Kinder Tatsumiyas waren Mädchen. / Ob es eine von diesen war, daran konnte sich Shingo jetzt am Abend nicht mehr erinnern, doch hatte er im Traum ein Mädchen berührt. (174).

Dabei ist unter „Leben“ vor allem auch das Sexuelle zu verstehen. Dies wird in einem anderen Traum im 5. Kap. „Shima no yume“ noch deutlicher. Dieser Traum wird von Kawabata wie folgt beschrieben:

Shingo umarmte auf dem Gras im Schatten von Kiefern eine Frau. Aus Furcht hatten sie sich verborgen. Zu zweit mit ihr schien er sich abgesondert zu haben und hierher gekommen zu sein. Die Frau war sehr jung. Es war ein Mädchen. Wie alt er selbst war, wußte er nicht. Demnach, wie er mit der Frau zwischen den Kiefern rannte, mußte auch Shingo jung sein. Er schien durch die Umarmung mit dem Mädchen den Altersunterschied nicht mehr empfunden zu haben. Er machte es, wie es junge Menschen tun. Doch glaubte er weder, daß er wieder jung geworden sei, noch daß es sich um etwas von früher handele. Shingo schien, so wie er jetzt mit sechzig war, in seinen Zwanzigern zu sein. Hierin lag das Seltsame des Traumes. (223)

Hier wird Shingo so beschrieben, als ob er als 60jähriger wie ein Mann in den Zwanzigern gewesen sei. Etwas weiter heißt es noch: „Daß er, so wie er jetzt ist, jung war, war ganz und gar natürlich.“ (224) Im Traum gehen also Alter und Jugend ohne weiteres ineinander über. Ein Vergleich dieses Traumes mit dem von Tatsumiya ist sehr aufschlußreich. Woran sich Shingo in dem Traum von Tatsumiyas Tochter erinnert, bezeichnet Kawabata als ein vages Gefühl, bei dem man nicht einmal von obszön sprechen könne. (Vgl. 175) In dem Traum mit dem Mädchen unter den Kiefern heißt es, daß er es machte, wie es junge Leute tun; das sexuelle Element wird also wesentlich konkreter in diesem Traum. Für die Entwicklung des Romans bedeutet das, daß je stärker und deutlicher das Element des Todes ausgeprägt wird, auch das Sexuelle an Bedeutung und Deutlichkeit gewinnt. Leben und Tod in Gegenüberstellung sind bei Kawabata zwei sich gegenseitig bedingende, von einander nicht zu trennende Erscheinungen. Entwickelt man dies weiter, so bilden bei Kawabata Tod und Leben keine Gegensätze. In den Träumen Shingos sind Leben und Tod eng miteinander verflochten.<sup>15</sup> Über die

15 Auch bei Shingo gehen diese beiden Begriffe ineinander über. Als ein weiteres Beispiel hierzu sei das 10. Kap. „Tori no ie“ angeführt:

Amerikanische Militärflugzeuge kamen tief angefliegen. Durch das Getöse erschreckt, schaute das Baby zum Berg hinauf. Das Flugzeug war nicht zu sehen, aber sein großer Schatten warf sich auf den Abhang des Berges hinter dem Haus, und war verschwunden. Den Schatten hatte wohl auch das Baby gesehen.

Shingo war plötzlich betroffen von dem Glanz in den unwillkürlich erstaunten Augen des Babys.

Bedeutung der Träume in *Yama no oto* gibt es bereits mehrere Studien. Tsuruta Kinya z. B. schreibt darüber in dem Kapitel „Yama no oto‘ ni okeru sei to shi no karakuri“ („Die kunstvolle Verwendung von Leben und Tod in *Yama no oto*“) folgendes: „Was jedoch bei dem zeitlichen Rücklauf am wichtigsten ist, sind die Träume, die in diesem Werk sogar sechsmal verwendet werden.<sup>16</sup> Träume sind eine Welt, die mit dem Begriff der Zeit bei Lebenden überhaupt nichts zu tun hat, und die unterdrückten unbewußten Wünsche haben die Möglichkeit, ziemlich frei ein entsprechendes Drama zu inszenieren (spielen).“<sup>17</sup> Auch Hasegawa Izumi betont die Bedeutung der Träume: „Ich möchte die Besonderheiten betrachten, die die Zeit in *Yama no oto* charakterisieren. Zwei Elemente, die der Struktur der Personen, der Entwicklung der Fabel und dem psychischen Gewebemuster Farbe geben, fallen besonders auf: einmal die Träume, zum anderen die Stimmung des Todes.“<sup>18</sup> Auf die Träume in den Kap. „Semi no hane“ und „Shima no yume“ wurde bereits eingegangen, so daß im folgenden die übrigen Träume zu untersuchen sind. Der dritte Traum Shingos kommt in Kap. 8 „Yoru no koe“ vor. Es handelt sich dabei um einen Traum, der durch einen Artikel in der Abendausgabe der Zeitung am Vorabend ausgelöst zu sein scheint. Shingo erinnert sich am andern Morgen nur daran, daß ein vierzehn- oder fünfzehnjähriges Mädchen eine Abtreibung hatte vornehmen lassen und an die Worte: „Und das Mädchen soundso wurde zu einer ewigen kleinen Heiligen.“ (276) Tsuruta Kinya weist hier darauf hin, daß in diesem Traum eine Verbindung zu dem Bild der verstorbenen Schwester seiner Frau hergestellt wird. Aber noch wesentlicher scheint, daß der Leser

---

„Dieses Kind kennt keine Luftangriffe. Inzwischen sind schon viele Kinder geboren, die nichts vom Krieg wissen, nicht.“

Shingo schaut Kuniko in die Augen. Der Glanz war schon getrübt.

„Kunikos Blick gerade hätten wir auf einem Foto festhalten sollen. Zusammen mit dem Flugzeugschatten auf dem Berg. Und auf dem nächsten Foto ...“

Babys waren, von Flugzeugen aus erschossen, grausam gestorben. (319)

Hier kommt ein amerikanisches Militärflugzeug vor, was das Bild des Krieges heraufbeschwört, und gleichzeitig wird damit auch das Bild des Todes verbunden. Doch tritt auch Shingos Enkelin Kuniko (das Kind seiner Tochter Fusako) auf als Kind, das den Krieg nicht mehr kennt. Diese Kinder, die den Krieg nicht mehr erleben mußten, zeigen das Bild des Lebens auf. In Shingos Vorstellung erscheint ein weiteres Bild, das nicht Wirklichkeit ist: von Flugzeugen erschossene Kinder. Junges Leben wird also durch den Krieg getötet: erneut ein Bild des Todes.

- 16 Hasegawa Izumi zählt demgegenüber 9 Träume (*Kawabata Yasunari ronkô*, 404). Das Beispiel aus dem Kap. 16, „Aki no uo“, das Hasegawa anführt, ist kein Traum, sondern eine Halluzination während einer kurzen Ohnmacht, so daß man es nicht mit zu den eigentlichen Träumen zählen sollte. Ebenso handelt es sich zu Ende des Kap. „Fuyu no sakura“ um keinen Traum, sondern im Halbschlaf hört Shingo eine Stimme ihn rufen, von der er meint, es sei die Schwester seiner Frau. In Kap. 4 „Kuri no mi“ hat Shingos Frau Yasuko einen Traum, daß ihr Elternhaus auf dem Lande verfallen sei. Von diesem Traum soll jedoch abgesehen und nur auf die Träume Shingos eingegangen werden. Übrigens ist die Analyse der Träume bei Tsuruta Kinya wesentlich logischer als bei Hasegawa.

17 *Kawabata bungaku – kaigai no hyôka*, Tôkyô 1969, S.236.

