

Untersuchung intratextueller Bezüge in Mishima Yukios Roman *Kinkakuji* anhand ausgewählter Textpassagen

von Stella Bartels-Wu

Zu den bekanntesten und geschätztesten Werken des japanischen Schriftstellers Mishima Yukio (1925–1970) zählt ohne Frage sein 1956 entstandener Roman *Kinkakuji* (zu Deutsch: *Tempel zum goldenen Pavillon*)¹, der aufgrund seiner überaus komplexen Problematik, die ihr Abbild in einer ebenso komplexen formalen Struktur hat, zum Gegenstand zahlreicher literaturwissenschaftlicher und -kritischer Betrachtungen wurde. Die Mannigfaltigkeit der Versuche, diesen Roman schlüssig zu interpretieren und seine Struktur überschaubar zu machen, hatte Thomas E. Swann bereits 1972 zu einem mit dem provokativen Titel „What happens in Kinkakuji“ versehenen Aufsatz veranlaßt.² In diesem Aufsatz konstatiert der Verfasser, daß man wohl zu Fug und Recht mehrere Interpretationsansätze verfolgen muß, um dem „complicated labyrinth on all levels“³ gerecht zu werden. Neben der Möglichkeit, den Roman psychologisch und philosophisch zu interpretieren, bestünden auch die, ihn als Zen-Roman oder Künstlerroman zu werten.⁴ Mit diesen von Swann genannten Möglichkeiten dürfte wohl auch weitgehend das Feld für Interpretationsversuche abgesteckt sein, sieht man einmal von – meist japanischen – Untersuchungen ab, die hin und wieder „biographistische“ Tendenzen aufweisen, wie sie Irmela Hijiya-Kirschner in ihrer Arbeit *Mishima Yukios Roman Kyôko no ie: Versuch einer intratextuellen Analyse* beschreibt.⁵

1 Vgl. D. KEENE: *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era.* (1) Fiction. New York 1984. S. 1196. Eine deutsche Übersetzung des Romans unter dem Titel *Der Tempelbrand* (München: Paul List 1961) von Walter Donat, die mir als vergleichende Textgrundlage zur Übersetzung des Romans dient, liegt schon seit 1961, also nur fünf Jahre nach seinem Erscheinen in Japan, vor, was bezeichnend für die Wertschätzung des Romans auch im Ausland ist.

2 Thomas E. SWANN: „What happens in Kinkakuji“. *Monumenta Nipponica*, Bd. 27, (1972) 4, S. 399ff.

3 ebd., S. 399.

4 ebd.

5 Vgl. hierzu Kap. 2.3.1., S. 17 in: HIJYA-KIRSCHNER: *Mishima Yukios Roman Kyôko no ie: Versuch einer intratextuellen Analyse.* (Veröffentlichungen des Ostasien-Instituts der Ruhr-Universität Bochum. 17) Wiesbaden 1976. Unter dem Begriff des Biographismus versteht Hijiya-Kirschner solche Interpretationsansätze, die „in einem reduktionistischen Verfahren ... das Werk von der Biographie“ des Autors her aufschlüsseln. Entsprechende Tenden-

Im Folgenden dient diese breite Palette an Interpretationsmöglichkeiten als Folie für den Versuch, ein bereits erwähntes Charakteristikum dieses Romans näher zu betrachten, nämlich die komplizierte formale Struktur, die mehrere inhaltliche Bezugsebenen abbildet. Typisch für diese Struktur ist Mishimas konsequenter Versuch, neben dem Plot eine zweite, meist metaphorische Erzählebene aufzubauen, die das geistige Erleben des Romanhelden schildert. Diese Erzählebene entsteht zum einen durch Digressionen⁶ voll atmosphärischer Dichte, in denen das Verhältnis des Helden zum Objekt seiner Emotionen und philosophischen Spekulationen, der „Goldenen Halle“, geschildert wird. Leitmotivisch kehrt ihr Bild im Handlungsverlauf wieder. Zum anderen setzt Mishima zum Aufbau dieser Ebene zahlreiche Vergleiche, Metaphern und Symbole ein, mit denen er die einzelnen Problemkreise, die er in dem Roman thematisiert, verknüpft.⁷

Eines der vielleicht eindruckvollsten und zugleich komplexesten Beispiele einer solchen Verknüpfung stellt die Textpassage dar, in der Mishima seine Hauptfigur, Mizoguchi, schildern läßt, wie er eine Chrysanthenblüte, die von einer Biene befliegen wird, beobachtet (S.97f./183–185).⁸ Anhand der in diesem Beispiel enthaltenen verschlüsselten Elemente sollen mögliche Bezugsebenen aufgezeigt und auch nach formalen Aspekten untersucht werden. Dabei kann verständlicherweise nur auf eine begrenzte Auswahl paralleler Textstellen eingegangen werden; alle Kongruenzen aufzudecken würde bedeuten, den Roman in einzelne Problemfelder aufgeteilt wiederzugeben.

Auf die Frage, inwieweit die festgestellten Strukturen von Relevanz im Hinblick auf eine vergleichende Analyse weiterer Werke Mishimas sein könnten, werde ich unter besonderer Berücksichtigung der bereits genannten Arbeit Hijiya-Kirschner⁹ am Ende dieser Untersuchung eingehen.

Intratextuelle Analyse des Romans

I.1. Formale Gestaltung des Romans

Kinkakuji ist formal als Ich-Roman zu betrachten. Der Ich-Erzähler und Hauptprotagonist entfaltet rückblickend und zumeist chronologisch die Handlung;

zen zeigen u.a. Miyoshi Yukios Ausführungen in seiner Untersuchung *Sakuhinron no kokoromi*, Shibundô 1967, S.446ff., wonach er Mishimas ureigenste Probleme als Künstler zumindest teilweise in der Figur des Romanhelden Mizoguchi abgebildet sieht; ähnlich auch M. UEDA in: *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*. Stanford 1976. S.232ff.

6 Vgl. zum Begriff der Digression E. LÄMMERT: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1968. S.34.

7 Auf Mishimas Vorliebe für eine solche bildhafte und metaphorische Ausdrucksweise weisen übrigens viele seiner Interpreten hin. So z.B. KEENE, S.1170 und UEDA, S.250f.

8 Bei der Angabe der Textstellen bezeichnet die zuerst genannte Seitenzahl den japanischen Originaltext der in der Reihe *Shinchô gendai bungaku* 1979 als Bd.32 erschienenen Ausgabe, während sich die letztgenannte auf die bereits erwähnte Donatsche Übersetzung bezieht.

9 Vgl. Anm.5.

selten werden Rückwendungen – wie etwa in Kap. III, S. 35f./70ff. – häufiger Vorausdeutungen eingesprengt, so wie in Kap. IV, S. 56/108 die Wendung „das erste geringe Böse in meinem Leben“ (*Watashi no jinsei no saisho chiisana aku mo...*), die die Möglichkeit weiterer „böser“ Handlungen impliziert. Erzählzeit und -ort sind unbestimmt; dieser Umstand hat Mishima einige Kritik eingetragen, weil dadurch eine Möglichkeit, die innere Entwicklung des Ich-Erzählers zu deuten, genommen wird.¹⁰ Tatsächlich scheinen die Positionen des erzählenden Ichs und die des erlebenden Ichs nicht weit auseinander zu liegen: Höchst selten wertet das erzählende Ich „seine“ früheren Erlebnisse oder Ansichten.¹¹ Freilich widerspricht dies den gängigen Erwartungen an die Erzählhaltung des Ich-Erzählers,¹² und so wird für manchen Rezipienten die Gestalt des Ich-Erzählers Mizoguchi unglaubwürdig.¹³

Besonders problematisch scheint jedoch die Struktur des Romans. Obwohl Mishima – wie bereits dargelegt – fast keine nennenswerten Zeitsprünge unternimmt, gelingt es ihm, eine zweite Erzählebene aufzubauen, die gleichsam aus der Chronologie der Ereignisse herausgerückt scheint. Es sind die stets wiederkehrenden, den ganzen Roman durchziehenden Passagen, in denen er Mizoguchi seine Begegnungen mit der Goldenen Halle schildern läßt, die, obwohl chronologisch in den Handlungsablauf eingebettet, doch den Eindruck erwecken, als würden sie „herausfallen“.

Der Grund hierfür mag in der nur geringfügige Variationen aufweisenden Parallelität dieser Wahrnehmungsschilderungen liegen. Während der Handlungsablauf – sich stets steigernd – dem bereits vorher bekannten Ende zueilt,¹⁴ weisen die besagten Passagen zwar auch eine je nach dem Erkenntnisstand des Erzählers veränderte und der Handlungsebene entsprechende Wahrnehmungsperspektive auf, durch die aber die gegebenen Elemente des Wahrgenommenen

10 Vgl. hierzu M. MIYOSHI: *Accomplices of Silence. The Modern Japanese Novel*. Berkeley, Los Angeles und London 1974. S. 159.

11 Eines der wenigen Beispiele hierfür findet sich etwa in der Beurteilung seiner Schönheitswahrnehmung (S. 16/35): „Daß Schönheit weder klein noch groß, sondern ein Maßvolles ist, diesen Gedanken konnte ich als Kind nicht erfassen.“ Allerdings impliziert diese Aussage nur, daß die frühere Schönheitsauffassung nicht richtig war; sie hat eher selbst-analytischen als urteilenden Charakter.

12 So zählt das Spannungsverhältnis des erzählenden versus des erlebenden Ichs lt. Vogt zu einem typischen Merkmal des Ich-Romans. J. VOGT: *Aspekte erzählender Prosa*. Opladen 1984. S. 35f.

13 So urteilt u.a. MIYOSHI Masao, S. 159ff. Aus anderen Gründen – wie etwa mangelnder Kongruenz von Charakterisierung der Figuren und ihrer Denkweise – zweifeln auch Keene, S. 1200 und Armando Martins Janeira, der hierin eine „typische“ Schwäche der japanischen Literatur erblickt, an der Überzeugungskraft der Figur. S. JANEIRA: *Japanese and Western Literature. A Comparative Study*. Rutland/Verm. u. Tōkyō 1970. S. 213.

