

„Qualen des Geborenwerdens“: Arishima Takeos Erzählung *Umareizuru nayami*

Asa-Bettina Wuthenow (Heidelberg)

1. Einleitung

Bei Arishima Takeos¹ *Umareizuru nayami* 生れ出づる悩み („Qualen des Geborenwerdens“; 1918) handelt es sich um ein Werk, das in vielerlei Hinsicht als typisch für die Taishô-Zeit (1912–1926) gelten kann – eine Erzählung, in deren Mittelpunkt ein künstlerisch veranlagtes Individuum steht, das bestrebt ist, widrigen Umständen zum Trotz, den Weg der Selbstentfaltung zu gehen, eine Erzählung überdies, die auf eindringliche Weise die zentralen Werte der *Shirakaba*-Gruppe² illustriert.

Künstlerische Intention und Zielsetzung der Erzählung werden von Arishima in einem selbstverfaßten Werbetext (*kôkokubun*) zur ersten Buchausgabe folgendermaßen charakterisiert:³

In *Umareizuru nayami* wollte ich einen bescheidenen Hymnus auf alle guten [und reinen] Seelen anstimmen, die ihrer Geburt entgegenharren. Die Natur ist ein großes Kindbett. Ich möchte der Sänger sein, der, ehrfurchtsvoll in einem Winkel dieses Kindbetts sitzend, die großartigen Geburten besingt.

Das Streben des Individuums nach Selbstverwirklichung durch Entfaltung seiner natürlichen Anlagen, auf das der Autor im *kôkokubun* wie im Werk selbst mit

1 Zu Arishima Takeo 有島武郎 (1878–1923) s.a.: Wolfgang SCHAMONI: „Arishima Takeos ‚Ein Manifest‘“, in: *NOAG*, Nr. 151 (1992), S. 63–80; s. dort auch für weitere Literatur.

2 Die *Shirakaba* 白樺 („Birke“) war eine privat verlegte Kunst- und Literaturzeitschrift der Taishô-Zeit, die von April 1910 bis August 1923 bestand. Zentrale Figur der Gruppe um die *Shirakaba* war Mushanokôji Saneatsu (1885–1976). Weitere wichtige Vertreter waren die Schriftsteller Shiga Naoya (1883–1971), Arishima Takeo und Satomi Ton (1888–1983), der Begründer der „Volkskunst-Bewegung“ Yanagi Sôetsu (1889–1971) sowie die Maler Kishida Ryûsei (1891–1929) und Arishima Ikuma (1882–1974). Vgl. Wolfgang SCHAMONI: „Die *Shirakaba*-Gruppe und die Entdeckung der nachimpressionistischen Malerei in Japan“, in: *NOAG* 127–128 (1980), S. 57–85, sowie ders. (Hrsg.): *Buch und Literatur: Japan 1905–1931. Katalog der Ausstellung des Japanologischen Seminars der Universität Heidelberg in der Universitätsbibliothek vom 26. April bis 7. Juli 1990*. Heidelberg 1990, S. 70–95.

3 Zit. nach Arishima Takeo *shû*, S. 458, Zusatzanmerkung (*hochû*) 21. Die Ausführungen in diesem Aufsatz und alle Zitate aus *Umareizuru nayami* beruhen auf der in diesem Band des Verlags Kadokawa shoten enthaltenen Ausgabe der Erzählung.

der Metapher der Geburt Bezug nimmt, und der Konflikt zwischen Selbstverwirklichungsdrang und realem, praktischem Leben (*jisseikatsu* 実生活), der in der Künstlerexistenz in verschärfter Form zum Ausdruck kommt, werden dargestellt am Beispiel des aus einer armen Fischerfamilie stammenden Malers Kimoto. Vorbild für diese Figur war der Maler Kida Kinjirō 木田金次郎 (1893–1962), den Arishima in Hokkaidō kennenlernte.⁴

Arishima wollte Kidas Fall ursprünglich über die Zeitschrift *Shirakaba* an die Öffentlichkeit bringen und verfaßte hierzu einen Beitrag mit dem Titel *Aru shishin* ある私信 („Ein privater Brief“). Als er jedoch den Auftrag erhielt, eine Erzählung für die Tageszeitung *Ôsaka Mainichi shinbun* zu schreiben, entschloß er sich, *Aru shishin* für diesen Zweck neu zu bearbeiten.⁵

Umareizuru nayami wurde erstmals vom 16. März bis 30. April 1918 in Fortsetzungen in der *Ôsaka Mainichi shinbun* und in der *Tôkyô Mainichi shinbun* veröffentlicht.⁶ Der ursprüngliche Titel lautete *Umarederu nayami* 生れ出る悩み. Diese Erzählung ist das einzige Werk, das Arishima je in einer Tageszeitung publizierte.⁷

Wegen einer plötzlichen Erkrankung des Autors wurde die Veröffentlichung Ende April nach der 32. Folge zunächst eingestellt. Erst Anfang Juli nahm Arishima die Arbeit an dem Manuskript wieder auf und vollendete die Erzählung schließlich Anfang August 1918, indem er das 8. und 9. Kapitel hinzufügte.⁸

Im September desselben Jahres erschien *Umareizuru nayami* dann zusammen mit *Ishi ni hishigareta zassô* („Von Steinen zerdrücktes Unkraut“) als sechster Band der Arishima Takeo-Werkausgabe (*Arishima Takeo chosakushû*) im Verlag Sôbunkaku.⁹

Sekundärliteratur über *Umareizuru nayami* in westlichen Sprachen ist kaum vorhanden. Lediglich Paul Anderer, der sich mit der Raumdarstellung in Arishimas Werk befaßt, bezieht bei der Erörterung der Rolle, die Hokkaidō in Arishimas Prosa spielt, auch *Umareizuru nayami* mit ein.¹⁰ In den einschlägigen Nachschlagewerken in westlichen Sprachen findet die Erzählung, obwohl sie in Japan vor allem wegen der ausdrucksvollen Natur- und Landschaftsbeschreibungen als

4 S. Kapitel 4, S. 24ff. dieses Aufsatzes.

5 S. *Arishima Takeo shû*, S. 458, Zusatzanmerkung (*hochû*) 21.

6 S. SATÔ Tomoyoshi: *Kida Kinjirô – Umareizuru nayami*. 1987, S. 104.

7 S. *Arishima Takeo shû*, *ibid.*

8 FUKUDA Kiyoto / TAKAHARA Jirô: *Arishima Takeo*. 1981 (1966¹), S. 162.

9 Bis einschließlich Band 5 erschien die Arishima Takeo-Werkausgabe bei dem Tôkyôter Verlag Shinchôsha. Im Juni 1918 leitete Arishimas Freund Asume Soichi Verhandlungen mit dem Leiter des Verlags Shinchôsha, Satô Giryô, ein, da er die *chosakushû* in seinem eigenen Verlag herauszubringen wünschte. Ab Band 6 erschienen Arishimas Werke dann bei Sôbunkaku. – S. FUKUDA, *op.cit.*, S. 162.

10 Paul ANDERER: *Other Worlds*. New York 1984, S. 33–40. Eine englische Übersetzung von *Umareizuru nayami*, angefertigt von Fujita Seiji, erschien 1955 im Verlag Hokuseidô (Tôkyô) unter dem Titel *The Agony of Coming into the World*. Eine deutsche Übertragung liegt noch nicht vor (Stand: August 1998).

große Prosa geschätzt wird,¹¹ nicht einmal Erwähnung: Weder die *Kodansha Encyclopedia of Japan* noch die Literaturgeschichten von Donald Keene und Katô Shûichi¹² enthalten einen Hinweis auf *Umareizuru nayami*. So lagen an Sekundärliteratur zur Erzählung selbst neben Anderers Buch lediglich der japanische Aufsatz *Umareizuru nayami* von Aibara und die Ausführungen von Fukuda / Takahara in dem Band *Arishima Takeo* vor. Für die inhaltliche Analyse war vor allem Wolfgang Schamonis Aufsatz über „Die *Shirakaba*-Gruppe und die Entdeckung der nachimpressionistischen Malerei in Japan“ (1980) hilfreich.

2. *Umareizuru nayami*

Wovon handelt die Erzählung?

Kimoto, ein tüchtiger junger Fischer aus der Hafenstadt Iwanai an der Westküste Hokkaidôs, hat großes Talent für die Malerei, kann aber seinen Wunsch, Maler zu werden, nicht verwirklichen, da die Familie in wirtschaftlichen Schwierigkeiten steckt und auf seine Mithilfe beim Fischfang angewiesen ist.

Für kurze Zeit besucht Kimoto eine Mittelschule in Tôkyô, bricht die Ausbildung jedoch ab, um nach Hokkaidô zurückzukehren und seine Familie zu unterstützen. Zu diesem Zeitpunkt ist er etwa sechzehn Jahre alt. Auf dem Weg nach Iwanai besucht Kimoto in Sapporo einen Schriftsteller, der sich auch mit Malerei beschäftigt, und legt ihm seine Ölbilder und Aquarelle vor mit der Bitte, ein Urteil über sie abzugeben.

Der Schriftsteller (der Ich-Erzähler in *Umareizuru nayami*) spürt gegenüber dem Besucher, der ihm mißgelaunt und überheblich vorkommt, zunächst instinktive Abneigung; doch von dessen Bildern, die, obschon sie eine unausgereifte Technik verraten, eine geheimnisvolle Kraft und Lebendigkeit in sich zu bergen scheinen,¹³ ist er tief beeindruckt. Als Kimoto wissen möchte, ob er sich für talentiert genug halten darf, um sich ganz der Malerei zu widmen, weiß der Schriftsteller indessen keine Antwort. Er hat Bedenken, auf der Grundlage einiger weniger Bilder ein Urteil zu fällen, von dem die Zukunft des Jungen abhängen könnte.

Nach dieser Begegnung bricht der Kontakt zwischen den beiden zunächst ab. Oft fragt sich der Erzähler, der mittlerweile als freier Schriftsteller in Tôkyô lebt, was aus dem Jungen geworden ist. Eines nachmittags, Ende Oktober, zehn Jahre nach der ersten Begegnung, erhält der Schriftsteller ein Päckchen von Kimoto, das drei schmuddelige, stark nach Fisch riechende Skizzenbücher mit Bleistiftzeichnungen von Bäumen und Bergen der Landschaft Hokkaidôs enthält. Der Schriftsteller erkennt sofort, daß diese von der Hand eines Meisters stammen. Am

11 Cf. AIBARA Kazukuni: *Umareizuru nayami*, in: *Arishima Takeo sakuhinron*. 1981, S.154.– Vor allem die Schilderungen in den Kapiteln 5 und 6 von *Umareizuru nayami* gelten als gelungen.

12 *Kodansha Encyclopedia of Japan*. 1983. – DONALD KEENE: *Dawn to the West*. 1984. – KATÔ Shûichi: *A History of Japanese Literature*, Vol.3. 1983.

13 *Umareizuru nayami*, S.94.

selben Abend trifft ein Brief Kimotos ein, in welchem dieser abermals um eine Beurteilung seiner Bilder bittet. Er habe, schreibt Kimoto, lange keine Zeit zum Zeichnen gefunden; nun seien seine an harte körperliche Arbeit gewöhnten Hände nicht mehr in der Lage, seiner „Empfindungskraft“¹⁴ Ausdruck zu verleihen:

Es fällt mir nicht leicht, Sie darum zu bitten, sich solch wertlose Zeichnungen anzusehen. Aber ich war ehrlich und habe Ihnen alle zugeschickt, die ich je gemacht habe. (...)

Gern würde ich die Berge einmal mit ganz dick aufgetragener Farbe malen, so als stiegen sie vom Boden zum Himmel empor.

In meinen Skizzen kommt das, was ich empfinde, einfach nicht zum Ausdruck, und das macht mich ratlos. Meine Berge wirken viel flacher, als ich sie tatsächlich empfinde. (...)

Ich überlege mir, ob ich sie nicht besser farbig malen sollte, aber weil ich weder Zeit noch Geld habe [um Farbe zu kaufen], begnüge ich mich mit so etwas. (...)¹⁵

Bewegt von diesem Brief entschließt sich der Schriftsteller, die Reise nach Hokkaidō, die er ungefähr für diese Zeit geplant hatte, nicht länger aufzuschieben, und bricht Anfang November zu seinem Landgut bei Iwanai auf. Kimoto lädt er dorthin ein.

Am Tag der Ankunft auf dem Gutshof empfängt der Schriftsteller den erwarteten Gast, der sich in der Zwischenzeit zu einem gutgewachsenen, kräftigen Mann entwickelt hat. Bis tief in die Nacht sitzen Kimoto und der Schriftsteller bei einem angeregten Gespräch zusammen, in dem der Gast erzählt, wie sein Leben seit jenem ersten Treffen verlaufen ist.