18 *Kawabata Yasunari ronkô*, 402.

das Bild des Mädchens in diesem Traum mit Shingos Schwiegertochter verbindet. In Kap. 6 „Fuyu no sakura“ kommt nämlich in einem Gespräch Shingos mit seiner Sekretärin vor, daß sein Sohn Shûichi seine Frau Kikuko als Kind bezeichnet. Ferner fragt sich Shingo, ob „Shûichi nicht die unschuldige Reinheit Kikukos bemerkt habe“ (250), und Kawabata schreibt weiter: „Shingo sah das kindliche Gesicht Kikukos, die als Nesthäkchen zart und von weißer Hautfarbe war, vor sich“. (251) Kikukos kindliche, reine, jungfräuliche Erscheinung wird deutlich hervorgehoben.<sup>19</sup> In diesem dritten Traum von einem Mädchen werden die Wünsche im Unterbewußtsein Shingos aufgedeckt. Im Anschluß an diesen Traum erklärt Kawabata Shingos Psyche: „Ein Überrest der Jugend, der auch noch im Alter sich rührt, ließ ihn von der reinen Liebe zwischen einem Jungen und einem Mädchen träumen.“ (278)

In Kap. 12 „Kizu no ato“ kommen zwei weitere Träume vor, die zusammen als Traum 4 behandelt werden. Der erstere, von Kawabata als „harmlos“ (355) bezeichnet, handelt von dem Bart eines Mannes in Amerika, der von der Regierung unter Naturschutz gestellt wurde. Er steht in Kontrast zu dem folgenden, der als „böser Traum“ (355) charakterisiert wird. Der Traum von dem bärtigen Mann dürfte kaum einhellig zu deuten sein, doch darf der Hinweis: „Der Stolz und das Dilemma dieses Mannes waren irgendwie auch Shingo eigen.“ (355) nicht übersehen werden. Will man diesen Traum irgendwie erklären, so kann man ihn mit einem Mann, Shingo, in Verbindung bringen, der durch den Krieg sein Leben verloren hat, und nimmt man den Bart für ein männliches Charakteristikum, so läßt sich sagen, daß durch Krieg unterdrücktes Sexualverlangen mitschwingt. Shingo wird als ein solcher Mann in diesem Kapitel dargestellt, und das Bild der Amerikaner in diesem Werk in Zusammenhang mit dem Krieg ist nicht positiv. Daß es sich hierbei ausgerechnet um einen Amerikaner handelt – zwar wird er an dieser Stelle nicht mit Abscheu beschrieben – dürfte wohl damit zusammenhängen, daß Japan von Amerika besiegt wurde. Ob der „Stolz“ den Stolz der eigenen Männlichkeit und das „Dilemma“ unterdrückte Sexualität bedeuten, bleibt schließlich Hypothese, die allerdings durch die Fortsetzung des Traumes gestützt wird (zweite Hälfte des Traumes). Gegenüber der ersten ist diese leichter zu analysieren. Es handelt sich dabei um einen sehr sexuellen Traum. Shingo sieht die Brüste einer Frau, von der er annimmt, daß sie zwar noch kein Kind geboren habe, jedoch sexuell nicht mehr unerfahren sei. Als er sie jedoch berührt, bemerkt er, daß sie noch jungfräulich war, und ist überrascht. Dadurch, daß diese Frau noch jungfräulich war, wird eine Verbindung zu dem vorherigen dritten Traum hergestellt, in dem das Mädchen zu einer ewigen kleinen Heiligen wird, und das Bild Kikukos wird weiter fortgeführt. Daher schreibt Kawabata auch:

„Ah!“ entfuhr es Shingo wie vom Blitz getroffen.

---

19 In dem übernächsten Kap. 10 „Tori no ie“ erfährt der Leser von Kikukos Schwangerschaftsunterbrechung. (314) Man kann also den Traum als eine Vorwegnahme von Kikukos Schicksal bezeichnen. In demselben Kap. „Yoru no koe“ schreibt Kawabata: „Plötzlich kam eine Assoziation in Shingo auf, ob Kikuko nicht schwanger sei und eine Schwangerschaftsunterbrechung vornehmen lassen wolle, und er erschrak.“ (282)

War das Mädchen im Traum nicht eine Transfiguration von Kikuko? (356)

Das bedeutet, daß sich Shingo hier plötzlich bewußt wird, daß sich sein sexuelles Verlangen im Traum auf Kikuko bezieht, wessen er sich zuvor nicht bewußt war. Etwas weiter läßt Kawabata den Shingo folgendes denken:

Im Traum könnte er doch eigentlich Kikuko lieben. Was braucht er sogar im Traum noch zu fürchten, und worauf muß er noch Rücksicht nehmen? Könnte er nicht auch in wachem Zustand Kikuko heimlich lieben? (359)

Diese Gedanken kommen Shingo in Zusammenhang mit dem vorhergegangenen Traum und sind eine Art Gedankenverbindung.<sup>20</sup> Interessant ist, daß Shingo die letzten Worte Mori Ôgais<sup>21</sup> einfallen, als er erwacht. Sexualität und Leben werden wieder einmal in Korrelation mit dem Tod gebracht.

Im 14. Kap. „Ka no mure“, erfahren wir einen weiteren Traum Shingos. Hier tritt Shingo in der Gestalt eines Offiziers auf, ausgestattet mit einem japanischen Schwert und drei Pistolen. Ein Holzfäller begleitet ihn auf seinem Weg durch einen Bergwald. Im Schein einer mit Diamanten besetzten Taschenlampe erkennt er riesige Cryptomerien, die aber in Wirklichkeit Moskitos sind. Mit seinem Schwert schlägt er in diese Schwärme. Als er sich plötzlich umwendet, läuft der Holzfäller davon, und seine eigene Offiziersuniform beginnt zu glühen. Hierauf wird Shingo zu zwei Personen: ein Shingo mit der glühenden Uniform, und ein Shingo, der den anderen betrachtet. Shingo gelangt schließlich zu einem Haus, das das Haus aus seiner Kindheit in der Provinz Shinano zu sein scheint. Auch die schöne Schwester Yasukos ist dort. Shingo ist erschöpft, jedoch nicht gestochen. Auch der Holzfäller kommt an, wird aber gleich ohnmächtig, und sie entnehmen seinem Körper einen großen Eimer voll Moskitos. Die Erklärung Tsuruta Kinyas für diesen Traum ist wiederum sehr originell. Er faßt Schwert und Pistolen als phallische Symbole auf und wertet Shingos Schlagen als „positive männliche Tätigkeit“. <sup>22</sup> Ferner betont er, daß Shingos Ziel das Haus auf dem Land aus seiner Jugendzeit war, und, daß er die Schwester seiner Frau Yasuko dort anwesend wußte, dies ein wichtiges Moment in der vollkommenen Zurückschraubung der Zeit sei. Weiter heißt es: „In den Träumen bisher berührt Shingo junge Frauen, doch sind die Umrisse der Frauen verwischt, oder ihm wird nicht die Befriedigung als Mann zuteil; doch in diesem Traum festigt sich zum ersten Mal Shingos Männlichkeit. Darüber hinaus ist interessant, daß die schöne Schwägerin sich dort befand, wohin er gelangt war.“ <sup>23</sup> Bildet man eine Reihe wie: die Tochter des Tatsumiya – das Mädchen in Matsushima – das heilige Mädchen – Kikuko, so möchte

20 Dieser Gedanke führt zu einer weiteren Assoziation zu einem Haiku von Yosa Buson (1716–1783): *Oi-ga koi / wasuren-to sureba / shigure kana*. Das Problem von Alter und Liebe wird also illustriert an einem Kurzgedicht aus der klassischen Literatur.

21 Kawabata schreibt *Nan-da tsumaranai*, doch soll nach allgemeiner Überlieferung das letzte Wort Ôgais *bakabakashii* gewesen sein. Aber nach der heutigen Ôgai-Forschung soll es sich hierbei nicht um eine Tatsache handeln.

22 *Kawabata bungaku – kaigai no hyoka*, 238.