14 Bei dem Stoffvorwurf für den Roman handelt es sich um ein historisches Ereignis: 1950 wurde der sg. Goldene Pavillon (Donat nennt ihn die Goldene Halle, japanisch: *Kinkakuji*) des Rehgarten-Tempels (Rokuenji) in Kyōto von einem Novizen des Tempels in Brand gesteckt. Der Ausgang der Handlung stand, da Mishima sich an die Fakten hielt, von vornherein außer Frage.

nur stets neu interpretiert werden. Durch den unveränderten Kern dieser Passagen, nämlich das wahrzunehmende Objekt, enthalten alle Passagen ein Gleiches, das dem Handlungsablauf auf der Ebene des Plots kontrapunktisch entgegengesetzt ist.

Als weiteres stilistisches Mittel neben der genannten Parallelität und Wiederholung hilft ein Übergang von dem Erzählerbericht in andere Erzählweisen, wie z. B. die „Stream of consciousness“-Technik oder auch die direkte Rede, die unmittelbare Wirkung dieser Passagen auf den Leser zu steigern.¹⁵ Das Erzählte scheint in der Gegenwart zu stehen; der Erzähler tritt häufig hinter dem Erzählten zurück, da Mishima das Personalpronomen „Ich“ in solchen Passagen weitgehend vermeidet und das Wahrgenommene oft in die Form eines Aussagesatzes kleidet.¹⁶ Auch dies stärkt die Unmittelbarkeit der Aussagewirkung auf den Rezipienten, der den Eindruck einer „präsentischen“ Zeitebene des weiteren durch einlässiges Erzählen erhält.¹⁷

Die Reflexionen des „Ich“, die diese Passagen in das Handlungsgeschehen einbinden, sind zugleich der Knoten, der sie mit Symbolen und Metaphern verknüpft, die stärker in den Plot verwoben sind. Auch die zu analysierende Textpassage wird u. a. durch solche Reflexionen zum Symbol der Goldenen Halle in Beziehung gesetzt.

I.2. Kurze Inhaltsangabe des Romans

In *Kinkakuji* schildert der Ich-Erzähler namens Mizoguchi, welche seelischen Entwicklungen er durchlief, bis er sich entschloß, den Prachtbau des Tempels, in dem er Novize war, in Brand zu stecken.

Im Folgenden können nur die groben Linien dieser Entwicklung skizziert werden: In einem in weiten Teilen philosophischen Werk treten Reflexionen auf, die mitunter handlungsrelevant erscheinen; sie alle zu referieren, würde den Rahmen einer Inhaltsangabe sprengen, zumal ihre Bedeutung häufig erst in einem metaphorischen Kontext klar erkennbar wird.¹⁸

15 Vgl. hierzu z. B. die Darstellung der Goldenen Halle S.69/132, wo sich direkt aufeinander folgende Beispiele für die „Stream of consciousness“-Technik und die direkte Rede finden: „Ja, so muß sie für mich sein, die Schönheit. Sie isoliert mich vom Leben, schützt mich vor dem Leben. Sollte mein Leben werden wie das Kashiwagis? O, schütze mich! Denn ich könnte es nimmer ertragen.“.

16 So etwa in der in Anm. 15 genannten Darstellung der Goldenen Halle, in der das erzählende Ich nur im Eingangssatz, der der narrativen Situierung des Geschilderten dient, sowie im abschließenden, die Wirkung der Goldenen Halle auf das erlebende Ich beschreibenden Absatz auftritt.

17 Zur Wirkung des einlässigen Erzählens s. LÄMMERT, S.32.

18 Vor ähnliche Schwierigkeiten sah sich wohl auch Hijiya-Kirschner gestellt: „Eine Schwierigkeit der Darstellung liegt darin, daß bei dem Versuch, die Bedeutungsleistung eines Textfaktums aufzuzeigen, von Anfang an auf inhaltliche oder symbolische Zusammenhänge verwiesen werden muß, die eigentlich erst im Laufe dieser Untersuchung herauszuarbeiten wären. Ein allmähliches Vorarbeiten ... ohne Vorgriffe auf „inhaltliche“ Zusammenhänge erscheint jedoch illusorisch angesichts der Erkenntnis, daß auch die scheinbar „formalen“

Mizoguchi, der stottert und sich selbst als häßlich empfindet, entwickelt schon in seiner Kindheit eine starke emotionale Bindung zu der Goldenen Halle, die er nur aus Erzählungen seines Vaters, eines buddhistischen Priesters an einem Provinztempel, kennt. Mizoguchi gelingt es nicht, Kontakte zu seinen Mitmenschen herzustellen; das von ihm geliebte Mädchen, Uiko, verachtet ihn und stirbt schließlich, als sie ihren heimlichen Geliebten, einen Deserteur, an die Polizei verraten muß. Daher wendet Mizoguchi sein Verlangen nach Teilhabe an Ganzheit und Schönheit vollständig der Goldenen Halle zu. Er will sie besitzen. Obgleich ihn ein Besuch der Goldenen Halle enttäuscht, hält er weiterhin an der Vision ihrer Schönheit fest und glaubt, durch Teilhabe an ihr auch an der Außenwelt teilzuhaben (Kap. 1). Folgerichtig tritt er 1944 – auch auf Wunsch seines verstorbenen Vaters – als Novize in den Rehgarten-Tempel ein. Wenngleich er nun in demselben Milieu wie dem seiner Herkunft eintauchen kann, stellt sich zunächst die erhoffte Teilhabe an der Außenwelt, die für ihn völlig von der Goldenen Halle besetzt ist, nicht ein. Scheinbar gehen diese Hoffnungen in Erfüllung, als er in einem Mit-Novizen namens Tsurukawa einen Freund gewinnt, und sich die Goldene Halle Mizoguchis Sein anverwandelt, indem sie, den Luftangriffen der ausgehenden Kriegszeit ausgesetzt, verwundbar und zerstörbar wird. Tsurukawa entwickelt sich für Mizoguchi zum Kontaktpartner zur bisher unerreichbaren „lichten“ Seite der Außenwelt, zum Leben (Kap. 2).

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges zerbricht Mizoguchis Traum von einem gemeinsamen Schicksal mit der Goldenen Halle. Sie erscheint ihm nun als das Symbol der Ewigkeit schlechthin. Zudem wird er mit seiner Mutter konfrontiert, die nach Kyôto kommt, um die religiösen Zeremonien zum Gedenken an den Todestag seines Vaters abhalten zu lassen. Er verabscheut sie, weil er als Dreizehnjähriger Zeuge wurde, wie sie einen Ehebruch beging. Damals schützte ihn sein ebenfalls anwesender Vater davor, den Anblick länger ertragen zu müssen, indem er ihm die Augen mit seiner Hand bedeckte. Fortan haßt Mizoguchi den Vater dafür, ihn vor der Realität bewahrt zu haben, sucht aber gleichzeitig Schutz vor ihr, da er sie nicht erträgt.

Am Tage des Kriegsendes erläutert der Prior des Klosters ein sog. Kôan, ein Zen-buddhistisches Paradoxon, das zur Erleuchtung führen soll; es zeigt die Möglichkeit auf, das Objekt des Verlangens und die Illusion des Selbst entweder auszuräumen, oder aber Toleranz zu üben. Für Mizoguchi wird dieses Kôan von „Nansen und der Katze“ zu einem zentralen Problem, das ihn unmittelbar zu seinem Entschluß, die Halle zu zerstören, führt. Mit dem Lichtermeer des nächtlichen Kyôto assoziiert er die Summe der Übeltaten der dort Lebenden und wünscht sich, daran zu partizipieren. Am folgenden Tag tritt er der Geliebten eines amerikanischen Besatzungssoldaten, dem er als Fremdenführer durch

Elemente Bedeutung konstituieren...“ (S.46f.). Eine ebensolche Verzahnung von inhaltlichen und formalen Elementen sowie der von Plot und Metaphorik findet sich auch in *Kinkakuji*, die allein schon eine Inhaltsangabe zu einer Gratwanderung zwischen Deskription und Analyse macht.

die Tempelanlage zugeteilt ist, auf dessen Geheiß in den Leib (Kap.3). Die Mißhandelte wendet sich daraufhin an den Prior und verlangt Schmerzensgeld, weil sie durch die Tritte eine Fehlgeburt erlitten habe. Obwohl man im Tempel Verdacht gegen ihn hegt, wird Mizoguchi nicht befragt. Er selbst gesteht in dem Bewußtsein nichts, nur durch das konsequente Ausführen einer schlechten Handlung überhaupt ein eigenes Tun zustande bringen zu können, das ihn mit der realen Außenwelt verbindet.

In dieser Situation lernt er an der buddhistischen Hochschule, zu der er inzwischen zugelassen wurde, den klumpfüßigen Kashiwagi kennen. Dieser löst seine Identitätsprobleme durch eine konsequent durchdachte Lebensphilosophie, indem er das Leben mit dem Zugrundegehen gleichsetzt und emotionale Realitäten wie „Liebe“ auf ihre materielle Seite, nämlich „Begierde“ reduziert (Kap.4). Kashiwagi, der Mizoguchi von seiner Lebensschau überzeugen will, vermittelt Mizoguchi wiederholte Male Mädchen, um ihn durch die Erfahrung von Begierde aus seiner idealisierten inneren Welt in die reale äußere zu integrieren. Mizoguchi bleibt jedoch seiner inneren Welt unwillentlich treu; stets erscheint ihm eine Vision der Goldenen Halle, die ihn von der Erfahrung sexueller Vereinigung abhält. Der plötzliche Unfalltod des von ihm als Gegenbild zum düsteren Kashiwagi empfundenen Tsurukawa veranlaßt ihn, sich von Kashiwagi zu entfremden. Doch wird Kashiwagis Einfluß auf Mizoguchi bereits deutlich: dieser beginnt zu erkennen, daß sein Sein mit dem der Goldenen Halle unvereinbar, wesensfremd ist. Der Wille zur Zerstörung der Goldenen Halle wird von ihm vorausgeföhlt, als er eine Taifunnacht in der Goldenen Halle durchwacht, um Sturmschäden von ihr abzuwenden. In der vollkommenen Fusion mit der Halle taucht erneut die Vorstellung einer Gemeinsamkeit mit ihr durch ihre Zerstörbarkeit auf (Kap.5).