In Iwanai lebt Kimoto mit seinem Vater, dem älteren Bruder und dessen Frau, sowie seiner jüngeren Schwester zusammen; die Mutter ist nicht mehr am Leben. Der vorzeitige Abgang von der Schule war notwendig, weil die Familie die Ausbildung nicht länger finanzieren konnte. Die Stadt Iwanai, einst florierendes Zentrum der Heringsfischerei, war zu jener Zeit in wirtschaftlichem Niedergang begriffen. Der Hafen von Iwanai verlor zunehmend an Bedeutung, und da durch einen falsch konstruierten Wellenbrecher die Küste mehr und mehr versandete, verschwanden die Fische auch aus den ehemals reichen Fischgründen von Kimotos Vater; so war die Familie, um ein Auskommen zu finden, gezwungen, gegen teure Nutzungsgebühren Fischgründe anderer Besitzer zu pachten.

Als er nach Iwanai zurückging, glaubte Kimoto, er würde in Mußestunden Gelegenheit zum Zeichnen finden, doch bald mußte er erkennen, daß dies eine Illusion war. Zehn von Lebenskampf und Entbehrungen geprägte Jahre vermochten es jedoch nicht, ihm seine Leidenschaft für die Malerei zu nehmen; so hatte er im vergangenen Sommer wieder zum Skizzenbuch gegriffen.

Nachdem Kimoto so von seinem Leben berichtet hat, macht er sich am nächsten Morgen wieder auf den Weg in seine Heimatstadt, und einige Tage später fährt

14 *kanriki* 感力; es handelt sich um eine Wortschöpfung des Protagonisten; vgl. *Umareizuru nayami*, S. 101.

15 *Umareizuru nayami*, S. 101–102.

auch der Schriftsteller zurück nach Tôkyô. Hier ist er mit seinen Gedanken oft bei dem jungen Freund. Er versucht, sich dessen Leben als Fischer vorzustellen und schreibt seine Gedanken nieder, wobei er Kimotos Erzählungen und Briefe zu Hilfe nimmt.¹⁶ So schildert er zunächst einen Arbeitstag der Fischer von Iwanai und berichtet dann von einem Mußetag, den Kimoto in den Bergen mit Zeichnen verbringt. Dabei versucht er, nicht nur die äußeren Begebenheiten zu beschreiben, sondern auch, sich in das Innenleben des Freundes hineinzusetzen und dessen inneren Konflikt zu verstehen – die künstlerischen Ambitionen, das Gefühl, die Familie nicht im Stich lassen zu dürfen, die Stimmungstiefs und die Schuldgefühle: Mal ist Kimoto von Selbstmitleid ergriffen, weil er ein Leben führen muß, das ihn nicht erfüllt, dann wieder schämt er sich seiner Ambitionen und fühlt sich schuldig, zum einen, weil er nicht mit ganzem Herzen bei jener Arbeit ist, die ihm, wie es scheint, zu tun aufgegeben ist, zum anderen, weil es ihm fast wie eine Anmaßung vorkommt, den Anspruch auf ein der Kunst gewidmetes Leben geltend zu machen, solange er sich seiner Begabung nicht vollkommen sicher sein kann.

Wenn ich nur davon überzeugt sein könnte, daß ich ein Künstler sein kann, würde ich, ohne auch nur einen Augenblick zu zögern, den Weg einschlagen, den ich gehen möchte, auch wenn ich mich damit gegen mein reales, praktisches Leben verginge und die, die mir nahestehen, preisgäbe ... Wenn ich sehe, wie ernst meine Familie ihr reales, praktisches Leben nimmt, kann ich nicht mehr so ohne weiteres an mein Talent glauben. Es kommt mir scheußlich und vermessen vor, ihnen gegenüber als Künstler aufzutreten, solange ich nichts Besseres zustande bringe. Ich würde es mir nicht verzeihen, ich fände es abscheulich. Während alle ihr tägliches Leben mit einer solch tiefen Zufriedenheit leben, muß ich allein immer in einer düsteren Verfassung sein, fast so als spönte ich Intrigen. Wie kann ich mich nur von dieser Qual, dieser Einsamkeit befreien?¹⁷

Der Schriftsteller stellt sich vor, wie in seinem Freund in dieser Lage der Gedanke an Selbstmord als einziger Ausweg aufkommt: Nachdem er einen ganzen Tag mit Zeichnen verbracht hat, wird Kimoto von starken Schuldgefühlen gequält. Abends auf dem Weg nach Hause verdüstert sich seine Stimmung zusehends. Ohne sich dessen, was er tut, bewußt zu sein, lenkt er seine Schritte auf eine Anhöhe, die mit einem steil abfallenden Abgrund unmittelbar hinter der Fischverarbeitungsfabrik von Iwanai endet. Immer weiter nähert er sich dem Rand des Abgrunds, will sich schon hinabstürzen, als er plötzlich durch ein durchdringendes Geräusch wieder zu sich kommt: Unten in der Fischverarbeitungsfabrik kündigt eine Sirene den Schichtwechsel um Mitternacht an.

Erschrocken tritt Kimoto vom Abgrund zurück; die Spannung der vorangegangenen Minuten löst sich in Tränen.

So vermeidet es der Schriftsteller, bei der Schilderung von Kimotos Dilemma eine eindeutige Lösung zu aufzuzeigen, räumt jedoch ein, daß er Kimoto eigentlich gerne geraten hätte, ein Leben als freier Maler zu wagen. Seine Erzählung

16 S. *Umareizuru nayami*, S. 161.

17 *Umareizuru nayami*, S. 153–54.

läßt er mit einem hoffnungsvoll-versöhnlichen Unterton enden: Der Winter, heißt es, sei vorbei, und auf den Winter folge der Frühling.

So deutet er die Möglichkeit an, daß auch in Kimotos Leben der Frühling Einzug hält.

3. Formale und inhaltliche Analyse der Erzählung

3.1. Vorbemerkung

In *Umareizuru nayami* werden die Problematik der Selbstverwirklichung des künstlerisch veranlagten Individuums und der Konflikt zwischen Künstlerexistenz und Alltagsleben auf zwei Ebenen entwickelt: Einmal in bezug auf den als Ich-Erzähler (*watakushi*) auftretenden Schriftsteller, ein anderes Mal in bezug auf die Hauptfigur Kimoto, von dessen Leben der Schriftsteller berichtet. Der Schriftsteller ist eine Figur, die deutlich autobiographische Züge trägt: Ebenso wie Arishima lebt er zunächst in Sapporo, später in Tôkyô; er besitzt in Hokkaidô ein Landgut und beschäftigt sich nebenbei mit Malerei. Auch die Angaben, die in Kapitel 2 zu seinem Leben gemacht werden – die Eheschließung, der Austritt aus der Kirche, Umzug nach Tôkyô und Beginn des Lebens als freier Schriftsteller – stimmen mit den Fakten aus Arishimas Leben überein.¹⁸ Kimoto und der Schriftsteller sind die einzigen wichtigen Figuren in *Umareizuru nayami*. Ein gewisses Profil erhält darüber hinaus Kimotos Freund K.¹⁹ Alle anderen Personen sind Nebenfiguren, die nur schemenhaft in Erscheinung treten.²⁰

Kennzeichnend für *Umareizuru nayami* ist ein verschachtelter Aufbau, der an die Form der Rahmenerzählung erinnert. Die Erzählung weist keinen durchgehenden Plot auf und ist (trotz der „Rahmenform“; s. u.) kein stringent durchkomponiertes Werk.

Inhaltlich setzt sie sich aus einzelnen Episoden, Reflexionen des Erzählers und von der Schriftsteller-Figur imaginierten Erlebnissen der Hauptperson zusammen, wobei besinnliche, sachlich-deskriptive, lyrisch-sentimentale und dramatische Passagen einander abwechseln.

Äußerlich gliedert sich die Erzählung in 9 Kapitel von unterschiedlicher Länge,²¹ die nicht mit eigenen Überschriften versehen, sondern schlicht durchnumeriert sind. Insgesamt umfaßt die Erzählung im japanischen Original siebzig Seiten; nach japanischen Genrebegriffen ist sie noch zu den *tanpen shôsetsu* („kurze Erzählung“) zu zählen.²²

18 S. Kenneth STRONG: Vorwort zu „A Certain Woman“. 1978 und KEENE, *op. cit.*, S. 441–493.

19 Zu „K.“ s. u., Kapitel 3.5., S. 20f.

20 Nebenrollen spielen etwa Kimotos Vater, ein erfahrener Fischer, der mit selbstlosem Einsatz arbeitet; Kimotos älterer Bruder, von dem der Leser nur erfährt, daß er für einen Fischer von eher schwacher Konstitution ist; die jüngere Schwester, die ein ruhiges und freundliches Wesen hat, und eine Frau aus Iwanai, die Kimoto mit neckenden Bemerkungen in Verlegenheit bringt. Kimotos Schwägerin wird erwähnt, tritt aber selber nicht auf.

21 Die Kapitellänge reicht von einer Dreiviertelseite (Kapitel 4) bist zu 17 Seiten (Kapitel 8).

22 Vgl. *Nihon kindai bungaku daijiten*. 1977, Bd. 1, S. 59.

3.2. Zum Aufbau

Die Geschichte des Fischers und Malers Kimoto stellt eine „Geschichte in der Geschichte“ – eine Erzählung auf einer „zweiten Ebene“ – dar, insofern als alles, was von Kimoto berichtet wird, konzipiert ist als Erinnerung und Vorstellung des als Erzähler auftretenden Schriftstellers. Daneben gibt es eine weitere Ebene, auf welcher vor allem der Erzählvorgang und die Erzählsituation thematisiert werden; im Vordergrund steht hier die Figur des Schriftstellers, der sich mit Kimotos Leben beschäftigt. Diese Ebene erfüllt eine Art Rahmenfunktion für die eigentliche – Kimoto betreffende – Geschichte.²³

Der Aufbau der Erzählung erschließt sich dem Leser jedoch nicht auf den ersten Blick. Die Hauptschwierigkeit besteht für ihn in der Bestimmung der Zeitschichten der Erzählung,²⁴ was auf die mangelnde kompositorische Geschlossenheit des Werks zurückzuführen ist.

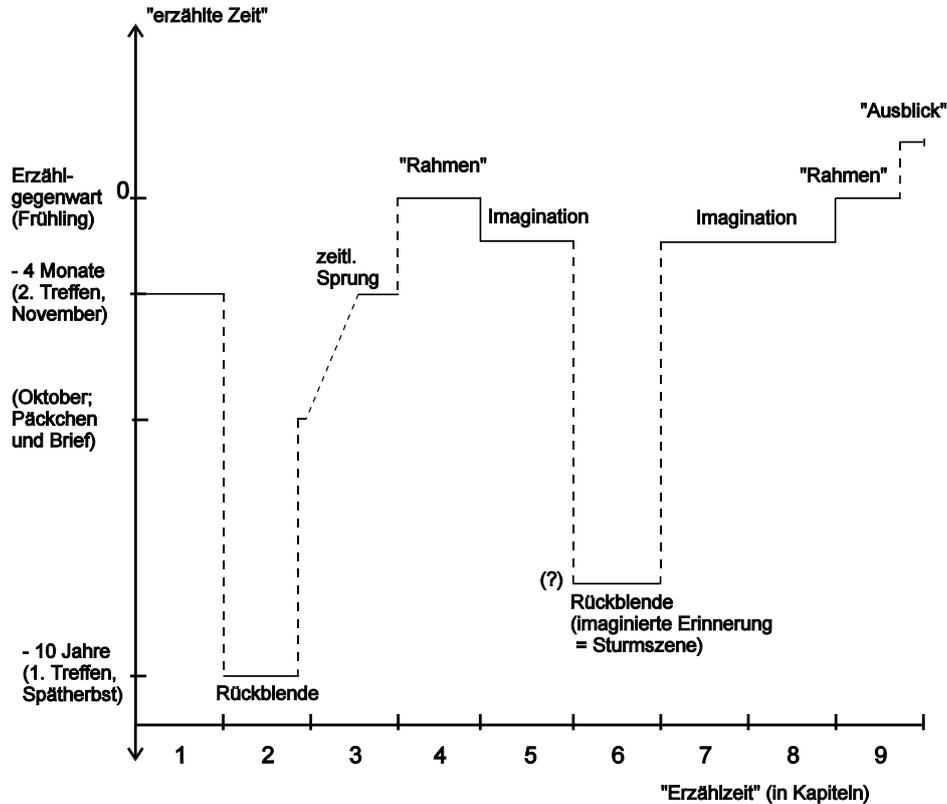
In *Umareizuru nayami* lassen sich zwei große Teile unterscheiden, die jeweils in sich eine gewisse Einheit bilden: Der erste Teil umfaßt die Kapitel 1–3, der zweite die Kapitel 4–9. Zwischen beiden liegt eine deutliche Zäsur, die u.a. durch einen Schauplatzwechsel und einen zeitlichen Sprung gekennzeichnet ist. Die Kapitel 1–3, in denen die erste und die zweite Begegnung – also Erinnerungen der Erzählerfigur – geschildert werden, lassen sich, kompositorisch gesehen, als eine Vorgeschichte zu dem von den Kapiteln 4–9 repräsentierten Hauptteil der Erzählung betrachten. In diesem imaginiert der Schriftsteller (etwa vier Monate nach der zweiten Begegnung) den Alltag Kimotos. Er beschreibt ausführlich einen Arbeitstag, in dessen Verlauf sich Kimoto an einen schweren Sturm zurückerinnert, in dem sein Boot kenterte und er nur knapp dem Tod entrann, sowie einen Tag, den Kimoto mit Zeichnen verbringt.