23 Erinnert man sich an den vorhergehenden Traum, so scheint jedoch die Behauptung nicht ganz zutreffend, zumindest ist aber diese Formulierung überspitzt. Ob er Befriedigung gefunden

es einem scheinen, dies sei der notwendige Verlauf, damit Shingo zu der schönen Schwester Yasukos gelangt.“<sup>24</sup> Aber hierbei handelt es sich nicht um eine einfache Aneinanderreihung von mehreren Frauen und Mädchen, sondern es wird – wie bereits gesagt – deutlich, daß sich Shingos sexuelles Verlangen auf Kikuko richtete. In dem zuletzt behandelten Traum erscheint nun Yasukos Schwester zum ersten Mal. In Verbindung mit dem vorhergehenden Traum assoziiert der Leser, daß sich das Verlangen nach Kikuko mit dem nach Yasukos Schwester deckt.<sup>25</sup> Es läßt sich nicht klar sagen, daß dies oder jenes Verlangen Shingos stärker sei. In diesem Zusammenhang sei auch darauf hingewiesen, daß Shingo sich am Ende des Kap. „Fuyu no sakura“ von der Schwester seiner Frau Yasuko angeredet glaubt, als er im Halbschlaf seinen Namen rufen hört. (Vgl. 253) In dem letzten Traum war Shingo als „junger Offizier der Infanterie“ (386) aufgetreten, doch wenn man in Schwert und Pistolen nicht nur phallische Symbole, sondern in erster Linie konkrete Kampf- und Kriegswaffen sieht, und darauf achtet, daß Shingo erschöpft ist, so läßt sich sagen, daß auch in diesem Traum ein Hauch von Tod und Ermattung (= Alter) zu spüren ist.

Den letzten Traum in diesem Roman erfahren wir im 15. Kap. „Hebi no tamago“. In einer Sandwüste sieht Shingo zwei Eier: ein großes Straußenei und ein kleines Schlangenei. Die Schale des kleineren Eies war zerbrochen, und eine kleine Schlange streckte ihren Kopf heraus, was Shingo niedlich fand. Als Erklärung für diesen Traum schreibt Kawabata selbst, daß Shingo in Zusammenhang mit Kikuko und der Freundin seines Sohnes, Kinuko, dies geträumt habe. Doch habe Shingo nicht gewußt, um wessen Leibesfrucht es sich bei dem Straußen- und dem Schlangenei gehandelt habe, und Shingo fragt sich überhaupt, ob Schlangen lebende Junge zur Welt bringen oder Eier legen. Auffallend ist, daß es sich bei diesem Traum um einen heiteren Traum ohne Schatten handelt. Mit der ausschlüpfenden Schlange ist das zu erwartende Kind Kikukos gemeint, die zum zweiten Mal schwanger geworden ist.<sup>26</sup> Als Shingo von der ersten Schwangerschaft Kikukos erfahren hatte, kam ihm der Gedanke, daß das Kind eine Wiedergeburt der Schwester Yasukos hätte werden können. (327) Zum zweiten Mal nun ergibt sich die Möglichkeit, daß sich dieser Wunsch erfüllt. Das bedeutet, daß ein weiteres Mal das Bild Kikukos sich mit dem der schönen Schwester Yasukos deckt. Die Idee des Wiedergeborenwerdens eines Menschen, hier Yasukos Schwester, geht auf buddhistische Vorstellungen zurück. Sie ermöglicht, daß Tod

---

hat, geht aus Kawabatas Schilderung nicht eindeutig hervor. In dem vorhergehenden Traum jedoch wird die sexuelle Betätigung deutlich ausgedrückt, dagegen erfährt der Leser im Traum in „Ka no mure“ davon nur indirekt durch die „phallischen Symbole“, wie Tsuruta Schwert und Pistolen auffaßt.

24 *ibid.*, 239.

25 Tsuruta Kinya deutet auch darauf hin, indem er einen Begriff aus dem Nô-Theater verwendet und Kikuko als *mae-jite*, Protagonisten des 1. Teils, bezeichnet. (259)

26 Der Leser assoziiert mit dem Schlangenei Kikuko, die in „Tori no ie“ im Zusammenhang mit einer Schlange vorkam. (310/11)

und Leben ineinander übergehen, auch bei Kawabata, worauf oben schon hingewiesen wurde, aber an diesem Beispiel wird es ganz deutlich.<sup>27</sup> Einleitend zum Traum von dem Schlangen- und Straußenei schreibt Kawabata, daß Shingo in letzter Zeit viel träume. (395) Kawabata trifft also eine Auswahl, die es ihm ermöglicht, die Träume als wirkungsvolles Mittel der Assoziation einzusetzen, und so die weitere Entwicklung im Werk zu lenken.

Wie bereits zu erkennen war, ist die Schwester seiner Frau in diesem Werk eine der Hauptfiguren; dennoch tritt sie selbst nicht auf. Ja, nicht einmal ihren Namen erfährt der Leser. Werden alle wirklich auftretenden und nicht auftretenden Personen namentlich vorgestellt, so jedoch nicht diese Schwester und ihr Mann; sondern sie werden mit den folgenden Worten von Kawabata eingeführt: „Die ältere Schwester war eine so große Schönheit, daß man nicht glauben würde, sie sei von derselben Mutter. Für Yasuko waren ihre Schwester und ihr Schwager Menschen aus einer idealen Welt.“ (160) Diese Idealisierung ist vielleicht der Grund, warum es nicht möglich war, sie mit Namen zu nennen. Doch nicht nur für Yasuko waren diese beiden Menschen aus einem idealen Land, sondern sie wurden es auch für Shingo durch seine Heirat mit Yasuko, wie aus der folgenden Passage deutlich wird:

Für Yasuko waren ihre Schwester und Schwager Menschen aus einer idealen Welt, und auch Shingo wurde durch seine Heirat mit Yasuko als ein Mensch festgelegt, der sich nicht mit seinem Schwager und seiner Schwägerin vergleichen konnte. (202)

Zwar wird Shingos Schwägerin als eine ideale Figur bezeichnet, doch ist sie kein abstrahierter schöner und idealer Mensch, sondern tritt dem Leser durch wiederholte Assoziationen Shingos klar und lebendig vor Augen. Ein solche Assoziationen auslösendes Moment ist das Bild des herbstlichen Ahorns. So läßt Kawabata in dem Kap. 3, „Kumo no honoo“, Shingos Erinnerung von dem Einwickeltuch, *furoshiki*, in das seine Tochter Fusako ihre Habe eingepackt hat, und in das früher ein Ahorn-Bonsai von Yasukos Schwester eingewickelt war, zurückgleiten zu Yasukos Schwester selbst. Das leuchtende Rot des herbstlich gefärbten Ahorns „strahlte in (Shingos) ganzem Kopf“ (189/90), und ihm schien, daß dieses Ahorn-Bonsai, das in ihm aufflammte, jenes sei, das im Altarraum in Yasukos Elternhaus gestanden habe. Von hier wird die Assoziation weiter geführt zum Tod seiner Schwägerin. In dem Kap. 9, „Haru no kane“, sieht Shingo ein prächtiges Kamelien-Bonsai an einem Zigarettenstand. Dieses Bonsai bildet wiederum den Anstoß, sich an die Vorliebe seines Schwiegervaters für Bonsai zu erinnern, und an Yasukos Schwester, die ihrem Vater bei der schwierigen Pflege helfen durfte, während Yasuko wegen ihrer Ungeschicktheit und wegen ihres Wesens es nicht durfte:

---

27 HIRAYAMA Jōji schreibt in dem Aufsatz: „Kawabata bungaku to koten no sekai“, in: *Kawabata Yasunari sakuin kenkyū*, 1969, S.427: „Bei Kawabata scheint der Einfluß des Buddhismus äußerst groß.“ UMEHARA Takeshi sagt in „Kawabata ni okeru bukkō“, in: *Kokubungaku* 1970, 2, S.45: „Kawabatas Literatur war wider Erwarten buddhistischer, als ich mir vorgestellt hatte.“

Sie war so schön, daß man nicht glaubte, sie sei Yasukos Schwester. An einem Morgen, als Schnee auf den Bonsai-Regalen lag, fegte die Schwester, mit ihrer braven Pagenfrisur und in einem roten Kimono mit abgerundeten Genroku-Ärmeln, den Schnee von den Pflanzentöpfen. Mir ist, als sähe ich diese ihre Gestalt noch jetzt vor Augen. Klar und schön. (297)

Der Schwiegervater scheint verschiedene Bonsai gezüchtet zu haben, doch spielt das herbstliche rote Ahorn-Bonsai eine wesentliche Rolle.