Der Kontakt mit Kashiwagi reißt indessen nicht ab. Dieser wirkt als Katalysator für Mizoguchis Entschluß, die Halle zu entzünden. Indem Kashiwagi die Unzerstörbarkeit und Unbesitzbarkeit der Schönheit am Beispiel des erwähnten Kôan darstellt, fördert er Mizoguchis Erkenntnisdrang und Desillusionierung. Mizoguchis Wille, sich nicht mehr weiter von der Goldenen Halle beherrschen zu lassen, sondern über diese zu herrschen, steht nun unumstößlich fest (Kap.6). In der Folge bemüht sich Mizoguchi, das Verhältnis zum Prior zu ruinieren. Er leiht sich Geld von Kashiwagi und fährt heimlich in die Heimat ans Meer, um dort die notwendige Willenskraft zur Zerstörung der Halle zu erlangen (Kap.7). Nach seiner unfreiwilligen Rückkehr in den Tempel verschlechtern sich seine Beziehungen zur Mutter und zum Prior, der schließlich, mit Kashiwagis Gläubigerforderung konfrontiert, gänzlich mit ihm bricht. Kashiwagi tut ein übriges, um Mizoguchi die letzten Illusionen zu nehmen: Er enthüllt ihm, daß der scheinbar so lebensmutige Tsurukawa aus Liebeskummer Selbstmord beging. In einer erneuten Diskussion mit Kashiwagi über das Kôan kommt Mizoguchi zu dem Schluß, daß das Schöne sein Todfeind sei, und er es nicht dulden könne (Kap.8).

Mizoguchi bricht nun alle noch bestehenden Bindungen an die Klostergemeinschaft, indem er sein Schulgeld im Freudenhaus durchbringt. Dort erfährt er erstmals das Gefühl, angenommen zu sein und empfindet Begierde. Er wartet nicht mehr, bis ihm eine offizielle Verstoßung durch den Prior die Tatzeit vorgibt, sondern ergreift selbst die Initiative zur Brandstiftung (Kap. 9). Minutiös vorbereitet, führt er die Brandstiftung aus, nachdem er zuvor die Goldene Halle ein letztes Mal genau angeschaut und erkannt hatte, daß ihre Schönheit auf dem Nichts beruht. Die Halle verstößt ihn auch jetzt: Mizoguchi, der im obersten Stockwerk mit der Halle verbrennen möchte, kann die Tür zu diesem Stockwerk nicht öffnen. So verläßt er sie, und die Halle verbrennt ohne ihn zu Asche. – Er raucht, von seiner Obsession befreit, eine Zigarette (Kap. 10).

II.1. Die Situierung der Textpassage

Mishima gilt als planvoller Konstrukteur seiner Erzählungen.¹⁹ Es könnte daher aufschlußreich sein, die Situierung der zu untersuchenden Textpassage näher zu betrachten.

Die zu analysierende Textpassage wurde von Mishima an einem Wendepunkt des Plots eingeflochten: Der Held, in dem der Wille zur Herrschaft über die Goldene Halle herangereift ist (S. 95/180), hat noch keine konkrete Vorstellung von der Art und Weise, wie diese Herrschaft zu erreichen sei. In seinem Unterbewußtsein sammeln sich Erfahrungswerte, die ihm wie Bruchstücke erscheinen, Bruchstücke der Goldenen Halle – was er allerdings als erlebendes Ich noch nicht ahnt. Ohne Zweifel bergen sie aber für ihn Zukünftiges in sich (S. 95f./181f.). Immer noch Gefangener seines Verständnisses von der Goldenen Halle als dem einzigen Schönen, gelingt es ihm nicht, sich auf Dauer von ihr zu befreien und am Leben teilzuhaben (S. 96f./182f.). In dieser unveränderten Situation, die auch auf der Handlungsebene noch einmal kurz in der Feststellung zum Ausdruck kommt, daß ihm bis dahin noch immer jede sexuelle Erfüllung versagt blieb (S. 97/183), erblickt er nun eine Sommerchrysanthe, die von einer Biene befliegen wird. Diese Textpassage baut sich gänzlich aus einem Wechsel zwischen Deskription und Reflexion auf. An ihrem Ende steht die Frage nach der Möglichkeit zum Bösen (S. 98/185). Letztere führt wieder zur Handlungsebene zurück, denn im Folgenden wird Mizoguchi zunächst noch unbewußt und schließlich absichtlich Böses tun, um den Prior zu verärgern und sich so der menschlichen Bindungen, die ihn von der Brandstiftung abhalten könnten, zu entledigen (S. 98ff./186ff.).

Die Textpassage steht also im Roman an einer Stelle, die den Übergang des Helden von Passivität zur Aktivität signalisiert. Es ist sicher nicht unstatthaft, davon auszugehen, daß in den in der Passage beschriebenen Vorgängen und den aus ihnen gefolgerten Schlüssen ein Schlüssel zur Klärung der veränderten Verhaltensweise Mizoguchis zu finden sein könnte, was im Folgenden noch erörtert werden soll.

¹⁹ Vgl. hierzu z. B. UEDA, S. 248f.

II.2. Formale Gestaltung und Inhalt der Textpassage

Die zu untersuchende Passage gliedert sich im Original in fünf Abschnitte; Donat gliedert sie in seiner Übersetzung zwar gleichfalls in fünf, wählt aber die Einschnitte anders als im Original. Ich folge in meiner Besprechung dem Original.

Zunächst beschreibt der Erzähler das Wahrgenommene: Eine Biene mit im Licht golden erscheinenden Flügeln wählt unter vielen Sommerchrysanthenen eine Blüte aus, die sie anfliegt (97/183f.)²⁰ (1. Abschnitt). Mishima entrückt diese scheinbar objektive Beschreibung bereits der reinen Darstellung, indem er hier auf eine Farbsymbolik zurückgreift,²¹ die noch ausführlich bei einem Vergleich der verwendeten Farben erläutert wird. Es folgt eine Schilderung der Makellosigkeit der Chrysanthe unter dem Vorzeichen einer Verkehrung der Wahrnehmungsperspektive, die Mishima unversehens in einen Vergleich ihrer Schönheit mit der der Goldenen Halle übergehen läßt (97/184).²² Was nun folgt, ist eine Reflexion über das Wesen der Schönheit der Chrysanthe und der Relation dieser Schönheit zum Leben;²³ diese Reflexion wird von einem deskriptiven Satz durchbrochen, der jedoch das tatsächliche Geschehen (die Biene landet auf der Blüte, welche nun schwankt) abstrahiert darstellt: „Die Gestalt ... zittert und schaudert.“ (97/184).²⁴ Die Reflexion wird über das Problem Sinn–Gestalt sowie Leben–Zeit fortgesetzt (97/184).²⁵ Seinen Abschluß findet der zweite Abschnitt in der detailreichen Deskription des Eindringens der Biene in den Blütenkelch, der sich in seinem Bild der Fusion der Gestalten von Biene und Chrysanthe auflöst (97/184).²⁶

20 (Werden Zitate im Japanischen und in deutscher Übersetzung gebracht, so trennen Schrägstriche (/) die parallel gesetzten Stellen. Wo eigene Übersetzungen vorliegen, werden diese am Textende mit * markiert). Wörtl.: ...*shōrin no kiirōi natsugiku no hana wo, hachi ga otonausama wo mite ita koto ga aru – kazu ōi natsugiku no hana kara hitotsu wo erande, sono mae de shibaraku tayutōta.*/*...sah ich zu, wie die Blüte einer kleinen Sommerchrysanthe von einer Biene befliegen wurde – und umschwebte sie lange.“

21 Nämlich die Farbigekeit im Bereich der Farbe Gold. Wörtl.: *Hikari no hemman no uchi wo kin'iro no hane wo narashite-tonde-kita mitsubachi ...*/ „Die Biene, die mit schwirrenden Flügeln in der Fülle des Lichts herangeflogen kam...“

22 Wörtl.: *Kiku wa – Kinkaku no yō ni kanzen datta ga...*/ „Die Chrysanthe – und so vollkommen wie die Goldene Halle selbst...“ und zur Umkehrung der Perspektive: *Watashi wa hachi no me ni natte miyō to shita.*/ „Ich versuchte, mit den Augen der Biene zu sehen.“*

23 Wörtl.: *Sō da, sore wa kakkotaru kiku – nan to iu shimpi darō!* / „Ja, eine einzige standhafte Chrysanthe – wie geheimnisvoll ist das!“

24 Wörtl.: *Keitai wa jojo ni – ononoki-furuete iru.*

25 Wörtl.: *Sore mo sono hazu – kono yo no arayuru keitai no igata na no da.* / „Das hat seinen Grund – ist ... die Gußform aller Gestalten dieser Welt.“

26 Wörtl.: *Mitsubachi wa – hageshiku mi wo yusu-buru no wo watashi wa mita.* / „Dann drang die Biene – davonfliegen.“

Das Bild dieser Fusion wird im dritten Abschnitt auf die Reflexion über die Wahrnehmungsperspektive des erzählenden Ichs übertragen (97/184f.).²⁷

Die Deskription der realen Verschiebung der Wahrnehmungsperspektive des Erzählers setzt die Betrachtung von Biene und Chrysantheme unter neuen Vorzeichen im vierten Abschnitt fort (98/185):²⁸ Die detailreiche Beschreibung hört auf (98/185)²⁹ und geht sofort in eine in logische Kausalketten gegliederte Reflexion über (98/185).³⁰

Der letzte Abschnitt ist einer kontrapunktischen Darstellung der für Mizoguchi normalerweise üblichen Wahrnehmungsart und deren Wirkung auf ihn gewidmet. Er gipfelt in der in direkter Rede abgefaßten Frage nach der Möglichkeit zum Bösen, die an exponierter Stelle steht; als „Schlußpunkt“ weist sie über die konkreten Fakten des in dieser Textpassage Wahrgenommenen hinaus und bindet die Digression in den Gesamtkontext ein (98/185).³¹

III. Die Textpassage und ihre Bezugsebenen zu den Problemkreisen des Romans

III.1. Strukturanalyse der Bezugsebenen anhand des Problemkreises der Begriffsdualität Schönheit–Leben

Mishima nutzt in *Kinkakuji* mehrere Methoden, um eine Ausdeutung zentraler Begriffe, unter die sich einzelne Problemkreise subsumieren lassen, zu ermöglichen. Ein solches Begriffspaar stellt auch das von Schönheit und Leben dar, das auf verschiedene Art und Weise ausgedeutet wird.