Der Aufbau von *Umareizuru nayami* soll nun im einzelnen nachgezeichnet werden. Um die folgenden Ausführungen leichter nachvollziehbar werden zu lassen, wird eine Graphik beigelegt, die eine schematische Darstellung der Zeitschichten der Erzählung enthält:

23 Im folgenden soll vereinfachend von „Rahmen“ gesprochen werden, auch wenn keine Rahmenerzählung im strengen Sinne vorliegt. – Vgl. Gero von WILPERT (Hrsg.): *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, 1979, s. v. „Rahmenerzählung“.

24 Terminus nach Eberhard LÄMMERT: *Bauformen der Erzählens*. Stuttgart 1983 (1955¹).

Zeitschichten der Erzählung²⁵



- Kap. 1–3: (Vorgeschichte): Erinnerungen des Erzählers; Schilderung des 1. und 2. Treffens zwischen Kimoto und dem Schriftsteller
- Kap. 4–9: (Hauptteil): das imaginierte Leben Kimotos, eingebettet in eine Art „erzählerischen Rahmen“ (hauptsächlich Kap. 4 u. 9)
- Kap. 5: Beschreibung eines Arbeitstages der Fischer von Iwanai (von frühmorgens bis mittags)
- Kap. 6: „imaginierte Erinnerung“: der Erzähler stellt sich vor, wie Kimoto sich an einen schweren Sturm zurückerinnert
- Kap. 7: Fortsetzung der Beschreibung des Arbeitstages der Fischer (von mittags bis spätabends)
- Kap. 8: Schilderung von Kimotos Ausflug in die Berge (er zeichnet den ganzen Tag)

²⁵ Unter der auf der vertikalen Achse eingetragenen „erzählten Zeit“ wird hier nicht, wie sonst üblich, die Zeitspanne verstanden, die erzählerisch abgedeckt wird, sondern der Zeitpunkt, zu welchem die Handlung spielt.

Kap. 1 beginnt *in medias res*: Der Schriftsteller sitzt in seinem Arbeitsraum auf seinem Gutshof in Hokkaidô und versucht zu schreiben.

Ich versuchte, meine Arbeit zu etwas Heiligem zu machen. Ich spornte meinen Geist an, der abschweifen wollte, und bemühte mich mit aller Kraft, in eine so helle, weite und redliche Welt zu gelangen wie nur irgend möglich und dort den Palast meiner Kunst zu errichten.²⁶

Die Szene spielt an einem Spätnachmittag in der ersten Novemberwoche: Der Winter hat eingesetzt, durch das Fenster beobachtet der Erzähler, wie der Schnee nach und nach die Felder bedeckt.²⁷ Die Dunkelheit bricht gerade herein. Während er das Schneetreiben betrachtet, wandern seine Gedanken zu seinem jungen Freund Kimoto, auf dessen Kommen er, wie der Leser – allerdings erst später, nämlich zu Ende des 2. und Anfang des 3. Kapitels²⁸ – erfährt, gerade wartet:

In meiner übergroßen Einsamkeit hörte ich auf zu schreiben und blickte aus dem Fenster. Und ich dachte an Dich.²⁹

Mit diesem Schlußsatz des ersten Kapitels setzt eine Rückblende ein, die fast das gesamte Kapitel 2 umfaßt.³⁰ Innerhalb der Rückblende wird zunächst berichtet, wie der Schriftsteller und Kimoto sich kennenlernten. Auf die ausführliche Schilderung des ersten Treffens (die nicht durchgängig berichtend erfolgt, sondern von Passagen in direkter Rede durchsetzt ist) folgt, noch im Rahmen des Rückblicks, eine raffende Darstellung der knapp zehn Jahre, die bis zum Eintreffen von Kimotos Päckchen (Ende Oktober) vergehen. Diese Zeitspanne wird auf zweieinhalb Seiten zusammengefaßt.³¹

Im Anschluß daran wird – auch dies innerhalb der Rückblende – weitgehend zeitdeckend berichtet, wie der Schriftsteller das Päckchen öffnet, die Zeichnungen auf sich wirken läßt, Kimotos Brief liest und nach Hokkaidô aufbricht.³² Die Rückblende wird mit dem letzten Abschnitt des 2. Kapitels abgeschlossen:

Am Tage meiner Ankunft auf dem Gutshof kamst Du nicht. Am Tag darauf begann es schon am Morgen zu schneien. Ich stellte einen Tisch ans Fenster und wartete auf Dich, während ich mich mit meinem Manuskript abmühte. Und wie ich meine widerspenstige Feder ruhen ließ, ließ ich mir die Erinnerungen aus der Vergangenheit, wie ich sie bis hierher festgehalten habe, und meine gegenwärtigen Erwartungen eine nach der anderen durch den Kopf gehen.³³

26 *Umareizuru nayami*, S. 92.

27 Ebd.

28 *Umareizuru nayami*, S. 103.

29 *Umareizuru nayami*, S. 93.

30 *Umareizuru nayami*, S. 93–103.

31 *Umareizuru nayami*, S. 97 letzter Absatz bis S. 99 unten.

32 Hier wird eine genaue Zeitangabe gemacht: Der Aufbruch erfolgt am 5. November; s. *Umareizuru nayami*, S. 103.

33 *Umareizuru nayami*, S. 103.

Mit diesem Passus leitet der Erzähler wieder zur Handlungsgegenwart über.³⁴ So schließt Kapitel 3 unmittelbar an das erste Kapitel an: Der Schriftsteller sitzt am Fenster und wartet auf Kimoto, während draußen der Schneesturm tobt. Die halbe Stunde, die bis zur Ankunft des Gastes vergeht, wird in aller Ausführlichkeit beschrieben, wobei durch die Schilderung der immer unbändiger tobenden Naturgewalten und des immer verzweifelter werdenden Kampfes des Schriftstellers mit seiner widerspenstigen Feder wachsende Spannung aufgebaut wird. Diese löst sich, als der Gutsverwalter den Besucher ankündigt.

Es folgt die Darstellung des zweiten Treffens zwischen Kimoto und dem Schriftsteller, teils beschreibend, teils in direkter Rede. Hier finden sich ungefähr in der Mitte des 3. Kapitels zwei auktoriale Einschübe:

Ich erinnere mich noch heute mit der gleichen Freude an das heitere Gespräch, das wir beide nach dem Abendessen bis Mitternacht miteinander führten.³⁵

Und zwei Abschnitte weiter:

Ich kann nicht umhin, an dieser Stelle in groben Umrissen das Leben, das Du seit damals geführt hast, so, wie Du es mir an jenem Abend erzähltest, zu schildern.³⁶

Durch diese Passagen, in welchen der Erzähler den Erzählvorgang selbst kommentiert, wird dem Leser erstmals die Diskrepanz zwischen Handlungsgegenwart und Erzählgegenwart bewußt: Ihm wird klar, daß auch das zweite Treffen und das Vorspiel dazu (der Schriftsteller wartet in seinem Arbeitszimmer auf Kimoto; s. *Umareizuru nayami*, Kap. 1 und den Anfang von Kap. 3) von einem späteren Zeitpunkt her rückblickend berichtet werden. Die auktorialen Eingriffe bewirken somit, daß die vom ersten Satz der Erzählung geschaffene Illusion der unmittelbar erlebten Wirklichkeit des Erzählten durchbrochen wird.

Nach dem zweiten auktorialen Einschub wird Kimotos Lebensgeschichte zusammenfassend nacherzählt, bevor der Erzähler schließlich auf die Schilderung des Besuchs des Fischers zurückkommt. Am folgenden Morgen, heißt es, kehrt Kimoto in seine Heimatstadt zurück. Kapitel 3 schließt mit dem Satz: „Drei, vier Tage später brach ich von dort auf und kehrte nach Tōkyō zurück.“³⁷

Mit dem vierten Kapitel beginnt der Hauptteil von *Umareizuru nayami*. Nicht nur der Schauplatz hat gewechselt – wir befinden uns nun mit dem Erzähler in Tōkyō – sondern zwischen dem dritten und vierten Kapitel liegt auch ein zeitlicher Abstand von etwa vier Monaten: In Tōkyō ist der Frühling im Anzug, die

34 Unter „Handlungsgegenwart“ wird hier in Anlehnung an Lämmert „die Zeit der unmittelbar vergegenwärtigten Handlung“ verstanden (LÄMMERT *op. cit.*, S.44). Im Gegensatz dazu bezeichnet der Terminus „Erzählgegenwart“ (bei Lämmert: Erzählergegenwart) die Zeit, aus der heraus der Erzähler „erläuternd, bekräftigend oder kritisierend das erzählte Geschehen kommentiert“. (LÄMMERT *op. cit.*, S.45). Die Erzählgegenwart schließt den Zeitpunkt ein, zu welchem der Erzähler die Geschichte erzählt bzw. niederschreibt.

35 *Umareizuru nayami*, S. 107.

36 Ebd.

37 *Umareizuru nayami*, S. 112.

Pflaumenbäume und Kamelien blühen. Der Leser befindet sich nun in der Erzählgegenwart. Formales Kennzeichen hierfür ist der Wechsel des Erzähltempus: Während die ersten drei Kapitel bis auf die genannten auktorialen Einschübe in der Vergangenheit gehalten sind, wird ab Kapitel 4 das Präsens verwendet.

Der „Rahmen“ ist im Hauptteil durch den schreibenden Ich-Erzähler gegeben, der sich mit Kimoto und dessen Leben beschäftigt. In Kapitel 4 beschreibt er zunächst, wie er sich Iwanai zu dieser Jahreszeit vorstellt. Dann leitet er zu Kimoto über:

In letzter Zeit denke ich merkwürdigerweise wieder an Dich. Im Geiste male ich mir Dein angespanntes Leben aus. Du tauchst klar und deutlich im Blickfeld meiner Vorstellung auf und zeigst mir, so als sähe ich es wirklich vor mir, Dein Leben und dessen Umstände.³⁸

Schließlich kündigt der Erzähler an, er wolle nun Kimoto und dessen Leben in Iwanai so schildern, wie er es sich vorstellt, und holt sich bei seiner Hauptfigur gewissermaßen die Erlaubnis dazu ein:

Ob Du wohl etwas dagegen hättest, wenn ich mich meiner Phantasie überließe und hier versuchte, Dich und Dein Leben zu beschreiben? Ich möchte selber ausprobieren, inwieweit sich in meinem dumpfen Kopf die Kraft der Einfühlung regen kann. Ich setze einmal voraus, daß Du mir dies in Deiner Großzügigkeit gestatten wirst.³⁹

In den Kapiteln 5 bis 8 folgt dann die Schilderung des imaginierten Lebens des Protagonisten.⁴⁰ Erst in Kapitel 9 schließt sich der „Rahmen“ wieder: Der Erzähler kehrt von der Imagination in die Realität der Erzählgegenwart zurück. Seine Schilderung beschließt er mit der Bemerkung:

Ich kann nicht noch weitere Mutmaßungen und Vermutungen über Dein Innenleben anstellen. Dies wäre mir nicht nur unmöglich, sondern es wäre auch entwürdigend für Dich wie für mich. Ich habe den Eindruck, daß das, was ich bisher imaginiert habe, indem ich Deine Briefe und Berichte zusammenfügte, nicht falsch ist. Aber ich will es vermeiden, diese Einbildung weiterzuführen.⁴¹

Die Rückkehr in die Realität der Erzählgegenwart (in den „Rahmen“) wird auch dadurch kenntlich gemacht, daß die ersten Sätze von Kapitel 4, mit welchem der „Rahmen“ des Hauptteils beginnt, wörtlich wiederholt werden.⁴²

38 Ebd.

39 *Umareizuru nayami*, S. 113. – Der Erzähler rechtfertigt sein Vorgehen überdies mit dem Hinweis, daß es für einen Künstler keine Trennung zwischen Traum und Wirklichkeit gebe: „Es kommt vor, daß er [der Künstler] schläft, während er die Wirklichkeit betrachtet, und die Augen weit geöffnet hat, während er träumt.“ (*Umareizuru nayami*, S. 113).

40 Vgl. S. 8 des vorliegenden Aufsatzes.

41 *Umareizuru nayami*, S. 160.