In bezug auf die Verbindung von Ahorn-Bonsai und Yasukos Schwester sei noch darauf hingewiesen, was Ochi Haruo in seinem Aufsatz „Yama no oto“ schreibt: „Dieses frische klare Bild, das in Shingos Kopf lebendig ist, projiziert sich von selbst auf Kikuko, wenn man bedenkt, daß Kikukos Geburtstag im Herbst ist, worauf ihr Name hinweist („Shima no yume“). Es ist nicht zu übersehen, wie sie durch das Bild des Herbstahorns damit assoziativ verbunden wird, wurde doch nur ihr allein ein sich auf den Herbst beziehender Name gegeben.“<sup>28</sup> Wie Yasukos schöne Schwester im Herbst gestorben ist, so wurde Kikuko im Herbst geboren. Sie ist also so etwas wie eine Wiedergeburt von Yasukos Schwester. Zum Schluß des Werkes will Shingo seiner Schwiegertochter Kikuko die herbstliche Ahornfärbung seiner Heimat, der Provinz Shinano, zeigen.

Einige Männer mit großen Ahornzweigen auf den Schultern stiegen zu ... „Auch im Shinshû-Gebiet dürfte der herbstliche Ahorn jetzt schon prächtig sein“, sagte Shingo zu Shûichi.

Doch erinnerte sich Shingo mehr an das verfärbte Laub des großen Bonsai-Ahorns, der im Buddha-Altar-Zimmer stand, als Yasukos ältere Schwester starb, als an die herbstlichen Ahornbäume auf den Bergen seiner Heimat. (410f.)

Die Fahrgäste mit dem Ahornlaub stiegen in Ôfuna aus. Nachdem Shingo den auf dem Bahnsteig dahingehenden Ahornzweigen nachgeschaut hatte, sagte er: „Fahren wir nicht einmal wieder ins Shinshû-Gebiet, die Ahornfärbung zu bewundern? Mit Yasuko und auch mit Kikuko zusammen?“ (417)

Diese beabsichtigte Reise in Shingos Heimat, um Kikuko die Ahornfärbung zu zeigen, erhält eine symbolhafte Bedeutung, bemerkt doch der Leser, daß durch das Bild des Ahorns eine Verbindung zwischen Yasukos Schwester und Kikuko entsteht.

Die Heimat Shingos, Shinshû, die alte Provinz Shinano, tritt in diesem Werk selbst nie auf, sondern lediglich in der Erinnerung Shingos, und erhält selbst so eine bestimmte symbolische Bedeutung. Hasegawa Izumi schreibt: „Die Schauplätze in *Yama no oto* sind die reale Gesellschaft, die die Lebensszene der flüchtigen Welt, Tôkyô, mit dem Kamakura von Shingo und seiner Familie verbindet, und die Provinz Shinano, die in der Gestalt von Erinnerungen in der Vorstellung auftritt. Trotz der zeitlichen Rückblende wird die Provinz Shinano nicht besucht, sondern sie erscheint nur als eine durch Erinnerungen in Verbindung mit der

---

28 *Kokubungaku*, 1970, 2, S. 89.

Schönheit von Yasukos Schwester verschönte Welt.“<sup>29</sup> Zwar laufen die meisten Erinnerungen an Shinano auf Yasukos Schwester zu, doch gibt es auch andere Fälle. So erinnert sich Shingo im Anschluß an den Traum seiner Frau an seine Hochzeit. Dies ist übrigens der einzige Traum Yasukos. Und auch dieser Traum dürfte Kawabata unter dem Aspekt der Verbindung zu Shinano ausgewählt haben. Er handelt davon, daß ihr Elternhaus in der Provinz verfallen ist. Hieran anknüpfend, erinnert sich Shingo, wie während seiner Hochzeitsfeier in dem Haus eine Eßkastanie vom Baum fiel und auf einen Stein prallte:

Shingo weiß noch, wie eine Eßkastanie heruntergefallen war, als die Reisweinschalen [ausgetauscht wurden].

Die Eßkastanie war auf einen großen Gartenfelsen aufgeschlagen und wohl wegen des Neigungswinkels weit geflogen und zum Bach im Tal hinuntergefallen. Weil es unerwartet wunderbar war, wie sie, auf den Stein geprallt, weiterflog, wäre Shingo beinahe ein lautes „Ah“ entfahren. Er hatte alle, einen nach dem anderen, im Raum angesehen. Es schien niemanden gegeben zu haben, der bemerkt hätte, daß die eine Eßkastanie herabgefallen war.

Am andern Morgen war Shingo zum Bach ins Tal heruntergestiegen. Er hatte die Eßkastanie am Wasserrand gefunden.<sup>30</sup> (201)

Wie sich die assoziativen Verbindungen zu Yasukos Schwester in der Regel auf die herbstliche Jahreszeit beziehen, dürfte es auch kein bloßer Zufall sein, daß die Hochzeit im Herbst stattfand; die Kastanienfrucht gilt als ein Symbol des Herbstes. Von dem Herabfallen der Eßkastanie wird Shingos Erinnerung auf seine Hochzeit selbst gelenkt. Als er die Kastanie am andern Morgen findet und Yasuko zeigen will, befürchtete er, daß ihm niemand glauben werde und wirft sie fort. „Weniger, daß ihm Yasuko nicht glauben würde, sondern er schämte sich vor dem Mann von Yasukos Schwester.“ (202) Von hier greift die Erinnerung über zu seinem Schwager, wobei die „Beziehung“ zwischen diesem und Yasuko angedeutet wird. Überhaupt kann man dabei sehen, wie geschickt Kawabata feinste gedankliche Verbindungen und psychologische Sprünge in der Seele eines Japaners zu Papier bringt und den Leser nachvollziehen läßt. Diese psychologischen Sprünge werden nicht objektiv, nüchtern und sachlich dargestellt, sondern nur skizzenhaft angedeutet. Und es ließe sich wieder einmal der Vergleich zwischen einem abendländischen Ölgemälde und einem japanischen Bild, *Nihon-ga*, anführen. Nur wenn der Leser sich ganz in die Situation hineinversetzt und die einzelnen Ge-

<sup>29</sup> Kawabata Yasunari *ronkô*, a. a. O., 426.

<sup>30</sup> In diesem Zusammenhang sei bemerkt, daß im japanischen Original natürlich kein Plusquamperfekt gebraucht ist, in der deutschen Übersetzung dieses jedoch erforderlich wird. Da im japanischen Original auch die Erinnerungen im einfachen Präteritum geschrieben sind, sind die Übergänge von der im Präteritum gehaltenen Gegenwart des Romans und der Vorvergangenheit der Erinnerung fließend und gar nicht auffallend. In der deutschen Übersetzung läßt sich das nicht ohne weiteres nachvollziehen, indem nämlich Romangegenwart und zeitliche Rückblende durch den Gebrauch verschiedener Tempora voneinander abgegrenzt werden. Daraus geht hervor, wie geschickt Kawabata Romangegenwart und Vergangenheit zu einer Einheit verschmolz.

fühlsregungen selbst nachvollzieht, erkennt er, was Kawabata aussagt. Die psychologische Kette beginnt bei einer abgefallenen Eßkastanie, führt zu dem Minderwertigkeitskomplex gegenüber dem Schwager, der an dieser Hochzeitszeremonie teilnimmt und als ein Mensch einer idealen Welt von Shingo betrachtet wird, und führt weiter zu dem das Verhältnis der Ehegatten belastenden Ressentiment, das dadurch hervorgerufen wurde, daß Shingo wegen dieses Komplexes es nicht fertig brachte, seiner Frau Yasuko von der abgefallenen Eßkastanie zu erzählen. Hinter diesem ganz und gar nicht rational zu verfolgenden Fortgang steht wie ein Schatten Yasukos Schwester, auf die letztlich alles Bezug nimmt. Diese feine Assoziationskette wird dann von Kawabata mit einer Bemerkung wie „Daß Shingo es nicht fertiggebracht hatte, eine so geringfügige Begebenheit wie das Abfallen einer Eßkastanie zu erzählen, blieb wohl hinfort zwischen den Eheleuten irgendwo als dunkler Fleck. zurück.“ (202) zum Abschluß gebracht. Im folgenden kehrt Kawabata wieder in die Gegenwart des Romans zurück, indem er Shingo sich an die Geburt seiner Tochter und seine damit verbundenen Erwartungen erinnern läßt, worauf an dieser Stelle jedoch nicht weiter eingegangen werden soll.<sup>31</sup>