Zu den allgemein bekannten Erzähltechniken, die eine solche Ausdeutung erlauben, zählen die der Farbsymbolik und die des Wechsels der Wahrnehmungsperspektiven. Beide Aspekte werden im Folgenden noch behandelt.

Daneben finden sich in *Kinkakuji* originelle, eigenständige Techniken, bei denen parallele Strukturen auftreten. Sie sind die „tragenden Bauteile“ der zweiten Erzählebene, referieren die geistige Entwicklung des Hauptprotagonisten und bilden den Raum, in dem die Themen entfaltet und unter wechselnden Aspekten betrachtet werden.

Hierbei lassen sich drei Vorgehensweisen feststellen. Sie alle weisen Merkmale inhaltlicher und formaler Parallelitäten auf.

Die erste dieser Methoden ist die bereits kurz vorgestellte Technik, ein Leitmotiv mehrfach auszudeuten. Im Roman finden sich dafür zwei Beispiele:

27 Wörtl.: *Watashi wa hotondo hikari to – kinkaku ga arawareru no da, to.* / „Vom Licht – trat die Goldene Halle zwischen mich und das Leben.“

28 Wörtl.: *Watashi wa watashi no me ni tōzakatta.* / „Ich kehrte in meine Augen zurück.“

29 Wörtl.: *Hachi to natsugiku to wa – kawari ga nakatta.* / „In der unermeßlichen Welt der Dinge – von dem Rauschen des Windes.“

30 Wörtl.: *Kono seishi shita kōtta sekai de wa – jikan dake ga ugoite ita no de aru.* / „In dieser zum Stillstand gekommenen, gefrorenen Welt – und nur die Zeit bewegte sich.“

31 Wörtl.: *Eien no, settaiteiki na Kinkaku ga shutsugen shi – sore ni shitemo, aku wa kanō de arō ka?* / „Daß die Welt – ,Ist dennoch das Böse möglich?““

das der Goldenen Halle, mit der der Autor seinen Helden allein elfmal tatsächlich und viele weitere Male in dessen Gedanken konfrontiert, sowie das des Kôans über „Nansen und die Katze“, das drei Ausdeutungen erfährt (S.42/82f; 89f./167ff.; 132/249f.). In beiden Fällen wird das Leitmotiv unter verschiedenen Aspekten betrachtet – was in bezug auf die Goldene Halle durchaus wörtlich zu verstehen ist. Ohne daß die dem Leser bereits bekannten Deutungen wirklich negiert würden, entwickelt Mishima neue Deutungsmöglichkeiten, die Aspekte aufzeigen, die teils assoziativ, teils logisch aus dem schon Gesagten hervorgehen. Dadurch entsteht eine Bedeutungsschichtung, die sich um das Grundproblem, das mit dem Leitmotiv verknüpft wurde – im Falle der Goldenen Halle etwa „Schönheit“ und in dem des Kôans „Erleuchtung“ – aufbaut.

Eine weitere, zweite Vorgehensweise unterscheidet sich von der ersten insofern, als hier nicht Leitmotive neu ausgedeutet werden, sondern Bilder verschiedenen Inhalts – ich möchte sie Variable nennen – mit teils logisch, teils assoziativ verknüpften Ausdeutungen belegt werden. Dabei werden eben jene Aspekte aufgegriffen, unter denen auch die Leitmotive betrachtet wurden. Hier findet also eine Verschiebung vor allem des Anlasses der Betrachtung statt. Beispiele hierfür sind u. a. die Diskussion Kashiwagis und Mizoguchis über die Schönheit und Materie anlässlich des Besuchs des Grabes einer Hofdame (S.73/138f.), Mizoguchis Betrachtung über Ordnung und Sein, als er Kashiwagi beim Blumenstecken zuschaut (S.90/170), seine Spekulationen über die Ordnung des Kosmos und die Beziehung der Dinge zueinander beim Betrachten eines Grashalmes (S.107/203) und sein Philosophieren über das Wesen der Musik im Verhältnis von Zeit und Schönheit (S.86/163).

Freilich treten diese beiden Strukturen nicht nur in ihrer Reinform auf. Es gibt auch Verschränkungen dieser Vorgehensweisen, bei denen Variable als Ausgangspunkt für Reflexionen dienen, in denen das Leitmotiv von der Goldenen Halle z. B. als Vergleichsgegenstand auftaucht und vice versa; so etwa in der Szene, in der Mizoguchi die Brust einer Ikebana-Lehrerin erblickt, die er früher einmal bei einer intimen Abschiedsszene beobachtete, und ihm sich nun, da er selbst ihr Geliebter werden soll, ein Vergleich der Schönheit der Brust mit der der Goldenen Halle aufdrängt (S.94/177f.). Ein weiteres Beispiel für diesen ersteren Fall stellt die zu besprechende Textpassage dar.

Ein besonderes Problem bietet sich dem Rezipienten bei der Bewertung der von Mishima zur Ausdeutung herangezogenen Variablen, da es sich bei ihnen mitunter um Bilder gleicher Art handelt, die bereits in ähnlichem oder gegensätzlichen Kontext verwendet wurden. So zeigt sich z. B. im Falle der Textpassage (S.97f./183–5), daß das Bild von Sommerblüten bereits mit dem der Goldenen Halle verknüpft wurde. Bei dieser Verknüpfung handelt es sich um einen einfachen Vergleich, bei dem als *tertium comparationis* der Begriff der „Schönheit“ fungiert (S.16/35).³² Was diesen Vergleich jedoch von dem der Textpas-

32 Wörtl.: *Soko de chiisana natsu no hano wo mite, sore ga asatsuyu ni nurete oborona hikari wo hanatte iru yô ni utsukushii, to watashi wa omotta.* / „Sah ich kleine Sommerblüten, und

sage unterscheidet, ist neben dem Abstraktionsgrad des Vergleichsgegenstandes (Sommerblüten einerseits, Sommerchrysanthenen andererseits) die Ausführlichkeit des Vergleichs. Während in ersterem Fall nur ein *tertium comparationis* – nämlich der Begriff der Schönheit – aus dem Vergleich hervorgeht, wird in letzterem Fall dieses *tertium comparationis* unter diversen Aspekten weiter verglichen und ausgedeutet.

Hier von Symbolen oder Leitmotiven zu sprechen, verbietet sich m.E. aufgrund fehlender totaler Kongruenz sowohl auf der Zeichen- als auch auf der Bedeutungsebene. Gleichwohl sind die Ähnlichkeiten zwischen den Textstellen unverkennbar – und sicher auch gewollt.

Es erscheint daher sinnvoll, dieses Phänomen mit einem *terminus technicus* zu versehen. Hijiya-Kirschnererit erkennt gleichfalls dieses zentrale Strukturphänomen. Sie greift zu dessen Bezeichnung zum einen auf den Begriff des Parallelismus zurück, den sie nicht nur in engerem Sinne³³ – also auf rhetorisch abgrenzbarer Ebene, wie etwa in Texteinheiten der Größenordnung von Sätzen – in *Kyôko no ie* konstatiert, sondern auch auf der Ebene des dargestellten Geschehens. So erkennt sie z.B. auch einen Parallelismus in der Verwendung der Schauplätze Tôkyô und New York als Signifikanten.³⁴ Zum anderen belegt sie Phänomene wie das oben aufgeführte mit dem Oberbegriff „Handlungsmuster“.³⁵ Hier differenziert sie zwischen „parallelen Episoden auf der Ebene der Handlung“³⁶ und der „parallelen Inszenierung“ dieser Episoden.³⁷ Freilich fallen beide Erscheinungen häufig genug zusammen, und mitunter wird auch der Übergang zu den von Hijiya-Kirschnererit für *Kyôko no ie* festgestellten poetischen Verfahren von Symbolisierung³⁸, Typisierung³⁹ und Parallelismus fließend, zumal all diesen Techniken die Wiederholung immanent sein kann. Ich möchte daher im Folgenden auf den Begriff der Parallelstelle zurückgreifen und mit ihm Textstellen bezeichnen, die inhaltliche und formale Ähnlichkeiten zu anderen Textstellen des Romans aufweisen und gemeinsame Bezugsebenen eröffnen.

sie waren von Morgentau feucht, und ein mattes Licht schien von ihnen auszugehen, so dachte ich, daß sie so schön seien wie die Goldene Halle.“

33 Zur Definition vgl. WILPERT, G. v.: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart ⁶1979. S.582f.

34 Vgl. hierzu HIJIYA-KIRSCHNERERIT, Anm.59 zu S.57.

35 ebd., S.66.

36 ebd.

37 ebd., S.70ff.

38 Diesen Begriff definiert Hijiya-Kirschnererit wie folgt: „Mit ‚Symbolisierung‘ möchte ich allgemein jene Erscheinung bezeichnen, daß Gegenstände, Personen, Personenkonstellationen oder ganze Handlungseinheiten neben ihrer ‚vordergründigen‘ Funktion innerhalb der dargestellten Wirklichkeit eine zusätzliche Bedeutungsdimension besitzen.“ ebd., S.53.

39 Mit „Typisierung“ meint Hijiya-Kirschnererit die Nennung „typischer“ Gegenstände etc., die beim Rezipienten ein bestimmtes Klischeebild evozieren. Der Lesererwartung wird dabei stets entsprochen.