42 *Ima wa Tōkyō no fuyu mo sugite, ume ga saki tsubaki ga saku yō ni natta. Tōkyō no umidasu jiai no hikari o, jimen wa mune o harihirogete suikondeiru. S. Umareizuru nayami*, S. 161. – In der englischen Version der Erzählung liegt keine wörtliche Wiederholung vor. Dies ist als

Mit der „Rahmenform“ wendet Arishima eine Technik an, die es ihm ermöglicht, in einem Werk verschiedenartige und zeitlich nicht unmittelbar zusammenhängende Episoden zu vereinen. Der lockere Bau der Erzählung mag mit der Tatsache zusammenhängen, daß *Umareizuru nayami* in Fortsetzungen für eine Tageszeitung geschrieben wurde und vermutlich nicht von Anfang an als geschlossene Erzählung bis zu Ende durchgeplant war. Nicht auszuschließen ist jedoch auch, daß der Autor, wenn er seinem Werk einen verschachtelten Aufbau zugrundelegt, bewußt mit Erzählformen experimentiert.

3.3. Zur Erzählweise

Eine erzähltechnische Besonderheit in *Umareizuru nayami* ist die Verwendung der an die Hauptperson gerichteten persönlichen Anrede *kimi* 君 durch den Erzähler, die durchgängig beibehalten wird. Hierdurch wird der Protagonist zum formalen Adressaten des Textes, so daß sich die Erzählung streckenweise wie ein an die Hauptperson gerichteter Brief liest.⁴³ Diese Form mag u.a. mit der Entstehungsgeschichte der Erzählung zusammenhängen: *Umareizuru nayami* ist, wie bereits angedeutet, aus einem als Privatbrief deklarierten, aber als öffentlicher Brief konzipierten Text (*Aru shishin*) hervorgegangen. Als Erklärung dürfte dies jedoch kaum ausreichen, ist doch mit der Verwendung des *kimi* auch eine bestimmte Wirkung auf den Leser verbunden, die vom Autor beabsichtigt gewesen sein dürfte:

Mit *kimi* greift der Erzähler auf eine Anredeform zurück, die an einen Gleichgestellten oder einen Tieferstehenden gerichtet wird und Vertraulichkeit ausdrückt.⁴⁴ Bei der in *Umareizuru nayami* gegebenen Personenkonstellation – der Erzähler ist der Ältere und Gebildete, an den sich der Angeredete ratsuchend gewendet hat – wird deshalb durch diese Anrede ein von Wohlwollen gekennzeichnetes Überlegenheitsverhältnis sichtbar gemacht. Vor allem aber wird durch diese Erzählweise erreicht, daß der Text als Wiedergabe einer sehr persönlichen Kommunikation zwischen Erzähler und Hauptperson erscheint, in die dem realen Leser unmittelbarer Einblick gewährt wird. Der Leser wird quasi aufgefordert, an der Vertraulichkeit, die zwischen den Kommunikanten besteht, Anteil zu nehmen. Das *kimi* ist demnach auch als Appell an den Leser zur Anteilnahme und als Teil einer Strategie zu dessen emotionaler Einbeziehung zu verstehen.⁴⁵

Das Ziel, im Leser Anteilnahme und Mitgefühl zu wecken, wird mit dieser Technik zweifellos erreicht. Als problematisch erscheint sie jedoch insofern, als hierdurch die mit *kimi* angeredete Hauptperson ebenfalls Adressat des Textes

eine Schwäche der Übersetzung zu werten, da die „Repetitio“ ein von Arishima bewußt eingesetztes Stilmittel ist (s. Kapitel 3.4, S. 14f. dieses Aufsatzes); vgl. ARISHIMA: *The Agony of Coming into the World*, S. 28 unten u. S. 96.

43 Besonders deutlich ist der Briefcharakter in Kap. 2 im Rückblick auf die erste Begegnung.

44 Vgl. *Iwanami kokugo jiten*, hrsg. von NISHIO Minoru und MIZUTANI Shizuo, 1985 (1963¹), s. v. „*kimi*“.

45 Diese Strategie offenbart sich auch in dem in weiten Teilen der Erzählung dominierenden pathetischen und empathischen Ton; vgl. Kapitel 3.4, S. 14f. dieses Aufsatzes.

wird, so daß ihr Erlebnisse aus ihrem Leben, ja ihre eigenen Gedanken und Empfindungen erzählt werden, die ihr eigentlich viel besser bekannt sein müßten als jedem anderem. Die Erzählung wirkt deshalb, gerade im zweiten Teil, trotz ihrer emotionalen Intensität notwendig konstruiert. Dies hat zur Folge, daß der Leser daran gehindert wird, sich der Illusion der unmittelbar erlebten Wirklichkeit des Erzählten hinzugeben, was der Anlage der Erzählung wiederum vollkommen entspricht: Der Erzähler selbst weist darauf hin, daß das, was er von Kimoto berichtet, Erinnerung und Fiktion ist.⁴⁶

Durch den Gebrauch der 2. Person entsteht der äußerliche Eindruck, der Erzähler berichte aus der Sicht seines Protagonisten. Tatsächlich aber leiht er sich Kimotos Figur bloß, schlüpft in sie hinein und beobachtet durch sie hindurch die Geschehnisse mit seinen eigenen Augen, so daß er stets in der Gestalt des Protagonisten präsent ist und alles unmittelbar miterlebt.⁴⁷ Anders gesagt, decken sich hier die Figur des Fischers und die des Erzählers.⁴⁸ Dies bedeutet jedoch auch, daß Kimoto kein Eigenleben als Figur in der fiktionalen Welt zugestanden wird – eine Feststellung, zu der auch Anderer gelangt:

Any semblance of the fisherman's having an independent life is [...] lost. Kimoto is transformed into “you”, and we come to forget his name. At this point he becomes the narrator's double, a shadow summoned to reach into areas of experience seemingly denied to a writer from the middle class. [...] the dramatized “you” is less a fisherman than an estranged but immensely affecting part of the narrator's own mind.⁴⁹

Demnach wäre Kimoto eine Figur, die der Erzähler konstruiert, um sie all das empfinden und erleben zu lassen, was er selber sich nur im Geiste ausmalen kann:

He [Kimoto] becomes a sort of agent sent out to discover new and dramatic possibilities in life, to actualize crises of a kind the bored, inactive narrator can only dream.⁵⁰

Somit wird der Hauptfigur, die zu einer bloßen Projektion des Erzählers wird, auch die Möglichkeit einer eigenständigen Wahrnehmung genommen. Kimoto nimmt alle Begebenheiten auf dem Umweg über den Erzähler wahr,⁵¹ der ihm gleichzeitig das, was er wahrnimmt, auch wieder berichtet.

Verläßt man nun die werkimmanente Ebene und führt sich vor Augen, daß die Erzählung auf wahren Begebenheiten beruht, daß hinter Kimoto und dem Schriftsteller Kida Kinjirô und Arishima Takeo stehen,⁵² und bedenkt man, daß zu der Zeit, in der Arishima die Erzählung entwarf (ab Januar 1918) Kida Kinjirô den in *Umareizuru nayami* geschilderten Konflikt tatsächlich durchlebte und sich vorher

46 Vgl. *Umareizuru nayami*, S. 112f. u. 160.

47 Vgl. etwa die Sturmszene in Kap. 6 (bes. *Umareizuru nayami*, S. 119f. und S. 122, Abschn. 2). Die Schilderung wirkt so, als habe der Erzähler die Begebenheit unmittelbar beobachtet.

48 Vgl. AIBARA, *op.cit.*, S. 153 *passim*.

49 ANDERER, *op.cit.*, S. 35.

50 ANDERER, *op.cit.*, S. 37–38.

51 Dies gilt besonders für die Kapitel 5–8 von *Umareizuru nayami*.

52 Zum realen Hintergrund der Erzählung s. Kapitel 4, S. 24ff. dieses Aufsatzes.

ratsuchend an den Autor gewandt hatte, dann kann man *Umareizuru nayami* auch als eine Art öffentlich (und einseitig) weitergeführten Dialog zwischen Arishima und Kida lesen. Zugleich bringt Arishima damit auch die Problematik der Selbstverwirklichung, die er als eine allgemein menschliche begreift,⁵³ in die öffentliche Diskussion.

Arishima selber nimmt in dem Werk zu dieser Problematik Stellung: In Gestalt des Erzählers stellt er fest, daß jeder Mensch selber entscheiden muß, welcher Lebensweg für ihn der richtige ist.⁵⁴ In Kapitel 9 erklärt er, er habe Kimoto bei dem zweiten Treffen nicht geraten, alles aufzugeben, um als freier Maler zu leben, obwohl er dies gerne getan hätte, denn:

An Dir allein ist es, Dir dies zu raten. Eine Qual, die Du ganz allein ertragen muß – es sind dies die Qualen schmerzvoller Geburtswehen, doch Du selbst muß sie erleiden, und Du selbst muß sie heilen.⁵⁵

Für Kida Kinjirô hat *Umareizuru nayami* tatsächlich als eine Art konkreter Entscheidungshilfe gedient: Er las aus dem Werk Arishimas Wunsch heraus, daß er sein Leben der Kunst widmen möge, und entschied sich nach Arishimas Tod, diesem Wunsch gemäß zu handeln.⁵⁶

3.4. Beobachtungen zu Sprache und Stil

In seinem Vorwort zur englischen Übersetzung von Arishima Takeos Roman *Arunna* schreibt Kenneth Strong:

Arishima has always been known as a *jônetsu no sakka*, a writer of great emotional intensity, who conveys emotional states explicitly and at length. The result can sometimes be turgid or banal, but at its best his writing generates power of a kind not found elsewhere in Japanese literature.⁵⁷

Die von Strong festgestellte Tendenz zu emotionaler Intensität, gepaart mit Wortreichtum und Explizitheit, insbesondere bei der Darstellung von Gemütszuständen, ist auch für *Umareizuru nayami* kennzeichnend. Der Autor arbeitet nicht mit Andeutungen, sondern beschreibt stets in aller Ausführlichkeit und fast übertrieben anmutender Deutlichkeit. Die Beispiele sind Legion. Angeführt sei hier nur ein Ausdruck aus dem Schlußkapitel. Hier wird Kimotos innerer Konflikt bezeichnet als *itamashii jintsû no kurushimi* 痛ましい陣痛の苦しみ,⁵⁸ was sich auf Deutsch mit „die Qualen schmerzvoller Geburtswehen“ wiedergeben läßt. Die Vorstellung von „Schmerz“ und „Qual“ wird hier gleich dreifach zum Aus-

53 S. Kapitel 3.5, S. 24 dieses Aufsatzes.

54 Vgl. *Umareizuru nayami*, S. 160.

55 *Umareizuru nayami*, S. 160–161.

56 SATÔ, *op.cit.*, S. 112.

57 STRONG, *op.cit.*, S. 2.

58 *Umareizuru nayami*, S. 160.

druck gebracht. Der in der Erzählung vorherrschende pathetische und emphatische Ton ist vor allem auf diesen Hang des Autors zum „overstatement“⁵⁹ zurückzuführen. Mittel der Emphase ist neben dem Pleonasmus (s. o.) vor allem die Repetitio.

Kapitel 9 z. B. beginnt mit der Anrede *kimiyo!!*, mit der in diesem bloß zwei Seiten umfassenden Kapitel⁶⁰ noch weitere drei Abschnitte eingeleitet werden. Dabei wird durch die vorangestellte Anrede den jeweils folgenden Textteilen größere Eindringlichkeit verliehen.

Refrainartig wiederholt werden auch ganze Sätze:

*Kimiyo! Ima wa Tōkyō no fuyu mo sugite, ume ga saki tsubaki ga saku yō ni natta. (...) Haru ga kuru no da.*⁶¹

Und auf der nächsten Seite:

*Kimiyo, haru ga kuru no da. Fuyu no ato ni wa haru ga kuru no da.*⁶²

Im Zusammenhang mit der Expliztheit von Arishimas Prosa ist auch auf die auffällig häufige Verwendung von Personalpronomina wie *kimi*, *watakushi* und *boku* (Kapitel 9)⁶³ hinzuweisen, durch welche eine gewisse Klarheit und Exaktheit in der Darstellung erreicht wird. Auffällig ist auch die häufige Nennung des grammatischen Subjekts, die, da sie im Japanischen nicht obligatorisch ist, als bewußt eingesetztes Stilmittel zu werten ist. Sie hat zur Folge, daß über weite Strecken des Textes durchschnittlich jeder zweite Satz mit *watakushi wa* oder *kimi wa* beginnt.⁶⁴

Neben solchen, zumal in dieser Häufung, für das Japanische ungewöhnlichen Konstruktionen mit explizitem Subjekt am Satzanfang finden sich in *Umareizuru nayami* auch Wendungen, die als Lehnbildungen nach dem Muster europäischer Sprachen einzustufen sind,⁶⁵ so etwa der Ausdruck *shi o shinu* (死を死ぬ), der in Kapitel 1 in Zusammenhang mit den zur Erde fallenden Schneeflocken gebraucht wird:

*Seppen wa (...) samui usumura no shi o shindeshimau.*⁶⁶

59 Leith MORTON: „An Introduction to Arishima Takeo: A Comparative Study of *Kankan Mushi* and *Kain no Matsuei*“, in: *The Journal of the Oriental Society of Australia*, 1977/12, S. 61.