Wie Kawabata, ausgehend von unbedeutenden alltäglichen Begebenheiten, mittels Assoziationen eine Ausdehnung und gleichzeitige Verdichtung des Stoffes und auch eine Verknüpfung der zwischenpersönlichen Beziehungen erreicht, läßt sich an dem folgenden Beispiel gut verfolgen. Shingo vergißt plötzlich, wie man eine Krawatte bindet. Dabei beschreibt Kawabata Shingos Schaudern vor seinem „Selbstverlust und Verfall“ (406). Erschreckt über den Gesichtsausdruck ihres Schwiegervaters kommt Kikuko zu Hilfe. Dabei sagt sie:

„Auch ich bemerkte es jeden Tag –“, sagte Kikuko mit einer ernsten Miene und schlug (seine Krawatte) immer wieder um und löste sie wieder auf.  
 Als schließlich Shingo es ganz ihr überließ, blitzte ein Gefühl auf, wie wenn ein kleines Kind, wenn es einsam ist, sich anschmiegt.  
 Er spürte den kaum merklichen Duft von Kikukos Haar.  
 Kikuko hielt plötzlich mit ihrer Hand inne, und ihre Wangen erröteten.  
 (406)

Das Anschmiegen, das hier angesprochen wird, birgt in sich die erotische Empfindung, die Shingo seiner Schwiegertochter gegenüber hegt. „Er spürte den kaum merklichen Duft von Kikukos Haar“ heißt im Original *Kikuko no kami no*

31 Als ein markantes Beispiel, wie kaum merkbare Gedankensprünge und psychologische Reaktionen vom Leser nachvollzogen werden müssen, sei auf eine Episode im 1. Kap. „Yama no oto“ (158f.) hingewiesen. Shingo wußte, daß sein Sohn nicht zum Essen heimkehren, sondern wohl zu seiner Geliebten gehen würde, und hatte auf dem Heimweg nur drei Kreiselschnecken gekauft. Der Grund dafür sowie die Reaktionen der anderen beteiligten Personen sind nur angedeutet und werden nicht näher von Kawabata analysiert. Um Kikuko nicht unnötig auf das Ausbleiben ihres Mannes aufmerksam zu machen und ihr nicht weh zu tun, besorgte er nur die wirklich benötigte Anzahl Schnecken. Seine Frau Yasuko gibt durch ihre tolpatschige Frage zu erkennen, daß sie die feine Rücksichtnahme nicht erkannt hatte. Doch Kikuko löst durch eine scherzhafte Bemerkung die heikle Situation, denn sie hatte die Absicht ihres Schwiegervaters durchblickt und dankbar anerkannt.

*noi ga tadayotta*. Dabei wird Shingo nicht direkt genannt, vielmehr wird nur angedeutet, daß Shingo dieser Duft erregt. Der folgende Satz in Form eines neuen Abschnittes heißt im Original *Kikuko wa futto te wo tomete, ho wo akarameta*. Dieser Satz, in dem Kikuko zu beiden Prädikaten das Subjekt bildet, deutet wiederum an, daß Kikuko ahnt, was Shingo empfindet. Im weiteren Verlauf dieser Episode versucht seine Frau Yasuko, die Krawatte zu binden. Dabei erleidet Shingo einen Schwindelanfall.

Als Shingo den Kopf zurücklegen mußte, wäre er, vielleicht wegen des Drucks auf den Hinterkopf, plötzlich beinahe ohnmächtig geworden. Im selben Augenblick funkelte ein goldenes Schneegestöber unter seinen Augenlidern. Es war ein Schneegestöber, von einer großen Lawine, beleuchtet von der Abendsonne. Er schien auch einen dumpfen Laut gehört zu haben ... Es war die Vision einer Lawine, wie sie Shingo früher in den Bergen seiner Heimat gesehen hatte. (407)

An dieser Stelle geht der Roman plötzlich in die Sphäre der Vorstellung über, und die Natur in Shinshû tritt abermals nicht als realistische, sondern symbolische Schönheit vor den Leser. Aber durch dieses winterliche Bild wird eine Verbindung wieder zur älteren Schwester Yasukos hergestellt, indem sich Shingo daran erinnert, daß „es die schöne Schwester Yasukos war, die ihm die Krawatte gebunden hatte, als er nach seiner Studentenzeit zum ersten Mal einen Anzug trug.“ (408) Die Empfindung für seine Schwiegertochter Kikuko überschneidet sich auch hier wieder mit der für seine Schwägerin.<sup>32</sup> Dadurch, daß Kawabata Assoziationen meisterhaft verwendet, zeichnet er viel feinere psychische Regungen als es ein noch so ein realistischer psychologischer Roman vermag.

Die am meisten beeindruckende und im Gedächtnis haftende Episode ist die, die sich um die Nô-Masken rankt. Im 5. Kap., „Shima no yume“, kommen die Nô-Masken zum ersten Mal vor als eine Hinterlassenschaft des Kommilitonen und Freundes Mizuta.<sup>33</sup> Ein Freund, Suzumoto, sucht Shingo auf, um Nô-Masken anzubieten, die die Witwe Mizutas veräußern will. Es handelt sich um eine Jidô- und eine Kasshiki-Maske. In dem Zusammenhang gibt Kawabata eine Einführung in das Wesen und die Ausdrucksmöglichkeiten japanischer Nô-Masken. Darin heißt es:

Suzumoto erklärte, daß man, wenn man die Maske nach unten neigt, dies als ‚*kumorasu*‘ (bewölken lassen), bezeichnet, und daß der Ausdruck etwas Trauriges annehme; neige man sie aber nach oben, so bezeichne man das

32 Shingo weiß um die Gefühle, die seine Frau gegenüber ihrem Schwager empfand, so daß sie sogar nach dem Tod ihrer Schwester ihm den Haushalt führte. Die Assoziationskette geht bis hierher zurück. So heißt es weiter: „Ob Yasuko, als sie nach dem Tod ihrer Schwester zu ihm gegangen war, um zu helfen, wohl dem schönen Schwager die Krawatte gebunden hatte?“ (208) Diese Frage, die sich Shingo stellt, eine indirekte Frage, läßt wieder den Minderwertigkeitskomplex Shingos erkennen und spielt auf Yasukos Lieblingsempfindung an.

33 Im Kap. „Kuri no mi“ (212) waren Nô-Masken zum ersten Mal erwähnt. Damit spielt diese Stelle die Rolle einer kaum zu bemerkenden Anlage zu der weiteren Episode um die Nô-Masken. Hier wird berichtet, daß der Freund Toriyama sich Masken im Hause des Freundes Mizuta zeigen ließ.

als ‚*terasu*‘ (bescheinen), und der Ausdruck schein sich zu erhellen. Bewege man sie seitlich, so solle das ‚*tsukau*‘ (gebrauchen) oder ‚*kiru*‘ (schneiden) heißen ... Shingo bewegte die Maske des Jidô, wie Suzumoto ihm gesagt hatte. (227f.)

Kawabata bezeichnet diese Jidô-Maske als ein Symbol des ewigen Knabenalters. Da man das auch als ewiges Leben bezeichnen kann, steht diese Maske in Kontrast zu dem verstorbenen Mizuta. Die Schönheit der Nô-Masken beschreibt Kawabata hieran anschließend:

Er führte seine Augen direkt von oben näher heran. Je mehr die Haut, die glatt wie die eines Mädchens war, vor Shingos kurzsichtigen Augen immer weicher wurde, desto mehr erhielt die Maske die Wärme menschlicher Haut, lebte sie und lächelte.

„Ah!“ hielt Shingo den Atem an. Er näherte sein Gesicht auf einige Zoll, da lächelte eine lebendige Frau.