Als dritte Möglichkeit zentrale Begriffe auszudeuten, nutzt Mishima die Wiedergabe von Reflektionen seines Helden. Dabei bindet er in die Reflektion, die meist mit einer Redeeinkleidung versehen und oft in einer Mischung aus direkter Rede und „Stream of consciousness“-Technik abgefaßt ist, Konkreta ein, die bereits vorher als Symbole belegt worden sind.

Als Beispiel hierfür mag die Reflexion Mizoguchis über die Zerstörbarkeit von Lebendigem und Totem stehen (S. 119/224f.). Mizoguchi überlegt zunächst, ob er, anstatt die Goldene Halle zu zerstören, nicht besser den Prior töten sollte. Hierbei wird der Prior von dem Erzähler mit dem Attribut seines geschorenen Schädels vergegenwärtigt (wörtl.: *bôzu atama*, S. 119/224f.). Der geschorene Schädel wurde bereits vorher mit der Vorstellung vom Animalischen (wörtl.: *seiryoku ga atama ni atsumatte iru yô de, atama dake ga hidoku dôbutsuteki-na no de aru.*, S. 20/42.) belegt; er steht für die Sinnenlust und Vitalität des Priors, also auch für dessen Lebendigkeit. Für den Rezipienten, der sich dieser Belegung erinnert, kommt die nun folgende Reflexion Mizoguchis über die Zerstörbarkeit des Lebendigen nicht mehr überraschend.

Will man noch einmal zusammenfassend die oben aufgezeigten Techniken in ihrer Reinform veranschaulichen, so ergibt sich folgendes Schema:

Struktur nach obiger Numerierung	Signifikant	Zahl der Ausdeutungen
I.	Leitmotiv	mehrere Aspekte
II.	Variable	je ein Aspekt
III.	ein/mehrere Symbole	ein/mehrere Aspekte

III.2. Die inhaltlichen Bezüge des Begriffspaars Schönheit – Leben

Wie bereits in der Einführung erwähnt, läßt sich *Kinkakuji* in mehrfacher Weise ausdeuten. Ein zentrales Begriffspaar ist das bereits genannte von Schönheit und Leben.⁴⁰ Mishima hat beide Begriffe antagonistisch miteinander verknüpft. Diese Verknüpfung erschließt sich nicht ohne weiteres, denn den Begriffen haftet – zumindest bei oberflächlicher Betrachtung – nichts Gegensätzliches an. Daher soll hier eine kurze Erklärung diesen Antagonismus erläutern.

Den verschiedenen Interpretationsansätzen gemäß wird die Verknüpfung beider Begriffe auch unterschiedlich erklärt. Zwei einander ergänzende und m. E. besonders schlüssige Erklärungsversuche finden sich in Masao Miyoshis Arbeit *Accomplices of Silence. The Modern Japanese Novel*⁴¹ und in Arthur G. Kimballs *Crisis in Identity and Contemporary Japanese Novels*⁴² betitelten Untersuchung zur Identitätsproblematik in der japanischen Literatur.

40 Vgl. hierzu die Beachtung, die ihm SWANN, S. 402, KIMBALL (Titel s. unter Anm. 42), S. 82 und Masao MIYOSHI (Titel s. Anm. 10), S. 167f. schenken.

41 MIYOSHI, S. 141ff.

42 A.G. KIMBALL: *Crisis in Identity and Contemporary Japanese Novels*. Rutland/Verm. u. Tôkyô 1973. S. 75f.

Miyoshi geht bei seiner Erläuterung dieser Verknüpfung von einem ästhetischen Interpretationsansatz aus, denn er orientiert sich an Mishimas eigenen Aussagen, wonach dieser *Kinkakuji* als Künstlerroman verstanden wissen wollte.⁴³ Den Kernsatz von Miyoshis These über das Verhältnis von Schönheit und Leben in *Kinkakuji* bildet die Feststellung, daß die Goldene Halle ein geordnetes Gebilde sei, dessen Schönheit gerade der ihm inhärenten Ordnung entspringt. Als solches müsse sie alles, was dieser Ordnung widerspricht, insbesondere „the chaos that life is“⁴⁴ ablehnen. Hierin erblickt Miyoshi die Zerstörungskraft der Schönheit; sie neigert das Unschöne, Ungegliederte, aber Lebensvolle.⁴⁵

Auch Kimball attestiert der Goldenen Halle eine ideale Schönheit, die für Mizoguchi sowohl zur Herausforderung als auch zum Schreckbild wird.⁴⁶ Zugleich geht Kimball von einer Mehrfachbelegung des Symbols „Goldene Halle“ aus: Er meint, daß sie nicht nur als Symbol innerhalb der Künstlerproblematik genutzt wird, sondern der Autor seinen Helden damit überdies das eigene Ich und die Suche nach seiner Identität, die wesentlich durch sexuelle Frustrationen erschwert wird, assoziieren läßt.⁴⁷ Auch die elterliche Einschränkung dieses Ichs gehört zu dem Problemkomplex, der für Mizoguchi mit der Vorstellung von der Goldenen Halle verbunden ist. Eine solche Mehrfachbelegung wird dadurch möglich, daß allen genannten Problemkreisen die Frage nach einer freien und kreativen Lebensgestaltung gemeinsam ist.⁴⁸

Die Goldene Halle ist Kimball zufolge Bindeglied in einer Assoziationskette, die Mizoguchis Vater, dessen schützende und zugleich hindernde Hände, das Ausleben von Sexualität und schließlich das Leben selbst, dessen Ausdruck u.a. das Ausleben der Sexualität ist, miteinander verknüpft.⁴⁹ Der entscheidende psychologische Vorgang, der zu dieser Verkettung führt, ist dabei die Projektion des Vaterbildes auf die Goldene Halle.⁵⁰ Da das Vaterbild bei Mizoguchi auch mit dem Gedanken an den Tod⁵¹ (der Vater ist todkrank) und Tabuisierung der Sexualität⁵² (der Vater verschloß ihm die Augen vor dem Ehebruch der Mutter) verknüpft ist, werden auch diese Vorstellungen auf die Goldene Halle übertra-

43 S. MIYOSHI, S.161f. Ein Ansatz, der – wenn man Mizoguchis gespaltenes Idealbild vom Künstlerdasein versus Tyrannenherrschaft beachtet (S.6/17f.) – wohl kaum als gegenstandslos abgetan werden kann.

44 MIYOSHI, M., S. 167f.

45 ebd.

46 KIMBALL, S.75.

47 ebd., S.84.

48 KIMBALL, S.84f.: „Gradually, it [the Golden Temple] becomes even more, till it assumes giant proportions as a symbol of all that frustrates and confuses, ... of all that demands expression but is locked up within.“

49 KIMBALL, S.82.

50 ebd., S.80.

51 ebd., S.81.

52 ebd., S.80ff.

gen. Sie wird somit für Mizoguchi zu einem Symbol der Schönheit und Lebensfeindlichkeit. Sie ist in ihrer Schönheit sinnlich, doch zugleich mysteriös; ihre Schönheit und Ordnung hindern Mizoguchi an der Teilhabe am Leben. Hier liegt nach Kimball der Schlüssel zum Verständnis des von Mishima konstruierten Antagonismus von Leben und Schönheit.

Der Beweis der Schlüssigkeit dieser Interpretationen besteht u.a. in ihrer Anwendbarkeit; und in der Tat läßt sich der Roman durchaus in dem von Kimball und Miyoshi abgesteckten Rahmen analysieren.

Auch für die besagte Textpassage ist die Begriffsdualität von Schönheit und Leben von größter Bedeutung. An ihr entwickelt Mishima gewissermaßen *en miniature* ein Abbild der wichtigsten Problemkreise des Romans.

Ausgehend von dem Vergleich von Chrysantheme und Goldener Halle wendet er sich zunächst dem Problem von Schönheit und Form zu. Die Chrysantheme weist wie die Halle eine makellose, ordentliche Form auf; sie ist dadurch schön.⁵³ Die Feststellung, daß Schönheit wesentlich von der Form abhängt, ist einer der zentralen Aspekte, unter denen Mishima den Begriff der Schönheit betrachtet. Hier eröffnet sich bereits die erste der Bezugsebenen von Digression und Roman. Betrachtet man Parallelstellen bezüglich des Formaspektes der Schönheit, so ergibt sich folgendes Mosaik: Schönheit erscheint Mizoguchi zunächst als etwas Sinnlich-Konkretes, dessen Formen man sehen und fühlen kann.⁵⁴ Die Form besitzt des weiteren eine räumliche Ausdehnung und ist statisch. Sie fesselt den Wesenskern eines Dinges an räumliche Gegebenheiten.⁵⁵ Eine Auflösung der Form bedeutet eine Befreiung aus einschränkenden Dimensionen. Zugleich besitzt die Schönheit einen Grad an Ordnung und Form, der maßvoll ist.⁵⁶ Sie hat eine ihr eigene Größe.