60 *Umareizuru nayami*, S. 160–162.

61 *Umareizuru nayami*, S. 161.

62 *Umareizuru nayami*, S. 162.

63 Häufig eingesetzt wird auch *jibun* 自分 in Pronominalfunktion sowie die Verstärkung von Personalpronomina durch nachgestelltes *jishin* 自身. Vgl. z. B. den ersten Absatz von Kapitel 9, *Umareizuru nayami*, S. 160.

64 Vgl. z. B. den dritten und vierten Absatz von Kapitel 2, *Umareizuru nayami*, S. 93f. – Der Parallelismus trägt ebenfalls zum pathetischen Ton der Erzählung bei.

65 Bei Arishima handelt es sich um Anlehnungen an das Englische.

66 „Die Schneeflocken ... starben einen kalten, blaßpurpurnen Tod.“ *Umareizuru nayami*, S. 93. – Der Ausdruck „*shi o shinu*“ wird in den Anmerkungen der hier herangezogenen Ausgabe von *Umareizuru nayami* erklärt als „Europäismus“. Es handelt sich also um eine für das Japanische untypische Kollokation.

In der von Arishima in *Umareizuru nayami* verwendeten Sprache sind also in Syntax und Wortwahl deutliche Abweichungen von japanischen Sprachkonventionen erkennbar.

In den meisten narrativen Passagen wird überdies reicher Gebrauch von rhetorischen Mitteln gemacht, wodurch Arishimas Stil als gesucht und präziös erscheint. Bei der Personen- und Landschaftsbeschreibung etwa greift der Autor häufig auf den Vergleich zurück: In Kapitel 3 heißt es von Kimoto, er sei stark geworden wie ein großer Baum,⁶⁷ und in Kapitel 6 werden in der Sturmsszene die herandrängenden Wellen mit galoppierenden Pferden verglichen.⁶⁸ Der Vergleich von unbelebten Gegenständen mit Lebewesen dient dazu, die Schilderung lebendiger und dynamischer wirken zu lassen. Dies wird besonders in der folgenden Passage erkennbar:

Die Boote waren nun behende Lebewesen. Sie streckten ihre Ruder über den Bootsrand wie Tausendfüßler ihre Füße, und am Heck streckten sie ihr Steuer hinaus wie Wale ihre Schwanzflossen [...], und sie entfernten sich immer weiter vom Ufer auf die offene See zu.⁶⁹

Auch die Personifikation bzw. die Anthropomorphisierung der Natur ist ein häufiges Stilmittel:

Wie die Nacht weiter fortschritt, begann sie zu toben, als sei sie über etwas erbost.⁷⁰

Wie verirrte Kinder des Abendlichtes flogen die Schneeflocken mutwillig und wild umher und blendeten das Auge des Betrachters. Doch sobald sie auf den liegengebliebenen Schnee fielen, starben sie einen kalten, blaßpurpurnen Tod.⁷¹

Ein weiteres rhetorisches Mittel, von dem Arishima häufiger Gebrauch macht, ist die Metapher, so etwa die Geburtsmetapher⁷² oder Ausdrücke wie „das kalte Wasser des Todes“.⁷³ Schließlich finden sich an einigen Stellen Anklänge an Synästhesie:

Auf einmal kam *do, do, do* ... ein Laut, eine Bewegung (denn in einem solchen Fall gibt es keinen Unterschied zwischen Laut und Bewegung) zwischen Himmel und Erde auf.⁷⁴

Allerdings wird hier die Vermischung unterschiedlicher Wahrnehmungsbereiche explizit verbalisiert und nicht in einer Redefigur realisiert.

An Arishimas Sprache ist weiterhin der Gebrauch einer sehr differenzierten Lexik auffällig, der bis zum Einsatz zahlreicher fachsprachlicher Termini reicht,

⁶⁷ *Umareizuru nayami*, S. 109.

⁶⁸ *Umareizuru nayami*, S. 124.

⁶⁹ *Umareizuru nayami*, S. 115. – Vor allem die Beschreibungen in den Kapiteln 5 und 6 (Arbeitstag der Fischer und Sturmsszene) wirken durch Stilmittel dieser Art dynamisch und realistisch.

⁷⁰ *Umareizuru nayami*, S. 104.

⁷¹ *Umareizuru nayami*, S. 93.

⁷² Zur Geburtsmetapher s. Kapitel 3.5, S. 23f. der vorliegenden Studie.

⁷³ „*Shi to iu sono tsumetai mizu*“. *Umareizuru nayami*, S. 158.

⁷⁴ *Umareizuru nayami*, S. 104.

vor allem aus dem Bereich der Fischerei. Anstatt sich mit allgemeinen Bezeichnungen zu begnügen, greift der Autor auf spezielle Ausdrücke wie *haenawa* oder *wakubune* zurück,⁷⁵ die auch im japanischen Original mit ausführlichen Anmerkungen versehen sind.⁷⁶ Der Gebrauch solcher Fachwörter führt zu einer Steigerung der Wirklichkeitsnähe der Schilderung.

Fachausdrücke werden jedoch nicht nur für die sachliche Beschreibung, sondern auch, im übertragenen Sinne, als Stilmittel der Erzählung eingesetzt. Hierbei handelt es sich um Termini aus den Bereichen Malerei und Musik. Aus dem Wortschatz der Malerei stammt etwa der Ausdruck „*chiaroscuro*“,⁷⁷ den Arishima aus dem Englischen übernommen hat:

... *madogarasu no mukô wa yuki to yami to no kiyarosukyuro ni natte shimatta.*⁷⁸

Tempobezeichnungen aus der Musik werden verwendet, um die zunächst langsame, dann immer schneller werdende Bewegung der ausfahrenden Fischerboote zu beschreiben. So erscheint „Allegro“ in der Katakana-Silbenschrift als アレグロ, und „Largo Pianissimo“ und „Allegro Molto“ stehen in lateinischen Buchstaben im japanischen Text.⁷⁹ Hier liegt eine an Synästhesie grenzende Metaphorik vor.

Lebendig und realistisch sind die Textteile in direkter Rede, die zahlreiche umgangssprachliche Elemente enthalten. Verdeutlicht sei dies anhand eines Gesprächs zwischen Kimoto und seiner Schwester. Als Kimoto sich eines abends wieder in sein Skizzenheft vertieft, erzählt ihm die Schwester, wie die Leute über ihn denken:

„... *Minna yotte warattoru de nêka. Yamasa no ansan koto hima sae areba mittakumonai e bê egaitte, nan suru dabette.*“

Kimoto fragt zurück: „*Dare ga itta.*“

Sie antwortet: „*Darette ... minna itterudayo.*“

„*Omae mo ka.*“ – „*Washi wa iwanê.*“

„*Sô dabe sa. Sorenara sorede iidenêka.*“⁸⁰

75 *Umareizuru nayami*, S. 116 und S. 139.

76 Im englischen Text wird *haenawa* in einer Anmerkung erklärt als „a kind of fishing rope with hooks hanging from it by means of fishing lines.“ (*The Agony of Coming ...*, S. 35). *Wakubune* wird definiert als: „A boat with a device for bringing home the catch of fish.“ (*The Agony of Coming ...*, S. 66).

77 Ital. „Helldunkel, Verteilung von Licht und Schatten“.

78 *Umareizuru nayami*, S. 103–104. – *Kiyarosukyuro* ist weder im *Iwanami kokugo jiten* noch im *Kôjien* verzeichnet.

79 *Umareizuru nayami*, S. 115.

80 *Umareizuru nayami*, S. 141: „... Sie lachen doch allesamt über dich. Sie sagen: Der junge Herr vom Yamasa, immer wenn er auch nur ein bißchen Zeit hat, malt er Bilder, an denen nichts dran ist. Was will er damit nur?“ – „Wer hat das gesagt?“ – „Wer? ... Das sagen doch alle.“ – „Du auch?“ – „Ich nicht.“ – „So. Na, dann laß sie doch reden. ...“

Auffällig sind hier u. a. die sprechsprachliche Verschleifung des Negationsadjektivs *nai* zu *nê* (z. B. *warattoru de nêka*), die Verwendung von *dabe* für *darô* (z. B. *nan suru dabette*) und der Gebrauch von Lexemen, die nicht zur Standardsprache gehören (so etwa *mittakumonai* 見たくもない für *umakumonai*).⁸¹

Auch Dialektausdrücke erscheinen in Dialogen. So sagt Kimotos Vater „*ora haa namaruzo*“ anstatt „*ore wa neruzo*“. *Haa* ist Substandard für *wa* oder *ga*; *nemaru* 寝まる für *neru* 寝る ist Hokkaidô-Dialekt.⁸²

So läßt Arishima die auftretenden Personen in einer ihrer sozialen und regionalen Herkunft angemessenen Weise sprechen.

3.5. Aspekte des Inhalts: Kunstverständnis und Menschenbild

Die Frage nach der Kunstauffassung, die in *Umareizuru nayami* zum Ausdruck kommt, ist, anders formuliert, die Frage nach dem Kunstverständnis, das uns die Erzählerfigur *watakushi* vermittelt, welche der Autor zum Sprachrohr seiner Ansichten und Überzeugungen gemacht hat. Erkennbar wird dieses Kunstverständnis in Äußerungen des Erzählers zum Prozeß des künstlerischen Schaffens und in der Darstellung, die von Kimoto, dessen Leben und dessen Verhältnis zur Kunst gegeben wird. Auffällig ist dabei, daß das eigentliche Interesse stets der Figur des Künstlers gilt. Das Kunstwerk und seine Beschaffenheit wie auch der Vorgang des künstlerischen Arbeitens werden immer in ihrem Bezug zum Künstler gesehen, und Fragen der künstlerischen Gestaltung spielen nur insofern eine Rolle, als diese etwas über die Persönlichkeit des Künstlers auszusagen vermögen.

Deutlich wird dies bereits in Kapitel 2 bei der Schilderung der ersten Begegnung, bei welcher Kimoto dem Schriftsteller seine Bilder vorlegt. Hier heißt es von einer Herbstlandschaft mit Birken, von welcher der Schriftsteller besonders beeindruckt ist:

... Reines Weiß, wie es in der Natur wohl niemals vorkommt, war, ohne mit einer anderen Farbe vermischt worden zu sein, im ursprünglichen Zustand dick aufgetragen, so als sei man mit dem mit einer einzelnen Farbe getränkten Pinsel unbeholfen und mit groben Strichen über die Leinwand gefahren und habe die Farbe dabei einfach abspritzen lassen.⁸⁴

Neben einer primitiven Technik läßt dieses Bild auch einen eigenwilligen Umgang mit den Farben erkennen, doch bei genauerer Betrachtung bemerkt der Schriftsteller, daß der Maler einen geschärften Farbensinn besitzt und daß von dem Bild als Ganzes der Eindruck der Geschlossenheit ausgeht.⁸⁵ So erscheint das Ungewöhnliche der Darstellung weniger als Mangel denn als Ausdruck einer

⁸¹ Vgl. *Umareizuru nayami*, S. 141, Anm. 14.

⁸² „Ich gehe ins Bett.“ – *Umareizuru nayami*, S. 140.

⁸³ S. *Umareizuru nayami*, S. 140, Anm. 6.

⁸⁴ *Umareizuru nayami*, S. 94.

⁸⁵ *Umareizuru nayami*, S. 95.

gewissen Originalität, und der Schriftsteller gelangt zu dem Urteil: „Das ist doch ganz hervorragend.“⁸⁶

Maßgebend für die positive Beurteilung des Bildes ist dessen Ausdruckskraft. Der Schriftsteller spürt, daß von diesem wie von den anderen Bildern Kimotos eine seltsame Kraft und Lebendigkeit ausgeht, der sich der Betrachter nicht entziehen kann.⁸⁷ Hingegen spielt die technische Unvollkommenheit bei der Bewertung letztlich keine Rolle.