Augen und Mund lebten wirklich. In den leeren Augenhöhlen waren schwarze Pupillen. Die krappfarbenen Lippen schienen lieblich feucht, Shingo hielt den Atem an, und als seine Nase sie zu berühren drohte, tauchten die schwarzen Pupillen von unten hervor, und das Fleisch der Unterlippe schwoll an. Shingo hätte sie um ein Haar geküßt. Er seufzte tief auf, und entfernte sein Gesicht. Als der Abstand größer wurde, schien es wie eine Lüge. Eine Weile atmete er heftig. (232)

Unter Ausnützung von Shingos Alterskurzsichtigkeit stellt Kawabata den Effekt der Maske dar, wie diese ihn gleich dem Gesicht eines lebenden Menschen bezaubert. In Kap. „Shima no yume“ 3 ist davon die Rede, wie sich der alternde Shingo nach frischer Jugend zurücksehnt, was ihm durch dies Erlebnis mit der Jidô-Maske bewußt wird. Dabei greift Kawabata auch auf den Traum mit dem Mädchen zurück und stellt eine gedankliche Kette her wie: „Aber Shingo überlegte, ob in seinem Innern etwas in Bewegung geraten sei, ereigneten sich doch nacheinander sonderbare Dinge wie, daß er im Traum das Mädchen umarmte, Eiko mit vorgehaltener Maske reizend fand oder den Jidô beinahe geküßt hätte.“<sup>34</sup> (233)

Im Zusammenhang mit dieser Nô-Maske kommt im weiteren Verlauf eine großartige Szene vor, die wohl kein Leser von *Yama no oto* wegen des tiefen Eindrucks, den sie hinterläßt, vergißt. Zu Ende des Kap. „Haru no kane“ stellt Kawabata ein Gespräch zwischen Shingo und seiner Schwiegertochter Kikuko dar, in dem Shingo ihr erklärt, daß es sich bei dieser Jidô-Maske um die eines „Elfs, eines ewigen Knaben“ (306) handle. Wie bereits erwähnt, fiel Shingo an Kikuko vor allem ihr noch kindliches Äußeres auf. In der Maske selbst decken sich die Vorstellung von Kikukos knabenhafter Kindlichkeit und der Ausdruck des ewigen Knaben der Maske. Das Gespräch der beiden steigert sich zum großen Höhepunkt des gesamten Werkes, was ein etwas längeres Zitat an dieser Stelle rechtfertigt.

34 Mit dem Traum ist hier der als zweiter bereits oben behandelte Traum von dem Liebeserlebnis mit einer Frau auf einer Insel in Matsushima gemeint. – Eiko ist Shingos Sekretärin. Diese Episode, daß er sie die Maske vorhalten ließ, war von Kawabata zuvor erzählt worden.

Kikuko hielt sich die Maske des Jidô vors Gesicht.  
 „Bindet man diese Schnüre hinten zusammen?“  
 Hinter den Augen der Maske hervor schauten bestimmt Kikukos Pupillen auf Shingo.  
 „Wenn man sie nicht bewegt, erhält sie keinen Ausdruck.“  
 Shingo hatte an dem Tag, als er sie gekauft hatte, eine Erregung wie eine verbotene Liebe des Himmels verspürt, als er die lieblichen krapplackroten Lippen beinahe geküßt hätte.  
 „Zwar bin auch ich wie ein versteinertes Baum, aber solange ich noch die Blüte des Herzens besitze ...“  
 Auch diese Worte schienen ihm aus einem Nô-Spiel zu sein.<sup>35</sup>

Shingo konnte es nicht ertragen, wie Kikuko ihr Gesicht mit der vorgebundenen erotisch reizvollen Maske des Knaben mal so und so bewegte. Weil Kikukos Gesicht klein war, war auch ihr Kinn von der Maske fast verdeckt, aber von dem Kinn – war es nun zu sehen oder nicht zu sehen – rannen zum Hals hinab Tränen. Die Tränen wurden zu zwei Fäden, drei Fäden, sie rannen immer weiter.

„Kikuko“, rief Shingo.  
 „Als du heute deine Freundin getroffen hast, hast du dir wohl überlegt, ob du nicht Teelehrerin werden sollst, wenn du dich von Shûichi trennen würdest?“  
 Der Jidô Kikuko nickte.  
 „Auch wenn ich mich von ihm trennen sollte, möchte ich bei dir bleiben, Vater, und vielleicht von Teeunterricht leben“, sprach es deutlich hinter der Maske.  
 Da hörte man Satokos quängelndes Weinen. (306/7)

Wie der Leser bereits erkannt hat, decken sich das Bild Kikukos und das des ewigen Knaben = Jugend, was an dieser Stelle nicht nur metaphorisch, sondern sogar buchstäblich der Fall ist, indem nämlich auf Kikukos Gesicht die Maske haftet. In dieser realistischen Szene läßt Kawabata erneut die Erinnerung Shingos einfließen, wodurch wieder einmal eine Ausweitung erreicht wird. Und wie hinter der Maske Kikukos wahre Gefühle der Zuneigung und Liebe für ihren Schwiegervater deutlich werden, wird diese Szene zu einer ästhetisch verdichteten, von der Kawabata durch das „Weinen“ der Enkelin Satoko von den „Tränen“ Kikukos – einer Technik, die an den Gebrauch der *engo* (Assoziationswörter) der klassischen japanischen Dichtung erinnert – wieder in die Wirklichkeit zurückführt.

Kawabata hat in dem Roman *Yama no oto* Nô-Masken als Werke der traditionellen japanischen Kunst sehr wirkungsvoll verwandt. Hierzu gibt es von Saiki Shôichi folgenden aufschlußreichen Hinweis: „Daß er (Shingo) die Jidô-Maske, das Symbol eines ewigen Knaben, Kikuko vor das Gesicht setzen läßt, erfüllt das nicht von selbst die Rolle, Shingos Liebesverlangen zu läutern, zumindest aber Kikuko in seinem Innern auf die Stufe eines Symbols des ‚ewig Weiblichen‘ zu erhöhen?“<sup>36</sup> Durch die Verknüpfung mit traditionellem ästhetischen Empfinden

35 Zitat aus *Sotoba-Komachi*, Worte der gealterten, früher wegen ihrer Schönheit gepriesenen Dichterin Ono no Komachi. Vgl. *Nihon koten bungaku taikei* 40, S. 84.

36 *Nihon wo kangaeru*, a. a. O. 77/78.

wird eine Art Stilisierung der realistischen Wirklichkeit erreicht, selbst das Erotische verliert dadurch seine Direktheit, wird vielmehr als etwas Erhabenes empfunden. Diese Stelle jedoch ist nicht der einzige Nachweis dafür, wie Kawabata geschickt Elemente der traditionellen japanischen Kunst als Ausgangspunkt für Assoziationen benutzt. Wie die Maske des Jidô an ein Mädchen erinnert (232), so wird an anderer Stelle eine assoziative Verbindung zwischen den Welpen der Hündin Teru und einem Tuschbild Sôtatus<sup>37</sup> hergestellt. In Zusammenhang mit dem Gefühl Shingos, daß in ihm etwas in Bewegung gekommen sei, eine sexuelle Regung, wie aus dem Kontext hervorgeht („Shima no yume“ 3), beschreibt Kawabata, wie die Hündin Teru Junge bekommt („Shima no yume“ 1. u. 4.), was ja eindeutig Fortpflanzung bedeutet. Doch auch hier führt Kawabata wieder traditionelle, japanische Kunst ein: ein Tuschbild des großen Sôtatsu. Wie Shingos erotische Regung mit der Nô-Maske des Jidô in Verbindung gebracht wird, stellt Kawabata hier ein Hundejunge mit einem Bild zusammen. Als dieses Junge eine Pose einnahm, erinnerte sich Shingo, sie schon einmal gesehen zu haben, bis ihm einfiel, daß es nicht in Wirklichkeit, sondern auf einem Bild Sôtatus gewesen war. Den Hund auf dem Bild hatte er damals für stilisiert gehalten, doch wunderte er sich über den „lebendigen Realismus“. (235) In diesem Zusammenhang erinnert sich Shingo wieder an den Realismus der Maske, die ihm jemandem ähnlich zu sein scheint. Daß die Assoziationen von der Maske mit einem Mädchen und von dem Tuschbild mit dem Welpen wiederum miteinander in Verbindung stehen, geht aus der folgenden Passage hervor: „Shingo schien es eine plötzliche Offenbarung, daß das Hundejunge zu einem Bild von Sôtatsu und die Maske des Jidô zu einer wirklichen Frau wurde, oder auch das Umgekehrte von beidem.“ (235) Sowohl bei den Masken wie auch bei dem Tuschbild handelt es sich um Kunstwerke, die vor Jahrhunderten geschaffen wurden. Sie werden mit der Gegenwart Shingos oder der Hündin Teru in Bezug gebracht. Wie bereits im Zusammenhang mit den Tränen gesagt wurde, setzt Kawabata verschiedene Zeiten miteinander in Beziehung und läßt sie ineinander übergehen, wie an dem Problem von Leben und Tod zu erkennen war. Man kann die Erwähnung von historischen Kunstgegenständen unter dem gleichen Aspekt betrachten. Kawabata schafft fließende Übergänge, auch mittels Eigentümlichkeiten der japanischen Sprache, worauf bereits oben eingegangen wurde.