Die Schönheit der Chrysantheme unterscheidet sich jedoch in einem Punkt wesentlich von der der Goldenen Halle: Da sie ein Ding von natürlicher Schönheit ist, sind ihre Form und ihr Maß an ihrer Existenz als Chrysantheme, nämlich an ihrem Zugeordnet-Sein auf die anderen Dinge des Kosmos, ausgerichtet. Sie steht innerhalb einer kosmischen Ordnung – wie etwa auch der bereits genannte Grashalm. Ihre Form ist sinnvoll, ohne irgendeinen metaphysischen Gehalt in sich zu bergen.⁵⁷ Die Goldene Halle hingegen besitzt eine leere, sinnlose Form, die sich jeder Deutung widersetzt,⁵⁸ weil sie anderen Existenzkriterien gehorcht: Sie wurde von Menschen auf der Suche nach einer Form erschaffen, die sowohl ihre Sorgen als auch ihre philosophischen Überzeugungen vollkommen zum Ausdruck bringen sollte, zugleich aber dem Chaos des Lebens –

53 S.97/184.

54 S.16/35; 18/39.

55 S.31/62f.

56 S.16/35.

57 S.97/184.

58 S.41/81.

im Miyoshischen und auch im Kimballschen Sinne – widerstehen und Ordnung und Regel geben sollte.⁵⁹

Während die Chrysanthe den Sinn ihrer Form in sich selbst trägt, ist der der Goldenen Halle von ihrem formgebenden Schöpfer abhängig. Dies unterscheidet Lebendiges von Künstlichem und wirft die Fragen eines zweiten Problemkreises auf: Mishima läßt Mizoguchi konstatieren, daß sich der Sinn eines jeden Seins in der Form ausdrückt, im zweckmäßigen Zugeordnet-Sein auf andere Lebewesen – im Falle der Chrysanthe also im Zugeordnet-Sein auf die Biene.⁶⁰ In diesem zweckmäßigen Zugeordnet-Sein verbirgt sich das Leben, das als sinngebendes Moment die Gestalten hervorbringt. *Vice versa* bedeutet dies auch, daß alle Gestalten auf das Leben hin ausgerichtet sind; im Kontext der Digression bedeutet dies, daß die Gestalt der Chrysanthe lebensspendend für die Biene wird, die ihrerseits durch ihr Begehren der Chrysanthe zugeordnet ist. Dieses Begehren, das mit den Attributen „formlos, schwebend, fließend, sich regend“ (*katachi no nai, hishō shi, nagare, rikidō suru*)⁶¹ belegt wird, ist Ausdruck und Motor des Lebens, was auf formaler Ebene durch die Wiederholung gleicher Attribute „formlos, fließend“ (*katachi no nai, ryūdō suru*)⁶², die diesmal dem Leben zugeschrieben werden, zum Ausdruck kommt. Die Goldene Halle besitzt diese Eigenschaften nicht;⁶³ da ihre Form künstlich ist, fehlt ihr das Moment der Veränderlichkeit und letztlich auch das jener Vergänglichkeit, die allein durch das Fortschreiten der Zeit bewirkt wird.

Mit dem Problem des Verhältnisses von Schönheit und Vergänglichkeit rührt Mishima zugleich an das von Schönheit und der Zerstörbarkeit an – ein weiterer, wichtiger Problemkreis sowohl auf der Handlungs- als auch auf der metaphorischen Ebene des Romans. Auch hier zeigt sich, daß die Digression auf einer philosophischen Ebene nahezu alle Themen tangiert, die das Romanganze ausmachen. Denn wenn in ihr auch nicht *expressis verbis* auf die Fragen dieses Problemkreises eingegangen wird – die von Mishima übrigens zugunsten der Unzerstörbarkeit des Lebendigen entschieden werden⁶⁴ –, so führt doch das Problem des Verhältnisses von Schönheit und Vergänglichkeit direkt zu dem der Zerstörbarkeit; in der Digression wird nur dessen positive Seite, die Fusion, hervorgekehrt. Die Fusion setzt die Zerstörung alter Formen voraus, aus denen in der Folge eine neue, befreite Gestalt hervorgeht. Mishima veranschaulicht dies innerhalb der Digression durch das Bild der in den Blütenkelch eindringenden Biene. Die Blüte umhüllt mit ihrem Staube die Biene; die Biene verursacht eine so heftige Bewegung der Blüte, daß es den Anschein erweckt, als

59 S.24/51; 154/289; zum ordnungsgebenden Charakter der Goldenen Halle s. S.69/132.

60 S.97/184.

61 ebd.

62 ebd.

63 S.41/81. Wörtl.: *Soko ni wa nagareru mono, utsurō mono ga nani mo nakatta.* / „Da war kein Fließen, kein Sich-Verändern.“

64 S.119/225. Dies mag vielleicht einer der Gründe sein (abgesehen vom Stoffvorwurf), warum Mishima seinen Helden nicht zusammen mit der Goldenen Halle zugrunde gehen läßt.

habe die Blüte ihre bewegungslose Gestalt aufgegeben und wolle gleich einer Biene fortfliegen.⁶⁵

Auch für die Goldene Halle gilt das Gesetz von Befreiung durch Zerstörung beengender Formen. Ihre Verbrennung wird von Mizoguchi in einer Vorwegnahme der späteren Brandstiftungs-Szene als erotisches Erlebnis gesehen: Mizoguchi erblickt im Feuer die Gestalt einer schönen Frau.⁶⁶ Die reale Brandstiftung hat später zur Folge, daß die Goldene Halle von der „Fessel ihrer Form befreit“ wird, die sich vorher nur in dem bewegten Licht, das der vor ihr liegende Teich auf sie reflektierte, aufzulösen schien.⁶⁷ Sie wird nun in der „ewig schwankenden Materie des Feuers“ neu „erbaut“.⁶⁸ Ihre Form hat sich in „feurigen Goldsand“ aufgelöst, der über den Himmel oberhalb ihres früheren Standortes verstreut ist.⁶⁹

In allen Stadien der Romanhandlung wird der Vorgang einer solchen Verschmelzung von Mishima geschildert. Allerdings thematisiert er damit nicht immer das Problem der Zerstörbarkeit unter dem Aspekt der Befreiung, sondern belegt auch dieses Bild mit neuen Deutungen. Ein wichtiger Aspekt, unter dem Mishima dieses Bild betrachtet, ist der der Isolation Mizoguchis.

Mizoguchi erlebt wiederholt mentale Fusionen mit dem Objekt seiner Wunschträume, der Goldenen Halle.⁷⁰ Doch im Unterschied zu der in der Digression geschilderten Fusion, handelt es sich hier nicht um die Verschmelzung zweier seinsmäßig aufeinander zugeordneter Wesen. Die Goldene Halle ist ein Kunstobjekt und nicht lebendig. Sie kann allein schon durch Mizoguchis Projektion des Vaterbildes auf sie, das, wie erwähnt, eng mit Todesgedanken verbunden ist, nicht zu einer wie auch immer gearteten Form von Leben oder Lebenswillen hinführen, wie es paradigmatisch anhand des Gegenbildes von Chrysantheme und Biene vorgeführt wird. Ein Verschmelzen mit der Goldenen Halle hat die Abkehr vom Leben zur Folge, ist todbringend. Ein Bild hierfür hat Mishima in der so sinnlich beschriebenen Vereinigung der schmelzenden Schneeflocken, die ihr Leben an den Innenwänden der Goldenen Halle aushauchen, gefunden.⁷¹

Rückblickend läßt sich festhalten, daß Mishima in der Digression fünf inhaltliche Bezugsebenen zum Romanganzen innerhalb der nur 22 Zeilen umfas-

65 S.97/184.

66 S.134/252.

67 S.155/291.

68 ebd.

69 S.159/297f. Wörtl.: *Kinkaku no sora wa kinsunago wo maita yô de aru.*

70 S.24/50; 78/148; 82/155.

71 S.47/92. Wörtl.: ... *furikomu seppen ga, kukyôchô no nani mo nai chiisana kûkan wo tobimeguri, yagate kabemen no furui sabita kimpaku ni tomatte, ikitaete, chiisana kin'iro no tsuyu wo musubu ni itaru made .../* „... wie die hineinfallenden Schneeflocken in dem schmalen Raum ... herumwirbelten, sich langsam auf den alten Goldplättchen der Innenwand niederließen, bis sie, ihr Leben aushauchend, als kleine goldene Tautröpfchen sich mit ihr verbunden hatten.“

senden Ausweitung des Vergleichs von Chrysantheme und Goldener Halle sowie der sich an die Ausweitung anschließenden Deskription⁷² eröffnet hat: nämlich die Problemkreise von Schönheit und Form, Schönheit und Sinn, Schönheit und Vergänglichkeit, Schönheit und Zerstörung sowie Schönheit und Fusion, die alle als Aspekte des Antagonismus von Schönheit und Leben dargestellt werden. Sie alle ergeben sich allein aus der Ausdeutung eines Vergleiches von einer Variablen mit einem Leitmotiv, entsprechend der oben als Mischform der Strukturen I. und II. vorgestellten poetischen Verfahrensweise.

III.3. Die Verschiebung der Wahrnehmungsperspektive

Eine inhaltlich und formale Erweiterung der genannten Bezugsebenen erreicht Mishima durch die Fiktion einer verschobenen Wahrnehmungsperspektive des Ich-Erzählers und Helden Mizoguchi. In der zu analysierenden Textpassage läßt er ihn sagen: „Ich versuchte, mit den Augen der Biene zu sehen“* (*Watashi wa hachi no me ni natte miyô to shita*, S.97). Tatsächlich scheint dieser Versuch zu glücken, denn Mizoguchi „kehrt“⁷³ später wieder in seine Augen zurück (wörtl.: *Hachi no me wo hanarete watashi no me ni kaetta toki*, ..., S.97). So wird es Mizoguchi möglich, dem lebensvollen Treiben (wörtl.: *itonami*, S.97), das sich vor seinen Augen abspielt, die ihm zukommende Bedeutung beizumessen. Er erkennt und versteht das Wesen der Biene und das der Chrysantheme sowie dessen tieferen Grund.

Auf der formalen Ebene äußert sich diese Verschiebung der Perspektive allerdings bis auf die in die Situation einführenden Wendungen, die von ihrer Funktion her wie Redeeinkleidungen wirken, nicht. Der Ich-Erzähler wechselt nur zwischen Aussagesätzen, die – um mit Käthe Hamburger zu sprechen – im „fingierten historischen Präteritum“⁷⁴ und solchen, die im Präsens abgefaßt sind, durch sie vermittelt Mishima den Eindruck, als handele es sich um direkte Rede. Freilich wird dieser Erzählduktus auch im Folgenden beibehalten, so daß das Wesentliche der Umkehrung der Wahrnehmungsperspektive nicht so sehr in der Aussageform als vielmehr im Aussagegehalt zu suchen ist.