Die Parallelen zu der Kunstauffassung, die für die *Shirakaba*-Gruppe als typisch gelten kann, sind hier offensichtlich. Die Vertreter der *Shirakaba*, deren vorrangiges Interesse der Individualität und Persönlichkeit des Künstlers galt, klammerten bei der Erörterung künstlerischer Fragen die Technik immer bewußt aus.⁸⁸ Das Kunstwerk galt ihnen vor allem als „Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers im Moment des Schaffens“,⁸⁹ und der Wert des Kunstwerks wurde an der Kraft und Unmittelbarkeit dieses Ausdruck gemessen.⁹⁰ Nach dieser Konzeption ist das Kunstwerk nicht als Kunstwerk, sondern in erster Linie als Vermittlungsinstanz zwischen Betrachter und Künstler wichtig.⁹¹

Kimotos Werke erfüllen diese Vermittlungsfunktion dank ihrer Expressivität offenbar auf ideale Weise: Der Eindruck, den die Bilder auf den Schriftsteller machen, ist so stark, daß dieser sogar die Abneigung, die er dem Besucher gegenüber zunächst empfindet, überwindet und versöhnlich gestimmt wird.⁹²

Damit verschiebt sich jedoch die Frage nach dem in *Umareizuru nayami* zum Ausdruck kommenden Kunstverständnis zu der Frage nach dem Künstlerbild, das hier gezeichnet wird.

Die Gestalt des Künstlers begegnet uns in *Umareizuru nayami* einmal in der Person des Schriftstellers und Erzählers, ein anderes Mal im Protagonisten Kimoto.

Kimoto ist als Maler ein Autodidakt. Eine Kunstakademie hat er nie besucht, was er kann, kann er aufgrund seiner Begabung. Das Verlangen nach künstlerischem Arbeiten ist tief in seinem Wesen verwurzelt und wird auch in zehn Jahren harten Alltagslebens nicht ausgelöscht:

... nicht einen Augenblick gabst Du die Sehnsucht preis, die tief in Deinem Wesen verwurzelt war. Es war Dir gar nicht möglich, sie preiszugeben.⁹³

86 Ebd.

87 *Umareizuru nayami*, S. 94.

88 Vgl. Wolfgang SCHAMONI: „Die *Shirakaba*-Gruppe und die Entdeckung der nachimpressionistischen Malerei in Japan“, a. a. O., S. 76, wo dies anhand von Äußerungen Mushanokôji Saneatsus über zwei europäische Künstler (Constantin Meunier und Max Klinger) aufgezeigt wird.

89 Ebd., S. 70.

90 Ebd.

91 Ebd., S. 67.

92 „*E ni taishite sunao ni natta watashi no kokoro wa ...*“, *Umareizuru nayami*, S. 95.

93 *Umareizuru nayami*, S. 110; vgl. a. *Umareizuru nayami*, S. 134.

Unter den Fischern in Iwanai nimmt Kimoto deshalb eine Außenseiterrolle ein. Seine Leidenschaft für die Malerei ist in den Augen der anderen etwas Befremdliches, und selbst die Menschen, die ihm nahestehen – der Vater, der Bruder, die Schwester – vermögen ihn letztlich nicht zu verstehen. Für Kimoto ist das Malen – nach den Worten des Erzählers – nicht bloß ein Zeitvertreib oder eine Liebhaberei, sondern „eine Arbeit, die ernster und feierlicher ist als das Leben selbst.“⁹⁴ Die Kunst gilt ihm als etwas Heiliges, das über dem realen, praktischen Leben steht. In den Augen der anderen aber ist das Malen nichts als kindische Spielerei,⁹⁵ der malende Fischer ein Sonderling.⁹⁶

Der einzige, der Kimotos Leidenschaft für die Malerei und den daraus resultierenden inneren Konflikt versteht, ist der Freund K., der jedoch auf die Verfolgung seiner eigentlichen geistigen und künstlerischen Interessen verzichtet hat, um dem Wunsch des Vaters nachzukommen und in dessen Apotheke zu arbeiten. Anders als Kimoto hat sich K. für den Weg der Vernunft und des Gehorsams und gegen den der Verwirklichung des Ideals entschieden. Doch sobald er Zeit findet, widmet er sich der Lektüre; als Kimoto ihn besucht, liest er gerade die Briefe Michelangelos. Sich mit dem großen Renaissancekünstler vergleichend, stellt er resignierend fest, daß er wohl die richtige Wahl getroffen habe, da er nur einen mittelmäßigen Künstler abgegeben hätte:

... an ihn [Michelangelo] komme ich bei weitem nicht heran. Für mich ist es wohl wirklich passender, mein Leben stillschweigend in dieser schummrigen Apotheke zu verbringen, als mich damit zu begnügen, ein mittelmäßiger Künstler zu sein.⁹⁷

Auch Kimoto ist sich, obwohl er sich stark zur Malerei hingezogen fühlt, keineswegs sicher, ob seine Begabung wirklich ausreicht, um ein guter Maler zu werden.⁹⁸ Nur unter dieser Bedingung aber erschien es ihm gerechtfertigt, sich den Mühen des Fischerlebens durch die Entscheidung für die Malerei zu entziehen und die Familie im täglichen Lebenskampf im Stich zu lassen.⁹⁹ Erfüllt ist Kimoto jedoch nur, wenn er künstlerisch arbeitet. Während er beim Fischen mit seinen Gedanken oft nicht bei der Sache ist,¹⁰⁰ geht er, wenn er zeichnet, so in seiner Tätigkeit auf, daß er die Sorgen des Alltags vergißt und gar nicht merkt, wie die Zeit vergeht. Als er nach langer Zeit wieder zum Zeichnen in die Berge geht (Kapitel 8 der Erzählung), ist Kimoto vom Anblick der Natur überwältigt.

94 *Umareizuru nayami*, S. 153.

95 Ebd.

96 Vgl. das bereits zitierte Gespräch zwischen Kimoto und seiner Schwester, *Umareizuru nayami*, S. 141; s. o. Anm. 83.

97 *Umareizuru nayami*, S. 146–147.

98 Vgl. das Zitat auf S. 5 des vorliegenden Aufsatzes.

99 Ebd.

100 Vgl. *Umareizuru nayami*, S. 134.

Während das raue Meer Hokkaidôs, das für Kimoto Arbeitstätte und Nahrungsquelle ist,¹⁰¹ ihm unberechenbar und bedrohlich, ja, nicht selten als Feind entgegentritt, gegen den er sich unter Lebensgefahr behaupten muß, ist die Natur der Berge und Wälder ihm wie ein vertrauter Freund.¹⁰² Diese Natur ist für Kimoto lebendig und scheint ihm „viel stärkere und edlere Gefühle“¹⁰³ zu haben als die Menschen. Er, der Außenseiter und Sonderling, scheint die Sprache der Natur bisweilen besser zu verstehen als die der Menschen.

Zum Skizzenbuch greift er, als er das Verlangen verspürt, die Eindrücke und Empfindungen, die die Berge und Wälder in ihm auslösen, in Bilder umzusetzen. So beginnt der lange Dialog des Künstlers mit der Natur. Seinen Gegenstand beobachtet Kimoto mit großer Aufmerksamkeit und versucht, ihn getreu zu erfassen:

Um Dich herum war nun nichts mehr von der Mühsal des Lebens, nichts von der Unsicherheit, dem Kummer über die Leute, und auch nichts von der Unentschlossenheit und den Selbstzweifeln.¹⁰⁴

So wird Kimoto beim Arbeiten heiter und arglos wie ein Kind. Sich selbst gegenüber ist er dabei jedoch nicht unkritisch: Als er nach stundenlangem Arbeiten eine Zeichnung mit der Vorlage vergleicht, kommt ihm das Bild merkwürdig leblos vor. So beginnt er von neuem, immer wieder und wieder, unermüdlich bestrebt, die sich in einem fort wandelnde Natur in seinen Skizzen lebendig werden zu lassen.

Aus dieser Szene geht hervor, welche wichtige Rolle die enge Verbundenheit mit der Natur in Kimotos künstlerischem Schaffen spielt. Als ein „Kind der Natur“¹⁰⁵ findet er, unverdorben und unbelastet von zuviel „künstlichem Wissen“,¹⁰⁶ zur Natur einen unmittelbaren Zugang und vermag gleichzeitig, seinem „Selbst“ im Kunstwerk unverfälschten Ausdruck zu verleihen.

Wenn hier die Kraft und Authentizität des künstlerischen Ausdrucks zum ausschlaggebenden Kriterium für die Beurteilung eines Kunstwerkes erhoben werden, so findet dies eine Parallele in der Art, wie der Erzähler das Fischerleben sieht: Diesem werden Unmittelbarkeit und „Authentizität“ als charakteristische Merkmale zugeschrieben.¹⁰⁷ Seine Hauptfigur läßt der Erzähler im Geiste die

101 AIBARA, *op.cit.*, S. 154–155 weist darauf hin, daß diese Art der Naturdarstellung in der japanischen literarischen Tradition etwas Besonderes ist.

102 *Umareizuru nayami*, S. 148.

103 Ebd.

104 *Umareizuru nayami*, S. 149.

105 Wörtlich „*ttsuchi no ko*“ („Kind der Erde“), *Umareizuru nayami*, S. 160.

106 Ebd.

107 *Umareizuru nayami*, S. 131.

Feststellung treffen, daß das Leben der Fischer, die den Launen der Natur ausgeliefert sind, gefährvoll und intensiv sei.¹⁰⁸ Unverkennbar wird dabei das Fischerleben idealisiert als ein Leben, das keinen Raum läßt für Verstellungen und Winkelzüge:

An Land kommt man, was man auch immer sagen mag, bis zu einem gewissen Grad mit Heuchelei und Vertuscherei durch. In gewissem Sinn kann man diese sogar als notwendig betrachten. Auf See hat so etwas überhaupt keinen Sinn. Bloße Geschicklichkeit und Glück sind die einzigen Dinge, auf die alle Fischer sich verlassen können.¹⁰⁹

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß Kimoto, der Fischer mit der Leidenschaft für die Malerei, sich auszeichnet durch eine starke Persönlichkeit, durch Individualität, Lebenskraft und Willensstärke,¹¹⁰ durch Naturverbundenheit, Sensibilität und Menschlichkeit.¹¹¹ Dies alles sind Eigenschaften, die in der Werteskala der *Shirakaba*-Gruppe einen hohen Rang einnehmen.¹¹²

Während der Schriftsteller als Künstler im Hauptteil der Erzählung nur auf der Ebene des „Rahmens“ (i.e. als Verfasser der in den Kapiteln 5–8 gegebenen Schilderungen) in Erscheinung tritt, begegnet er in den Kapiteln 1–3 als handelnde Figur, die an mehreren Stellen den Vorgang des Schreibens thematisiert. Am ausführlichsten geschieht dies innerhalb des Rückblicks auf die Jahre zwischen dem ersten und dem zweiten Treffen. In dieser Zeit hat der Schriftsteller einen ähnlichen Konflikt durchlebt wie sein junger Freund und hat diesen schließlich durch die Entscheidung zugunsten einer Existenz als freier Schriftsteller gelöst. Nun berichtet er von seinen Erfahrungen mit dem Schreiben:

Es kam auch vor, daß ich, als die Menschen, die Bäume und Blumen schon längst schliefen, als einziger noch wach war in der Totenstille der Nacht und wie ein Besessener schrieb, nichts wahrnehmend als das Kratzen meines Füllfederhalters auf dem Papier. Manchmal spürte ich ganz deutlich, wie geisterhafte Wesen an mich herandrängten und inständig strebten, auf dem Papier zu erscheinen. In solchen Momenten spürte ich, daß mir Tränen der Rührung in den Augen standen. Wer anders als der, der sich der Kunst hingeeben hat, vermöchte die Ekstase eines derartigen Augenblicks zu verspüren? Wie unvergleichlich einsam sind hingegen die Momente, in denen mein Herz so qualvoll zerrissen und verwirrt ist, daß sich in keinem einzigen Winkel desselben ein reines Gefühl finden läßt!¹¹³

Schaffensfreude verspürt der Schriftsteller, wenn es ihm gelingt, zu so großer innerer Sammlung zu gelangen, daß seine Gedanken fast von selbst auf das Papier drängen. Er erlebt dann einen Moment vollkommenen Eins-Seins mit sich selbst. Gelingt ihm dies nicht, plagen ihn Zweifel und Verzweiflung.

108 Ebd.

109 *Umareizuru nayami*, S. 131–132.

110 *Umareizuru nayami*, S. 110 u. S. 160.

111 So wahrt er z. B. die Loyalität zur Familie.

112 Vgl. SCHAMONI (1980) *op. cit.*, S. 61.

113 *Umareizuru nayami*, S. 99.

Thematisiert werden diese zwei Seiten des künstlerischen Arbeitens bereits im ersten Absatz von *Umareizuru nayami*: Hier bemüht sich der Schriftsteller, der dabei ist, einen Text zu verfassen, um volle Konzentration.