An anderen Stellen führt Kawabata darüber hinaus noch Passagen aus Nô-Spielen oder auch Haiku ein, die jedesmal eine Ausdehnung der Gegenwart Shingos in eine andere Sphäre ermöglichen. Hier sei daran erinnert, wie er im Kap. „Haru no kane“ eine Stelle aus *Sotoba Komachi* zitiert. Dazu sei eine Bemerkung Hirayama Jôjis angeführt: „Da es sich bei ‚Zwar bin auch ich wie ein versteinertes Baum, aber solange ich noch die Blüte des Herzens besitze ...‘ um Worte der Protagonistin Komachi handelt, bedeuten sie ursprünglich die Empfindungen einer Greisin, werden aber hier geschickt zur Erklärung der Psyche eines alternden

---

37 Tawaraya Sôtatsu, Lebensdaten unbekannt; Schaffensperiode als bedeutender Yamato-e- und Tuschmaler 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Behandlung traditioneller Themen in ihm eigener Weise der Übertreibung und Vereinfachung.

Mannes übernommen.“<sup>38</sup> Wie sich der alternde Shingo dem Tode nähert, sich aber nach Jugend zurücksehnt, wird durch das Zitat der Passage aus dem Spiel *Sotoba Komachi* eindrucksvoll unterstrichen. In dem Kapitel „Kizu no ato“ zitiert Kawabata ein Haiku von Buson: *Oi ga koi / wasuren to sureba / shigure kana* (Als zu vergessen ich sucht' / die Liebe im Alter, / Regen im frühen Winter). Das Gefühl der Einsamkeit, das Buson beim Shigure-Regen im frühen Winter empfunden hat, wird hier auf die Stimmung Shingos übertragen. Gleichzeitig ist hierin jedoch auch das Liebesgefühl des alternden Shingo gegenüber seiner Schwiegertochter Kikuko angesprochen. Kawabata stellt es als eine Assoziation zu Shingos eigener seelischer Verfassung dar, wenn dieser sich plötzlich an das Haiku Busons erinnert. So vermag Kawabata ohne direkte, konkrete Beschreibung der Vorgänge in Shingo diese dem Leser andeutungsweise, aber um so wirkungsvoller nahezubringen. Die Art der Verwendung von Assoziationen, wie sie typisch für Kawabata ist, findet sich in der weiteren realistischen Literatur nicht. Sie erinnert stark an die Technik in der Renga- und der daraus entstandenen Haiku-Dichtung.

Kawabata hat sich in treffender Weise zu Werken japanischer Literatur geäußert, kaum jedoch über das Wesen der Literatur allgemein.<sup>39</sup> In *Bungakuteki jijoden* („Literarische Biographie“) sagt er über seine eigene Arbeitsweise jedoch wie folgt: „... Wegen meines Stils, der dazu neigt, dem Fluß von Assoziationen zu folgen ...“ (KYZ 12, 101) Es darf also nicht übersehen werden, daß Kawabata sich bewußt ist, daß Assoziationen für seinen Stil charakteristisch sind, und es kann als sicher gelten, daß die Assoziationen in seinen Werken, insbesondere auch *Yama no oto*, nicht zufälliger Natur sind, sondern ein gezielt verwandtes Stilmittel. Allerdings sagt Kawabata nichts darüber aus, ob er von irgendwo – z. B. von der Renga- oder Haiku-Dichtung – dazu angeregt worden sei. In *Bungakuteki jijoden*, das allerdings aus dem Jahre 1934 stammt, schreibt er:

Ich glaube, daß östliche Klassik, insbesondere die Schriften des Buddhismus, die größten Literaturwerke der Welt sind. Ich verehere die Sutren nicht als religiöse Lehrschriften, sondern als literarische Visionen. Schon seit fünfzehn Jahren trage ich mich mit der Konzeption eines Werkes mit dem Titel *Tôhō no uta* („Lieder des Ostens“) und möchte sie zu meinem Schwannengesang machen. Phantasien des Ostens werde ich in meiner eigenen Art singen. Vielleicht werde ich sterben, ohne sie geschrieben zu haben, doch möchte ich, daß man weiß, daß ich den Wunsch, sie zu schreiben, gehegt hatte. Zwar habe ich die Taufe der westlichen Literatur empfangen, habe mich selbst auch mit Nachahmungen versucht, doch bin ich im Kern Asiat, und sogar seit fünfzehn Jahren gibt es keinen Augenblick, in dem ich mein Ziel aus dem Auge verloren hätte. (KYZ 12, 98)

Und aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg stammt die folgende Bemerkung:

<sup>38</sup> „Kawabata bungaku to koten no sekai“, in: *Kawabata Yasunari sakuhin kenkyū*, a. a. O. 415.

<sup>39</sup> Hervorragend ist jedoch seine Arbeit *Matsugo no me*, die in diesem Zusammenhang genannt werden soll. (Dez. 1933 in der Zeitschrift *Bungai* veröffentlicht.)

Ich habe westliche Sprachen nicht besonders gut gelernt, und mein Stil ist wohl frei von Europäismen. Auch weiterhin werde ich wohl zum japanischen Traditionalismus, der Klassik tendieren. Die Kriegsniederlage hat dieses Gefühl sogar noch verstärkt, und das dürfte wohl die notwendige Konsequenz für einen japanischen Schriftsteller sein.<sup>40</sup>

Vergleicht man diese beiden Zitate, so wird sogleich deutlich, daß Kawabata, der die Kapitulation von 1945 erlebt hatte, sich danach in verstärktem Maße für die klassische Literatur einsetzt und sie hervorhebt. Nach dem Essay „Aishû“ („Trauer“) aus dem Jahre 1947 hat Kawabata während des Krieges voll Begeisterung das *Genji-monogatari* gelesen. Da Kawabata ferner als Thema der Abschlußarbeit zu Ende seiner Studien in der Sektion Japanische Literatur der Universität Tôkyô *Nihon shôsetsushi shôron* („Arbeit zur Geschichte des japanischen Romans“) gewählt hatte, ist anzunehmen, daß er sich schon früher für die klassische japanische Literatur interessiert hat; doch eine wirklich intensive Beschäftigung setzt erst in der Zeit während des Krieges ein. In diesem Essay, „Aishû“ findet sich die vielzitierte Stelle:

Jetzt in der Nachkriegszeit kehre ich nur zurück in die ursprünglich japanische Traurigkeit. Ich glaube nicht an das, was die Welt nach dem Krieg und ihre Gepflogenheiten ausmacht. Ich glaube an das, was Realität ist. Ich scheine mich sogar ganz von dem Realismus, dem Grundzug des modernen Romans, zu entfernen. Vielleicht war es von Anfang an so. (KYZ 12, 260).

Nach dem von Kawabata selbst Gesagten ist eine Beeinflussung durch die japanische Literatur durchaus denkbar.