Hier zeigt sich allerdings, daß eine solche Verschiebung der Wahrnehmungsperspektive ein wichtiges Strukturelement ist, mit dem Mishima leitmotivisch verfährt. Es ermöglicht ihm, neugewonnene Erfahrungswerte seines Helden bildlich zu veranschaulichen. Dies mögen einige Parallelstellen verdeutlichen: So verwandelt sich die Brust der Ikebana-Lehrerin vor Mizoguchis Augen mehrfach, als er sie aus der Nähe sieht (S.93f./177); die Nähe Marikos wird von ihm sehend wahrgenommen und bewirkt für ihn den Zusammenbruch des „Gesetzes der Entfernung“ (S.138f./261). Dinge, die Mizoguchi bedrohen, erscheinen ihm „riesenhaft“ (*kyôdai*), so etwa seine Mutter, die ihm gleichsam als Vertreter der Totenwelt am Ende seiner Flucht aus dem Rokuenji erwartet

72 Hiermit meine ich den ganzen zweiten Abschnitt auf S.97/184, der mit *Watashi wa hachi no me ni natte ...* anhebt und mit *... no wo watashi wa mita.* endet.

73 DONAT, S.184.

74 HAMBURGER, K.: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart²1968. S.222.

(S. 121/230). Auch das Tor des Myōshinji wird von Mizoguchi ins Riesenhafte (*kyōdai na*, S. 124/235) übersteigert, da es für ihn ein Tor zur Brandstiftung, mithin zur Befreiung und Teilhabe am Leben wird. Einen Höhepunkt in der Ausnutzung dieses narrativen Kunstgriffes bildet jene Szene, in der Mishima Mizoguchi feststellen läßt, daß der Blick vom Ende der Dinge her – d.h. im Wissen um ihre Vergänglichkeit – alles entschuldbar macht (S. 123/232f.).

Während diese Parallelstellen vor allem die Beschreibung tatsächlich veränderter Wahrnehmung zum Gegenstand haben, fällt in der Digression S. 97f./183ff. die Beschreibung der veränderten Perspektive mit der Reflexion darüber zusammen. Eine Reflexion über die besondere Bedeutung des Sehens findet sich in *Kinkakuji* unter diversen Aspekten;⁷⁵ eine solche Verknüpfung von Deskription und Reflexion über Wahrgenommenes und Wahrnehmungsart unter dem Aspekt von Schönheit und Leben ist dagegen selten. Dennoch gibt es in *Kinkakuji* eine Parallelstelle, die wie ein Gegenstück zu der Digression S. 97f./183ff. anmutet: Mizoguchis Erlebnis im Kameyama-Park (S. 77ff./147f.). In dieser Episode gelingt es ihm nicht, die Einheit der Dinge, ihre sinnvolle Zuordnung aufeinander zu erkennen. Aufgrund seiner inneren Entfremdung mutet ihn auch die Natur, die ihm umgibt, zusammenhangslos und „ohne Ordnung“ an (wörtl.: *nani no chitsujo mo naku*, S. 77/147). Schließlich erscheint ihm die Goldene Halle in einer Vision und drängt die Realität in seinem Bewußtsein zurück. Dieser Wahrnehmungsprozeß entspricht dem, den Mizoguchi in der Digression als Entfremdung vom Leben, hervorgerufen durch die Goldene Halle, bezeichnet (S. 97/185). Doch ansonsten weicht das Schema des Wahrnehmungsprozesses in der Digression in einem entscheidenden Punkt von dem in der Kameyama-Park-Episode ab: Mizoguchi erreicht, bevor ihm die Welt wieder in zusammenhangslose „Relativität“ (wörtl.: *sōtaisei*, S. 98/185) zerfällt, eine Sichtweise, die ihm die Schau des Sinnzusammenhanges zwischen natürlicher Ordnung und Leben erlaubt. Durch diese Einsicht, die aus einer zeitweiligen Befreiung aus der ihm normalerweise gewohnten Weltsicht resultiert, kann Mizoguchi eine dauernde Befreiung anstreben. Ein metaphorisches Vorbild für sein von nun ab – wenn zunächst auch noch unterbewußt – zielgerichtetes Handeln ist m.E. von Mishima in der Metapher des ganz von seinem Lebenstrieb gesteuerten Bienchens, das aktiv das ihm existenzmäßig zugeordnete Wesen aufsucht, geschaffen worden.

Darin zeigt sich, daß die Digression nicht nur – wie bereits angedeutet – an einem Wendepunkt in der Romanhandlung steht, sondern selbst als Wendepunkt fungiert: Die Schau des Sinnzusammenhanges allen lebendigen Seins erlaubt es Mizoguchi, zum aktiven Handeln überzugehen. In seinem Unterbewußtsein ist bereits die Erkenntnis herangereift, daß er sich nur durch Zerstörung der Goldenen Halle die Teilhabe am Leben sichern kann.

75 So unter dem Aspekt der Künstlerproblematik S. 6/18, unter dem der Suche nach der Lösung des Rätsels der Schönheit S. 18/39 u. S. 24/50, unter dem der Konfrontation mit dem Leben S. 36/72f. und schließlich unter dem der besonderen Wahrnehmung im Zen-Buddhismus S. 80/152.

III.4. Die Farbsymbolik

Ein Stilmittel von größter atmosphärischer Dichte ist wohl die von Mishima konsequent (auch im Bereich des Synästhetischen) angewandte Farbsymbolik. Betrachtet man die als Symbol verwandten Farben näher, so ergibt sich, daß sie sich in drei Farbbereiche gliedern.

Der wichtigste ist sicherlich der Bereich „Gold“ und die ihm assoziativ anverwandten Farben und Helligkeitswerte. Mishima benutzt nicht nur Adjektive zu seiner Evozierung, sondern greift auch auf andere Wortarten zurück. Ein typisches Beispiel dafür ist u. a. die oben bereits genannte Textstelle der Digression (S. 97/183): Die Biene hat goldene Flügel (*kin'iro no hane*) und fliegt in der Fülle des Lichtes (*hikari no hemman*). Hier verwendet Mishima sowohl das Adjektiv „golden“ als auch solche Nomen, die den der Farbe Gold anverwandten Helligkeitsbereich wiedergeben. In dieselbe Farbkategorie gehört zweifelsohne auch die Sommerchrysanthe, deren gelbe Blüten assoziativ zur Goldenen Halle überleiten. Natürlich ist der Farbe Gold gerade auch aufgrund der Verknüpfung mit dem Leitmotiv der Goldenen Halle besondere Beachtung zu zollen. Wofür steht aber nun die Farbe Gold?

Um diese Frage zu beantworten ist es zunächst zweckmäßig, den ihr als Dualismus an die Seite gestellten zweiten Farbbereich näher zu betrachten. Es ist dies die Farbe Schwarz und die Dunkelheit. Häufig werden die beiden Bereiche Hell-Dunkel zusammen genannt, als Kontrast und auch als Konstituent des jeweils anderen Bereiches. Es ist wohl nicht unstatthaft zu konstatieren, daß Licht traditionell als etwas Positives, Dunkelheit als etwas Negatives angesehen wird. Mishima entwickelt eine Synthese beider Vorstellungen, die er auch hier durch Verknüpfung zweier zunächst gegensätzlich belegter Symbole erreicht.

So schafft er zunächst ein Assoziationsfeld Gold–Licht, indem er Mizoguchi Kindheitserinnerungen referieren läßt, in denen sich das Bild der in der Sonne glänzenden Natur schrittweise mit dem der Goldenen Halle verbindet.⁷⁶ Zugleich steht die Farbe Gold auch als das Symbol für das Schöne, manchmal in der Kombination mit Schwarz, manchmal für sich alleine. Für ersteren Fall mag beispielhaft die goldene Borte auf dem schwarzen Stoff der von Mizoguchi bewunderten Schirmmütze des Studenten der Marine-Ingenieurschule stehen,⁷⁷ für letzteren die Beschreibung der goldenen Augen der Katze, die Kashiwagi bei seiner Auslegung des Kôans gibt.⁷⁸

Allmählich überträgt Mishima auf diese beiden Farbbereiche weitere Bedeutungen: Helligkeit steht für das Leben, Dunkelheit für die Totenwelt, über die Mizoguchis Vater in seiner Eigenschaft als Priester herrscht (S. 17/36). Wenn-

76 Mit der Goldenen Halle werden u. a. assoziiert: Berge im Abendsonnenschein (S. 5/16), funkelnde Felder (S. 5/16), mattschimmernde Sommerblüten (S. 16/35), dräuende, am Rand goldgefärbte Gewitterwolken (S. 16/35).

77 S. 8/20.

78 S. 89/168.

gleich sich Mizoguchi durch beide Bereiche angezogen fühlt, fürchtet er sich doch auch vor ihnen.⁷⁹

Der Bereich Gold—Licht wird nicht nur mit positiven Wertungen versehen. Da das Leben für Mizoguchi etwas von ihm Entfremdetes, Bedrohliches ist, isoliert ihn das Licht von anderen, insbesondere von seinem Freund Tsurukawa.⁸⁰ Auch die Goldene Halle als Symbol für die dem Leben entgegengesetzte Schönheit geht mit dem Licht keine Fusion ein: sie weist das Licht ab und wird vom Licht ins Dunkel getaucht.⁸¹ Als Mizoguchi zu der Erkenntnis gelangt, durch das Böse Anteil am Leben gewinnen zu können, wird das Böse von ihm nunmehr gleichfalls mit dem Bereich Gold—Licht assoziiert.⁸²

So entsteht eine Mehrfachbelegung des Farbbereichs Gold—Licht: Er symbolisiert Schönheit und Leben, wobei auch die einzelnen Aspekte, unter denen Mishima dieses Begriffspaar ausdeutet, in der Deutung der Symbole nachvollzogen werden.

Im Kontext der zu untersuchenden Digression bedeutet dies die Versinnbildlichung des Lebens durch die goldene und gelbe Farbe von Biene und Chrysantheme einerseits und die der künstlichen Schönheit durch die Goldene Halle andererseits.

Der dritte Farbbereich ist der von Weiß und Rot. Zu ihm wird in der Digression keinerlei Bezugsebene eröffnet. Daher soll er hier nur der Vollständigkeit halber kurz besprochen werden.