Was für eine Freude war mir das doch! Und was für eine Qual war es gleichzeitig auch! Gewiß, im Grunde meines Herzens loderte ein Feuer, wie es im Grunde der Herzen aller Menschen loderte. Doch auch die Anhäufungen von Schmutz,¹¹⁴ die dieses Feuer zu ersticken drohten, waren ungeheuer.¹¹⁵

Dem ersten Abschnitt des Buches kommt somit die Funktion einer „Exposition“ zu, in der das zentrale Thema vorgestellt wird, das dann im Verlauf der Erzählung, vor allem anhand des Lebens und der Figur Kimotos, entwickelt wird: Der Alltag mit seinen Forderungen (*chiriakuta no taiseki*) steht der freien Entfaltung der kreativen Kräfte entgegen; die Verwirklichung seines Selbst muß der einzelne gegen die Zwänge des Alltags durchzusetzen versuchen. Selbstentfaltung wird so zu einem mühevollen Prozeß, den der Autor mit einer Geburt vergleicht.

Die Geburtsmetapher durchzieht leitmotivartig das ganze Werk.¹¹⁶ Verstehen läßt sie sich als eine doppelte Metapher: Zum einen steht sie für die Selbstentfaltung des Individuums, die Selbstfindung und die Entscheidung für den Lebensweg, der die Entfaltung der natürlichen Anlagen ermöglicht. Zum anderen bezieht sie sich auf das künstlerische Arbeiten im konkreten Einzelfall, insofern als es Freude, aber auch Qualen bereiten kann, ein Kunstwerk hervorzubringen.¹¹⁷

Auf den Schaffensprozeß im konkreten Einzelfall bezieht sich die Anspielung auf die Geburt z. B. in Kapitel 3: Der Schriftsteller erwartet – schreibend – Kimotos Besuch, während draußen der Schneesturm tobt.

Meine Feder wurde nur immer widerspenstiger. Manchmal spürte ich so etwas wie leichte Geburtswehen, aber die Wörter die mir so am Herzen lagen, wollten nicht hervorkommen.¹¹⁸

Für den Prozeß der Selbstverwirklichung steht die Geburtsmetapher hingegen in Kapitel 2, wo dem Schriftsteller, der soeben Kimotos Brief gelesen hat, folgendes durch den Kopf geht:

In einem von allen unbemerkten und unbeachteten Winkel der Erde ringt eine edle Seele darum, aus dem Mutterleib [in die Welt] hervorzubrechen.¹¹⁹

Kimoto steht dabei allerdings nur stellvertretend für alle, die nach Selbstverwirklichung streben. Was Kimoto ihn empfinden lasse, sei, so der Schriftsteller,

114 *Chiriakuta no taiseki* 塵芥の堆積, *Umareizuru nayami*, S. 92.

115 *Umareizuru nayami*, S. 92.

116 Vgl. *Umareizuru nayami*, S. 102, 104, 160, 161 *passim*.

117 Vgl. auch ANDERER, *op.cit.*, der *Umareizuru nayami* mit „*the agony of creation*“ wiedergibt, die Metapher also aufschlüsselt. (ANDERER, *op.cit.*, S. 34).

118 *Umareizuru nayami*, S. 104.

119 *Umareizuru nayami*, S. 102.

... die Qual dieser Erde, die gebären möchte, die Qual dessen, was, verborgen im Schoß dieser Erde, in die Welt zu treten bestrebt ist (...).¹²⁰

Nicht jeder schafft es, unter den Belastungen des Alltags am Streben nach dem Ideal festzuhalten. Wie der Schriftsteller feststellt, gibt es Abertausende von Menschen, deren besondere natürliche Anlagen¹²¹ in einem harten Lebensalltag verlorengehen.¹²²

Festzuhalten ist, daß hier – ebenso wie in dem oben zitierten Abschnitt aus dem ersten Kapitel, in welchem von einem „Feuer“ die Rede ist, „wie es im Grunde der Herzen aller Menschen“ lodert¹²³ – schöpferische Kräfte nicht allein dem als einmaligen Genius verstandenen Künstler, sondern potentiell jedem Menschen zugesprochen werden. Nach dieser Konzeption hätte grundsätzlich jeder Mensch, von seinen Anlagen her, die Möglichkeit, zu einer nicht-entfremdeten, kreativen Existenz zu gelangen.

4. Exkurs: Kida Kinjirô und Arishima Takeo – Zum Verhältnis von Fiktion und Realität

Arishima selbst weist darauf hin, daß er die Hauptfigur Kimoto nach dem Vorbild des Fischers und Malers Kida Kinjirô gestaltet hat.¹²⁴

Kidas Biographie und sein Verhältnis zu Arishima zeigen, daß in *Umareizuru nayami* zahlreiche biographische Details und wahre Begebenheiten mit nur geringfügigen Änderungen eingegangen sind. Vor allem in den Kapiteln 1–3 liegt eine fast getreue Wiedergabe realer Ereignisse vor. Die in den Kapiteln 5–8 geschilderten Vorgänge, vom Erzähler selbst als Fiktion (*sôzô* 想像) bezeichnet, beruhen auf Informationen aus Erzählungen und Briefen Kida Kinjirôs.

Geboren wurde Kida in Iwanai am 16. Juli 1893 als zweiter Sohn des Fischers und Schiffseigners Kida Kyûzô. Schon mit sechs, sieben Jahren soll er Verständnis und Interesse für Malerei gezeigt haben. Doch erst mit 16 Jahren – er hatte inzwischen, im März 1908, die Mittelschule in Iwanai abgeschlossen und besuchte nun eine Schule in Tôkyô – begann Kida, sich intensiv mit Malerei zu beschäftigen. Er fertigte selber Skizzen nach der Natur an und besuchte häufig Ausstellungen.

120 *Umareizuru nayami*, S. 161.

121 *Umareizuru nayami*, S. 109, „*tenju no tokui na chikara*“.

122 *Umareizuru nayami*, S. 109. – Hier wird die Selbstentfaltungproblematik in ihrer sozialen Dimension gesehen. Am Beispiel von Kimoto werden dem Leser die großen Belastungen, denen Menschen ausgesetzt sind, die ihr tägliches Brot mit harter körperlicher Arbeit verdienen müssen, plastisch vor Augen geführt. In diesem Zusammenhang klingen auch gesellschaftskritische Töne an, vgl. bes. Kapitel 7 (*Umareizuru nayami*, S. 138), wo beschrieben wird, wie die Vertreter der Fischverarbeitungsfabrik den Tagesfang der Fischer von Iwanai in wenigen Minuten einsacken. Für die *Shirakaba*-Gruppe ist dies eher untypisch. Tatsächlich war Arishima Takeo der einzige aus der Gruppe, der soziales Engagement zeigte und ein gewisses Interesse am Sozialismus aufbrachte.

123 *Umareizuru nayami*, S. 92.

124 Vgl. das Nachwort Arishimas zum ersten Teil von *Aru onna*.

Kidas ernsthafte Beschäftigung mit der Malerei setzte zu einem Zeitpunkt ein, zu welchem die moderne japanische Kunst entscheidende neue Impulse durch die zahlreichen „Heimkehrer“ aus Europa erhielt.¹²⁵ Die Künstler dieser neuen Generation wie Takamura Kôtarô 高村光太郎 (1883–1956) oder Arishima Ikuma 有島生馬 (1882–1974) hatten in Europa die nachimpressionistische Malerei¹²⁶ – Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Matisse – und die Kunst Rodins kennengelernt und begannen, ihre Erfahrungen durch Zeitschriftenartikel, die Gründung neuer Künstlervereinigungen¹²⁷ und die Organisation von Ausstellungen in Japan zu vermitteln. Kida verfolgte mit großem Interesse die künstlerischen und kunstkritischen Aktivitäten Takamura Kôtarôs und besuchte dessen im April 1910 gegründete Galerie Rôkandô, die erste private Galerie Japans, in der man in der Regel Einzelausstellungen durchführte.¹²⁸ Es wird auch angenommen, daß Kida Takamura Kôtarôs *Midoriïro no taiyô* („Die grüne Sonne“, 1910), das „Manifest des japanischen Fauvismus“,¹²⁹ gelesen hat.¹³⁰

Auf den Namen Arishima Takeo stieß Kida zum ersten Mal auf einer Ausstellung der Künstlergruppe *Kuroyurikai* 黒百合会 („Schwarze-Lilien-Gesellschaft“) in Sapporo, als er sich dort – nachdem er im Herbst 1910 die Schule abgebrochen hatte, um nach Hokkaidô zurückzukehren und dem Vater, der in wirtschaftlichen Schwierigkeiten war, zur Hand zu gehen – einen Monat lang aufhielt und die Zeit mit Spaziergängen und Zeichnen verbrachte.

Die *Kuroyurikai* war im Mai 1908 an der Landwirtschaftsabteilung der Tôhoku teikoku daigaku (der ehemaligen Sapporo-Landwirtschaftsschule) gemeinsam von Studenten und Dozenten gegründet worden und führte jedes Jahr eine Ausstellung durch. Im Mittelpunkt der Gruppe stand Arishima Takeo, der, aus Amerika und Europa zurückgekehrt, ab Dezember 1907 in Sapporo als Englischdozent tätig war. Arishima stellte dort u. a. Reproduktionen der Bilder impressionistischer und nachimpressionistischer Maler sowie die Plastiken Rodins vor.

Kida Kinjirô besuchte am 13. November 1910 die dritte Ausstellung der *Kuroyurikai* und war offenbar besonders beeindruckt von einem Bild Arishima

125 Zwischen 1908 und 1910 kehrten junge Künstler nach Japan zurück wie Saitô Yori, Ogiwara Morie (jeweils 1908), Takamura Kôtarô, Yanagi Keisuke, Tsuda Seifû (jeweils 1909), Fujishima Takeji, Yamashita Shintarô, Minami Kunzô und Arishima Ikuma (jeweils 1910); vgl. SATÔ, *op.cit.*, S. 78–79. – Für nähere Angaben zu diesen Künstlern s. SCHAMONI (1980) *op.cit.*, S. 65–67.

126 Terminus nach SCHAMONI (1980) *op.cit.*

127 Wie z. B. die „Nikakai“, die gegenüber den offiziellen „Bunten“-Ausstellungen die neuen Tendenzen in der Kunst vertrat; s. hierzu SCHAMONI (1980) *op.cit.*, S. 65.

128 Es gab z. B. Ausstellungen der Werke von Saitô Yori (1885–1959) und Minami Kunzô (1883–1950); s. SCHAMONI, (1980) *op.cit.*, S. 82, Anm. 90.

129 Zu *Midoriïro no taiyô* s. SCHAMONI, (1980) *op.cit.*, S. 66–67.

130 SATÔ, *op.cit.*, S. 81, verweist auf ein Spätwerk Kidas mit dem Titel *Aoi taiyô* („Blaue Sonne“). Kida soll auch, wenn er für längere Zeit zur See hinausfuhr, Lektüre mitgenommen haben, so z. B. die „Worte Rodins“ (*Rodan no kotoba*), übers. 1916 von TAKAMURA Kôtarô. – Vgl. SATÔ, *op.cit.*, S. 98.

Takeos, welches das Meer in der Abenddämmerung darstellte.¹³¹ Er merkte sich den Namen des Malers.

Einige Tage später stieß Kida, der auf der Suche nach Motiven die Gegend durchstreifte, zufällig auf Arishimas Haus am Toyohira-Fluß und beschloß, Arishima seine eigenen Bilder vorzulegen und ihn um ein Urteil zu bitten. So kam es Mitte November 1910 zu der in *Umareizuru nayami* beschriebenen ersten Begegnung, bei welcher Kida auch Reproduktionen von Bildern Cézannes gezeigt bekam und erstmals auf Millet aufmerksam gemacht wurde.¹³²

Doch als Kida Anfang Dezember nach Iwanai zurückging, begann für ihn das Fischerleben, das ihm zunächst keine Muße für die Beschäftigung mit der Kunst ließ.

Erst im Sommer 1917 – Kida war 24 Jahre alt – hatte er Gelegenheit, die Malerei wiederaufzugreifen, und Ende Oktober desselben Jahres schickte er Arishima zwei Skizzenbücher und einen Begleitbrief. Dieser Brief, der Arishima offenbar stark beeindruckte,¹³³ wird in *Umareizuru nayami* in der Originalversion zitiert, allerdings in leicht gekürzter Form. Ausgelassen wurde ein Passus, in dem Kida darum bittet, nach Tôkyô kommen zu dürfen.