In der bereits zuvor zitierten Bemerkung aus *Watakushi no kangae* schreibt er über Stil: „Ich meine, man sollte möglichst die unverfälschte Sprache Japans (verwenden)“ (KYZ 12, 345), ein Grundsatz, dem er selbst gefolgt ist. In dem Aufsatz „Yama no oto no yawarakasa“ hat Yoshizawa Norio den Stil Kawabatas vom Standpunkt der Sprache aus analysiert und weist auf Folgendes hin: „Der Stil in *Yama no oto* ist weich und leicht zu lesen. Was diese Weichheit seitens der angewendeten Schrift unterstützt, ist, daß er wenig Katakana verwendet, und daß die optisch weiche Hiragana häufig ist. Schwierige chinesische Schriftzeichen und sino-japanische Wörter sind verhältnismäßig selten.“<sup>41</sup> Es ist in der Tat auffallend, wie Kawabata die Besonderheiten der japanischen Sprache, ihre Weichheit und Feinheit, beachtet. Yoshizawa bemerkt dann weiter, daß Kawabata außerdem *yô*, das von Fall zu Fall mit „hat den Anschein, scheint, wohl“ und ähnlichen, die Aussage ins Unbestimmte setzenden Ausdrücken wiedergegeben werden mußte, als Mittel einer weichen Sprache ausgeschöpft hat. Er weist darauf hin, daß dieses *yô* insbesondere häufig in Erinnerungen und Träumen vorkommt. Daß Kawabata Assoziationen in so hervorragender Weise einsetzen konnte, beruht auf der geschickten Verwendung von solchen Sprachmitteln. Auch Kamei Masashi schreibt in seinem Aufsatz „Kawabata Yasunari no hyôgen“, daß das

40 „Watakushi no kangae“ („Meine Gedanken“; Jahr unbekannt), in: KYZ 12, 345f.

41 In: *Gengo seikatsu*, 1954, No.37 (Okt.), S.41.

Wort *sôshite* („so getan“, „und“, „und dann“, „so“), das häufig in *Yama no oto* vorkommt, nicht die logische Folge zu dem vorher Gesagten andeute, sondern das „Kontinuierliche von Bezuglosem (*furenzoku no renzokusei*)“ ausdrücke.<sup>42</sup> Dieser Ausdruck des „Kontinuierlichen von Bezuglosem“ ist merkwürdig und weist auf den für das Werk *Yama no oto* typischen Stil. *Yama no oto* ist also ein Werk, in dem Assoziationen von einer unverfälschten japanischen Sprache, wie Kawabata es nannte, unterstützt werden.

Es ist also nicht zu verneinen, daß Kawabata in *Yama no oto* sich auf die rein japanische, traditionelle Sprache und Literatur stützt. Jedoch ist der Einfluß westlicher Literatur nicht so gering, wie Kawabata selbst meint. *Suishô gensô* („Kristallene Visionen“, 1931) ist ein Werk, das man als eine Nachahmung westlicher Literatur, von der Kawabata in *Bungaku jijoden* (s. o.) gesprochen hatte, bezeichnen kann. Es nutzt die Methode des ‚*stream of conscience*‘ aus, also eine Art der Assoziation aus der westlichen Literatur. In diesem Zusammenhang sei eine etwas längere Passage aus diesem Werk in Übersetzung gegeben:

Die Frau sah in dem Mittelteil des Spiegels vor ihr das schöne Rosa ihrer Wangen. Ihr fielen (der reine, weiße großräumige Frisiersalon. Der Manikürtisch dort. Der Frauenarzt, der sich von einem Mädchen mit einer Haut wie strahlende Zähne von Tieren die Nägel polieren ließ.) ein, und die Frau wurde erregt von dem warmen Glück ihrer Wangen. (Die Gesäßbacken schöner Knaben, die im durchsichtigen Wasser schwammen. Die Knaben schwammen wie Frösche.) Ihr Mann ging aus dem Zimmer. (Ihr, das ist unanständig, wenn Jungen und Mädchen zusammen nackt schwimmen, sagte der Lehrer, der gerade am Flußufer vorbeiging. Als die schönen Knaben am Ufer ankamen, standen sie im Gras, während sie ihre Gesäßbacken von der Sonne bescheinen ließen, aber, Herr Lehrer, wir haben ja gar nichts an, da weiß man doch nicht, wer ein Junge und wer ein Mädchen ist.) Die Frau sah, wie sie im Spiegel sich wie ein kleines Mädchen schämte. Sie war ein kleines Mädchen. Dieses Mädchen lachte. (Der Knabe, über den der Lehrer schmunzeln mußte, ist wirklich lieb. Das Untersuchungszimmer ihres Vaters, der Frauenarzt war. Die weiße Emaile des Operationstisches. Ein großer, großer Frosch mit dem Bauch nach oben. Die Tür des Untersuchungsimmers. Die weiße Emaile der Klinke. In dem Zimmer mit der Tür, an der die weiß emaillierte Klinke ist, gibt es ein Geheimnis. Auch jetzt noch fühle ich das. Das emaillierte Waschbecken. Viele Türen, und zwar in den Zimmern überall, bei denen sie plötzlich zögerte, als sie mit der Hand die weiß emaillierte Klinke berühren wollte. Weiße Vorhänge. Als ich eines Morgens auf einem Schulausflug eine Mitschülerin in einem weißen Emaillewaschbecken waschen sah, wollte ich plötzlich wie ein Mann sie lieben. Der Friseur. Sein weißer Kittel, den sie unentwegt anstarrte, als sie als kleines Mädchen auf dem Stuhl liegend ihr Gesicht rasiert bekam. Die Frotteetücher. Nie ist ein Lehrer überhaupt an dem Flußufer vorbeigekommen, wo wir gebadet hatten. Sicher steht das in irgend einem Buch. Ob es auch in Tokyo Regenbögen gibt? Auch in diesem Spiegel? Sie als Kind, die am Ufer des Baches unter einem Regenbogen steht. Kleine Fische wie Silbernadeln in der Strömung. Herbstwind. Jene Fische sind bestimmt einsam, dachte sie und schaute als Kind zu (...). (KYZ 2, 193f.)

42 In: *Kokugo kokubun*, Vol.23, Nr.9, S.36/7.

*Suishô gensô* kann nicht als ein Meisterwerk Kawabatas bezeichnet werden, doch wurde hieraus zitiert, um die Art der Verwendung von Assoziationen in Kawabatas früherer Schaffensperiode aufzuzeigen. Über *Suishô gensô* schreibt Hasegawa Izumi: „Er [Kawabata] hat Werke von Joyce gekauft und im Original gelesen; auch hat er versucht, sie nachzuahmen. Unter den Werken des Neo-Psychologismus<sup>43</sup> ist *Suishô gensô* bedeutend. Es ist das Ergebnis eines Experiments und kann nicht als Erfolg bezeichnet werden.“<sup>44</sup>

Vergleicht man nun dieses Werk mit *Yama no oto*, so versteht man, worin der Unterschied im Gebrauch von Assoziationen in beiden Werken besteht. Achtet man nicht eigens darauf, so sind sie in *Yama no oto* kaum zu bemerken: sie sind fein und nicht aufdringlich; sie werden nicht so massig und bedrückend verwendet wie in *Suishô gensô*. Allerdings kann man sich nicht vorstellen, daß die Technik der Assoziation, die der junge Kawabata von James Joyce gelernt hatte, ohne jeden Bezug zu *Yama no oto* stünde. Vielmehr muß es so aufgefaßt werden, daß Kawabata in seinem Werk *Yama no oto* moderne westliche Techniken übernommen, sie aber mit Traditionellem der japanischen Literatur verschmolzen und eine neue Synthese geschaffen hat.

---

43 *Shinshinrishugi*, der mit Techniken wie des Bewußtseinsstroms (*stream of consciousness*) und inneren Monologen (*monologue interieur*), wie sie von James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson oder dem Franzosen Marcel Proust bekannt sind, in Japan zu Anfang der Shōwa-Zeit menschliche Instinkte und sein Unterbewußtsein aufzuzeichnen suchte. Neben den Schriftstellern des Neo-Sensualismus, Kawabata Yasunari und Yokomitsu Riichi, auch von Itô Sei und Hori Tatsuo versucht.

44 *Kawabata Yasunari ronkô*, 19.