Der Farbbereich Weiß—Rot steht für Tod und Sinnlichkeit. Ersteres wird besonders in der Schilderung des Todes von Uiko deutlich. Das rote Herbstlaub und die wie Gebein wirkenden, bleichen Balkenkonstruktionen des Tempels, in dem Uiko mit ihrem Geliebten stirbt, bilden den symbolträchtigen Rahmen für die Todesszene, Vorausdeutung und Nachklang in Einem.⁸³

Die Sinnlichkeit, die Mishima mit dieser Farbkombination verbindet, wird u. a. in der Beschreibung der Szene, in der Mizoguchi die Geliebte des Besatzungssoldaten tritt, deutlich. Die Frau trägt einen flammend roten Mantel, der vor dem weißen Hintergrund des Schnees leuchtet. Auch ihre Haut schimmert weiß, ihre Lippen sind rot und ihre Nägel rot lackiert.⁸⁴

Die Farbe Weiß wird, wo sie allein auftritt, auch noch in einer weiteren Bedeutung als Symbol eingesetzt; sie bezeichnet dann die Reinheit. So ist z. B. das Hemd des so heldenhaft und unverdorben gezeichneten Studenten der Marine-

79 Kimball geht daher davon aus, daß die Lichtmetaphorik eindeutig mit dem Erlebnis der Tabuisierung der Sexualität durch den Eingriff des Vaters verbunden ist. Vgl. KIMBALL, S.91.

80 S.29/58.

81 S.30/61.

82 S.45/89 u. 54/105.

83 S.13/29 u. 14/31.

84 S.47f./93f. u. 49/96.

Ingenieurschule von einem strahlenden Weiß, aber auch Tsurukawas Hemd leuchtet weiß.⁸⁵

Mehrfachbelegungen – und damit die Möglichkeit zur Eröffnung mehrerer Bezugsebenen – werden also auch in der Farbsymbolik von Mishima bevorzugt. Aus einer solchen Vorgehensweise erklärt sich ein gewisser Verrätselungseffekt, der den Rezipienten zu genauem Lesen zwingt. So ist es nicht unverständlich, wenn Masao Miyoshi feststellt: „Any synopsis of *The Golden Temple* will necessarily ignore the apparent irrelevancies that deepen and enrich it, and will, unfortunately, impose logic on a work which in many respects resists logic.“⁸⁶ Zwar räumt er ein, daß eine Analyse der Romanstruktur hilfreich sein könnte, hält sie aber nur für begrenzt sinnvoll, da dennoch Fragen offen bleiben.⁸⁷

Freilich sollte man in einer intratextuellen Analyse auch nicht versuchen wollen, in einen Roman Antworten auf Fragen, die der Autor thematisiert, hinein zu interpretieren. Ihre Aufgabe ist es vielmehr, textuelle Strukturen bloßzulegen und so dem Rezipienten paradigmatisch aufzuzeigen, welche Elemente das Gefüge eines textuellen Kunstwerks konstituieren können. Bei einer guten Analyse sollte sich die Zahl der „apparent irrelevancies“ reduzieren lassen, was sich gerade im Falle Mishimas leicht zeigen läßt. Sein Werk widersteht durchaus nicht einer logischen Analyse, solange man sich auf die Logik, die dem Roman immanent ist, einläßt. Die Erfahrung der Lektüre macht eine Analyse durchaus nicht überflüssig, sie ist nicht nur gelegentlich ein „helpful exercise“⁸⁸, sondern meist eine Notwendigkeit. Mit den obigen Ausführungen sollte demonstriert werden, daß erst ein solcher Entschlüsselungsversuch zu einer sinnvollen Interpretation und einem gültigen Verständnis eines Werkes führen kann.

III.5. Versuch einer Bewertung der festgestellten Strukturen im Hinblick auf ihre Relevanz für Mishimas Gesamtwerk

Die folgenden Überlegungen sollten lediglich dazu anregen, einmal der Frage nachzugehen, ob die oben konstatierten Strukturen auch für andere Werke Mishimas von Relevanz sind. Eine umfassende Untersuchung zu diesem Thema würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, könnte aber m. E. überaus lohnend sein.

Im Folgenden nehme ich auf Hijiya-Kirschnerets Untersuchung zu Mishimas Roman *Kyôko no ie* (1958–9) Bezug, in der sie den Roman einer überaus detaillierten intratextuellen Analyse unterzog. Auch sie geht davon aus, daß sich in Mishimas Gesamtwerk paradigmatische Strukturen inhaltlicher und formaler Art ausmachen lassen.⁸⁹

85 S. 8/20 u. 27/55.

86 MIYOSHI, M., S. 167.

87 ebd.

88 ebd.

89 HIJIYA-KIRSCHNEREIT, Kap. 4.

Im Rahmen ihrer Analyse setzt sie sich u. a. – wie bereits erwähnt – mit dem Problem der Typisierung, Symbolisierung und dem des Parallelismus auseinander.⁹⁰ Beschränkt man den stilistischen Vergleich einmal auf diese drei Techniken, ergeben sich allein hier schon Übereinstimmungen zwischen *Kinkakuji* und *Kyôko no ie* bei denen ich lediglich auf einige, die als Strukturen schon erläutert wurden, paradigmatisch verweisen möchte.

Hierzu zählt zunächst das von Hijiya-Kirschnerit unter den Begriff des „Parallelismus“ subsumierte Verfahren Mishimas, Farbkombinationen und Farbkontraste mit symbolischen Wertigkeiten auszustatten. Hijiya-Kirschnerit zeigt, daß Mishima in *Kyôko no ie* von dieser Farbsymbolik reichlichen Gebrauch macht.⁹¹ Überraschend ist dabei, daß Mishima auf eine von der in *Kinkakuji* nur wenig abweichende Farbskala zurückgreift: Farben mit Symbolcharakter sind Schwarz, Weiß, Rot und Gelb. Auch im Bereich der den Farben zugeschriebenen Bedeutungen scheint es Übereinstimmungen zu geben. Hier sei auf die Farbkombinationen Rot-Weiß verwiesen, die Hijiya-Kirschnerit als Symbol für die „reine Tat“ einstuft; Rot steht hierbei für Blut und Weiß für Reinheit.⁹² Auf diese Grundbedeutung greift Mishima auch in *Kinkakuji* zurück. Freilich ist sie dort in einen anderen Kontext einbezogen worden. Auch Hijiya-Kirschnerit weist auf ähnliche „Inszenierungsmuster“⁹³ hin, geht dabei aber besonders auf Mishimas Bemühen um Visualisierung nicht-visueller Wahrnehmungen und abstrakter Begriffe ein. Diese Übereinstimmungen sind m.E. dazu geeignet, die Vermutung zu erhärten, daß es eine Tendenz zur Visualisierung in Mishimas Gesamtwerk gibt. Insofern wäre eine weiterführende Untersuchung vonnöten.

Strukturelle Übereinstimmungen gibt es auch im Bereich der Typisierung der Personen und der Symbolisierung. So, wie sich z. B. der Kreis der Charaktere in *Kyôko no ie* in „Alltagsmenschen“, „Aktivisten“ und reine „Täter“ gliedern läßt,⁹⁴ so könnte man auch *Kinkakuji* unter dem Aspekt einer Konfrontation von Charakteren der „Außen-“ und der „Innenwelt“ analysieren.

Eine systematische Untersuchung solcher Strukturen sollte m.E. die von Hijiya-Kirschnerit eher an inhaltlichen Funktionen erstellten Kategorien von Symbolisierung und Typisierung mit einer Analyse der Eingliederung dieser Strukturen in den narrativen Kontext verbinden. Sie könnte Einblick in die künstlerischen Techniken eines Autors geben, dessen Relevanz für die moderne japanische Literatur unbestritten ist. Zugleich könnte damit die völlig unkritisch wiederholte Behauptung, die japanische Literatur ergehe sich traditionellerweise in „the fine taste of some rare scenes“,⁹⁵ widerlegt werden: Zumindest die

90 Vgl. hierzu insonderheit ihre Kap. 2.2. u. 2.3.

91 HIJIYA-KIRSCHNERIT, S. 57ff.

92 ebd., S. 60.

93 ebd., S. 203.

94 ebd., vgl. zu den „Agitatoren“ Kap. 3.2.1., S. 91ff. u. Kap. 7.2., S. 176f. und zum Gegensatz von „Alltagsmensch“ und „reinem Täter“ die Kap. 6.1., S. 119ff. u. 7.4., S. 179.

95 JANEIRA, S. 213.

von Mishima eingesetzten Details werden nicht nur wegen ihres „strange perfume“,⁹⁶ sondern vor allem um der künstlerischen Einheit des Werkes willen verwandt.

Literaturverzeichnis

(Soweit nicht anders vermerkt, wird bei Werken, die in Tōkyō erschienen sind, nur der Verlag angegeben.)

Textausgabe

MISHIMA Yukio : *Kinkakuji. Haru no yuki*. (Shinchō gendai bungaku.32.).
Shinchōsha 1979.

Übersetzung

MISHIMA Yukio: *Der Tempelbrand*. (Übers.:) Walter Donat. München 1961.

Sekundärliteratur

HAMBURGER, Käthe: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart ²1968.

HIJIIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela: *Mishima Yukios Roman „Kyōko no ie“: Versuch einer intratextuellen Analyse*. Veröffentlichungen des Ostasien-Instituts der Ruhr-Universität Bochum (VOAI 17). Wiesbaden 1976.

JANEIRA, Armando Martins: *Japanese and Western Literature. A Comparative Study*. Rutland/Verm. u. Tōkyō 1970.

KEENE, Donald: *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era. (1) Fiction*. New York 1984.

KIMBALL, Arthur G.: *Crisis in Identity and Contemporary Japanese Novels*. Rutland/Verm. u. Tōkyō 1973.

LÄMMERT, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1968.

MIYOSHI, Masao: *Accomplices of Silence. The Modern Japanese Novel*. Berkeley, Los Angeles u. London 1974.

MIYOSHI, Yukio: *Sakuhinron no kokoromi*. Shibundō 1976.

SWANN, Thomas: What happens in *Kinkakuji*. *Monumenta Nipponica*, Bd. 27 (1972) 4, S. 399ff.

UEDA, Makoto: *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*. Stanford 1976.

VOGT, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa*. Opladen ⁵1984.

WILPERT, Gero v.: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart ⁶1979.

⁹⁶ ebd.