Kida, der wegen seiner Vorliebe für die Malerei in Iwanai als Sonderling galt, litt zunehmend unter dem Widerspruch zwischen seinem Drang nach künstlerischer Betätigung und dem realen Leben als Fischer und hatte offenbar bisweilen Selbstmordgedanken.¹³⁴ So schrieb er an Arishima:

Solange ich in Hokkaidô bin, kann ich nicht malen. Wenn sich etwa in Tôkyô eine geeignete Arbeit finden ließe, würde ich gerne arbeiten und gleichzeitig Malerei studieren. Würden Sie mir bitte eine Arbeit suchen?¹³⁵

Arishima aber schlug Kidas Bitte ab und riet ihm, in Hokkaidô zu bleiben.¹³⁶ In seinem Antwortbrief vertrat er die Ansicht, ein Leben in Tôkyô wäre nur für Kidas theoretisches Wissen über Malerei, nicht aber für seine Kunst von Vorteil:

Ich glaube, für Bilder wie die Deinen, die schon so hervorragende Eigenschaften aufweisen, wäre es weitaus besser, man würde sie nicht unnötigen Einflüssen aussetzen, sondern zulassen, daß sie sich unverfälscht (*junsui ni*) entwickeln.¹³⁷

Er legte Kida nahe, sich in Hokkaidô näher mit Malerei zu beschäftigen und stellte ihm hierfür sogar finanzielle Unterstützung in Aussicht. Offensichtlich

131 Um welches Bild es sich genau handelte, ist unklar; s. die bei SATÔ, *op.cit.*, S. 88–89 angebotenen Vermutungen.

132 Jean-François Millet, französ. Maler, 1814–1875. Millet wandte sich Ende der 40er Jahre der Darstellung des bäuerlichen Lebens zu; er ließ sich 1849 in Barbizon nieder und malte Bauerngestalten in Landschaften von meist schwermütiger Stimmung.

133 Vgl. SATÔ, *op.cit.*, S. 104, Arishimas Schreiben an den Freund und Verleger Asuke Soichi.

134 S. FUKUDA, *op.cit.*, S. 163.

135 Zit. nach SATÔ, *op.cit.*, S. 101.

136 SATÔ, *op.cit.*, S. 101–102.

137 Zit. nach SATÔ, *op.cit.*, S. 101.

hatte Arishima erkannt, daß die Stärke von Kidas Bildern in ihrer strengen Naturtreue lag und ihre Lebendigkeit mit der engen persönlichen Beziehung, die der Maler zu seinem Gegenstand, der Natur Hokkaidôs, hatte, zusammenhing. In seinem Brief lud Arishima den jungen Freund zu einem Besuch auf seinen Gutshof ein, was am 12. November 1917 zu der in *Umareizuru nayami* thematisierten zweiten Begegnung führte. Seit dem ersten Treffen waren sieben Jahre – in der Erzählung sind es zehn Jahre – vergangen.

Im Januar des darauffolgenden Jahres begann Arishima, die Erzählung *Umarederu nayami* zu entwerfen, die dann ab März in Fortsetzungen veröffentlicht wurde. Kida erfuhr zufällig, daß seine Existenz zum Gegenstand eines literarischen Werks geworden war: Bei einem Friseur stieß er eines Tages auf die *Tôkyô nichinichi shinbun*, hielt den darin abgedruckten Text jedoch zunächst für eine Art Reisebericht. Ein Freund¹³⁸ klärte ihn über den Irrtum auf, und fortan wartete Kida jeden Tag gespannt, aber nicht ohne ein gewisses Unbehagen auf die nächste Folge, um zu erfahren, wie seine Geschichte weitergeht.¹³⁹

Als im September 1918 die Buchfassung von *Umarederu nayami* erschien, wurden allein in der ersten Woche 3000 Exemplare verkauft,¹⁴⁰ und Kida erlangte eine gewisse Bekanntheit als *moderu gaka* モデル画家, d. h. als der Maler, der als Vorlage für die literarische Figur gedient hatte.

Erst viele Jahre später – in den fünfziger Jahren – sollte Kida mit seinen Werken Anerkennung als Künstler finden. Auf dem Weg zu diesem Ziel erhielt er sowohl von Arishima als auch von dessen Brüdern immer wieder ideelle und materielle Unterstützung.¹⁴¹

Schon in den Jahren 1919 und 1921 fanden mehrere Ausstellungen mit Bildern Kidas statt. Doch erst nach Arishimas Tod im Juni 1923¹⁴² faßte Kida den Entschluß, die Fischerei aufzugeben und ein Leben als freier Maler zu beginnen. Er glaubte, damit einen Wunsch Arishimas zu erfüllen, der in *Umareizuru nayami* formuliert ist.¹⁴³

1950 erhielt Kida, in Form des Kulturpreises der Stadt Iwanai, erstmals eine öffentliche Anerkennung für seine Arbeit. Danach hatte er wachsenden Erfolg mit seinen Bildern. So wurde ihm z. B. 1954 der Hokkaidô-Kulturpreis verliehen,

138 Satô Yajûrô; s. SATÔ, *op.cit.*, S. 104.

139 SATÔ, *op.cit.*, S. 104–104.

140 S. SATÔ, *op.cit.*, S. 105.

141 So kam auch die erste, wiewohl bescheidene Ausstellung von Kidas Werken auf Arishimas Initiative hin zustande. Im Atelier von Arishimas Bruder Satô Ryûzô wurden vom 9.–10. Februar 1919 in Tôkyô fünfunddreißig Studien Kidas der Öffentlichkeit vorgestellt (*Kida Kinjirô shûsakuhin tenrankai*); s. SATÔ, *op.cit.*, S. 107. Die Ausstellung war gut besucht und brachte einen Gewinn von über 100 Yen, mit dem Kida Ölfarben und andere Materialien kaufen konnte.

142 Arishima Takeo starb durch eigene Hand. Zusammen mit seiner Geliebten, der verheirateten Journalistin Hatano Akiko, beging er in seiner Villa in Karuizawa Doppelselbstmord.

143 S. SATÔ, *op.cit.*, S. 112 sowie S. 14 dieses Aufsatzes.

und drei Jahre später folgte der Preis der Zeitung *Hokkaidô shinbun*. Ab 1953 wurden immer wieder Einzelausstellungen von Kidas Werken durchgeführt.¹⁴⁴

Kida starb am 15. Dezember 1962 im Alter von 69 Jahren an den Folgen einer Gehirnblutung.¹⁴⁵

5. Schlußbemerkung

Im Mittelpunkt von *Umareizuru nayami* – einem Werk, das auf eindringliche Weise die für die Taishô-Zeit charakteristische Aufbruchsstimmung vermittelt – steht, wie oben gezeigt, ein künstlerisch begabtes Individuum, das ungeachtet der Hindernisse, die ihm in Form der Anforderungen des realen, praktischen Lebens in den Weg gestellt werden, versucht, sein Talent zu entfalten. Der von diesem Individuum berichtende Erzähler (hinter dem der reale Autor steht) wendet sich mit der Anrede *kimi* formal zwar an den Protagonisten, hat gleichzeitig aber den realen Leser als Adressaten im Auge. So ist Arishimas sehr subjektiver, durch starke Autorpräsenz gekennzeichnete Text an alle gerichtet, die ähnliche innere Kämpfe durchzustehen haben wie Kimoto, und letztlich an die gesamte Menschheit.¹⁴⁶ Diese Öffnung hin zur „Welt“, zur „Menschheit“, die gepaart ist mit einer gewissen pathetischen Überhöhung im stilistischen Bereich, kann als charakteristisch für viele Autoren der *Shirakaba* gelten.¹⁴⁷

Die Erzähltechnik mit dem Rückgriff auf die 2. Person (*kimi*) ist, literarhistorisch gesehen, in Japan ein Novum.¹⁴⁸ Ebenso außergewöhnlich ist die für *Umareizuru nayami* kennzeichnende explizite Darstellung von Emotionen, mit der Arishima gegen seit jeher gültige japanische Konventionen verstößt.

So stehen wir mit *Umareizuru nayami* vor einem Werk, welches literarhistorisch gesehen in zweifacher Hinsicht von Interesse ist: Zum einen probiert der Autor hierin erzähltechnisch erfolgreich Neues aus; zum anderen führt er uns hierin plastisch und eindringlich das Künstler- und Menschenbild der *Shirakaba*-Gruppe vor Augen, das in Japan nicht nur in der Taishô-Zeit nachhaltigen Einfluß ausgeübt hat.

144 Vgl. SATO, *op.cit.*, S. 161ff.

145 Kida Kinjirôs Werke lassen Einflüsse sowohl des Impressionismus als auch des Fauvismus erkennen (SATÔ, *op.cit.*, Kapitel 5 und 7), doch lassen sie sich nicht eindeutig einer bestimmten Schule (auch keiner japanischen) zuordnen. Kennzeichnend für Kidas Bilder ist, daß sie das Ergebnis genauer Naturbeobachtung und getreuer Wiedergabe des Gesehenen sind, weshalb sie eines gewissen Realismus nicht entbehren, auch wenn dieser nicht mit photographisch exakter Wiedergabe gleichzusetzen ist.

146 Vgl. *Umareizuru nayami*, S. 109 u. 161.

147 Besonders deutlich ist sie bei Mushanokôji Saneatsu.

148 AIBARA, *op.cit.*, S. 152–153, weist zwar darauf hin, daß auch in Kunikida Doppo's *Musashino* (1898) die Technik der direkten Anrede verwendet wird, doch wird diese nicht, wie in *Umareizuru nayami*, durchgängig beibehalten.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

ARISHIMA Takeo: *Umareizuru nayami*, in: *Arishima Takeo shû*, eingeleitet von SHIGEKI Senuma. Tôkyô: Kadokawa shoten 1983 (1970¹), S. 91–162 u. S. 458–464.

ARISHIMA Takeo: *The Agony of Coming into the World*, übers. von Seiji Fujita. Tôkyô: The Hokuseidô Press 1955.

Sekundärliteratur

AIBARA Kazukuni: *Umareizuru nayami*, in: *Arishima Takeo sakuhinron*, hrsg. von YASUKAWA Sadao u. UESUGI Yoshikazu. Tôkyô: Sôbunsha shuppan 1981, S. 152–63.

ANDERER, Paul: *Other Worlds*. New York: Columbia University Press 1984.

ARIMA, Tatsuo: „Arishima Takeo, Bourgeois Criticism“, in: ders.: *The Failure of Freedom*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1969, S. 128–152.

FISCHER, Claus M.: „Arishima Takeo“, in: ders.: *Lev N. Tolstoj in Japan*, Wiesbaden: Harrassowitz 1969, S. 129–140.

FUJITA, Seiji: Einleitung zu „The Agony of Coming into the World“, Tôkyô: The Hokuseidô Press 1955, S. V–XV.

FUKUDA Kiyoto / TAKAHARA Jirô: *Arishima Takeo –hito to sakuhin*. Tôkyô: Shimizu shoin 1981 (1966¹), S. 162–169.

MORTON, Leith: „An Introduction to Arishima Takeo: A Comparative Study of *Kankan Mushi* and *Kain no Matsuei*“, in: *The Journal of the Oriental Society of Australia*, Nr. 12 (1977), S. 42–68.

NASBESHIMA Norihiro: „Takeo Arishima and Walt Whitman“, in: *Ochanomizu University Studies in Arts and Culture*, Ochanomizu joshi daigaku jinbun-gaku kiyô, Bd. 10, 1957, S. 17–68.

SATÔ Tomoyoshi: *Kida Kinjirô – Umareizuru nayami*. Sapporo: Hokkaidô shinbunsha 1987 (= Myûjiumu shinsho, 7).

SCHAMONI, Wolfgang: „Die *Shirakaba*-Gruppe und die Entdeckung der nachimpressionistischen Malerei in Japan“, in: *NOAG* 127–128 (1980), S. 57–85.

Ders. (Hrsg.): *Buch und Literatur: Japan 1905–1931. Katalog der Ausstellung des Japanologischen Seminars der Universität Heidelberg in der Universitätsbibliothek vom 26. April bis 7. Juli 1990*. Heidelberg, 1990, S. 70–95.

Ders.: „Arishima Takeos ‚Ein Manifest‘“, in: *NOAG* 151 (1992), S. 63–80.

STRONG, Kenneth: Vorwort zu *A Certain Woman*, übers. von Kenneth Strong, Tôkyô: University of Tôkyô Press 1978, in: *op. cit.*, S. 1–25.

Nachschlagewerke, Literaturgeschichten, literaturwissenschaftliche Werke

KATÔ, Shûichi: *A History of Japanese Literature, Vol. 3: The Modern Years*. London: Macmillan 1983, S. 179–187.

KEENE, Donald: *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era; Fiction*. New York: Holt, Rinehart and Winston 1984, S. 441–493.

Kindai sakka kenkyû jiten, hrsg. von KINDAI SAKKA KENKYÛ JITEN KANKÔKAI. Tôkyô: Ôfûsha 1985 (1983¹), S. 14–22.

LÄMMERT, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler 1983 (1955¹).

NAKAMURA Mitsuo: *Modern Japanese Fiction 1868–1926*. Tôkyô: Kokusai bunka taikan 1968, Kap. XXV (S. 29–42).

Nihon kindai bungaku daijiten, hrsg. von NIHON KINDAI BUNGAKUKAN unter der Leitung von INAGAKI Tatsurô. Tôkyô: Kôdansha 1977.

VON WILPERT, Gero (Hrsg.): *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: A. Kröner 1979 (1955¹).