

Gedanken zu Kôya hijiri von Izumi Kyôka

Autor(en): **Yamanaka-Hiller, Barbara**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **42 (1988)**

Heft 1

PDF erstellt am: **27.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-146809>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

GEDANKEN ZU *KÔYA HIJIRI* VON IZUMI KYÔKA

Barbara Yamanaka-Hiller

Die Erzählung *Kôya Hijiri* (Der Weise vom Berg Kôya) wurde 1900 erstmals veröffentlicht und gilt als eines der Meisterwerke von Izumi Kyôka (1873–1939). Bekannt geworden durch sein idealistisches Frühwerk, neigte Kyôka gegen die Jahrhundertwende immer mehr zu einem symbolistischen, mystischen Stil. Unbeirrt vom damals stark aufstrebenden Naturalismus wurde er zum bedeutendsten Romantiker der *Meiji*-Zeit.

Irreale Elemente, übernatürliche Erscheinungen, Animismus und das Streben nach absoluter Liebe prägen sein umfangreiches Werk, in dem immer wieder Frauengestalten im Mittelpunkt stehen. Kyôkas früh verstorbene Mutter nahm in seiner träumerischen Sehnsucht beinahe göttliche Züge an. Vor allem dies führte zu einer Überhöhung der Frau, wie sie auch in *Kôya Hijiri* zum Ausdruck kommt.

In dieser oft als Geistergeschichte bezeichneten Erzählung durchmischen sich reale und irrealer Elemente.

In der Rahmengeschichte trifft der Ich-Erzähler auf einer Bahnfahrt zu einem abgelegenen Dorf einen Priester. Sie beschliessen, die Nacht gemeinsam zu verbringen und begeben sich im Schneegestöber zu einer verlassen Herberge, die seit dem Tod der Wirtstochter eigentlich geschlossen ist. Vor dem Einschlafen erzählt der Priester ein merkwürdiges Jugenderlebnis:

Im Hochsommer macht sich der junge Priester frühmorgens auf den Weg, um einen Pass in den *Hida*-Bergen zu überqueren. In einem Teehaus will er Wasser trinken, hat jedoch Angst, dass es verseucht sein könnte, und wird von einem vulgären Medizinhändler in Verlegenheit gebracht. Bei einer Weggabelung weiter oben wählt der fahrende Händler ohne Zögern den alten, steilen Weg zur Passhöhe, weil der neue, breitere Weg teilweise überflutet ist. Ein Bauer berichtet, dass hier vor dreizehn Jahren bei einer Überschwemmung viele Menschen ihr Leben verloren hätten und warnt den Priester vor dem alten Weg, der voller Gefahren sei. Der Priester will den Händler nicht einfach seinem Schicksal überlassen und folgt ihm. Bald muss er über furchterregende Schlangen schreiten, die quer über dem Weg liegen. Später kommt er von der sengenden Hitze in einen kühlen, dunklen Wald, wo er von grossen Blutegeln angefallen wird und nur knapp mit dem Leben davon kommt. Sobald er den Wald hinter sich hat, folgt

er dem Wiehern eines Pferdes, das ihn über eine Brücke zu einem einsamen Berghaus leitet.

Zuerst trifft er auf einen Narren, der reglos und stumm dasitzt und mit seinem Nabel spielt. Auf sein Rufen ertönt eine Stimme, und er meint eine weissschuppige Gestalt zu sehen, doch eine schöne Frau tritt ihm entgegen und nimmt ihn für die Nacht auf. Bei Mondschein führt sie ihn in eine Schlucht zum Fluss, um seine Wunden im heilkräftigen Wasser zu waschen. Auch die betörende Frau nimmt ein Bad und versucht vergeblich, den Priester zu verführen. Es nähern sich Tiere, die sie mit harschen Worten vertreibt.

Beim Haus versucht der alte Gehilfe der Frau das Pferd, das der Priester wiehern hörte, zum Markt zu bringen. Es schlägt aus und rührt sich nicht von der Stelle, bis sich die Frau, die dämonische Züge annimmt, vor ihm entblösst und unter ihm durchschlüpft.

Gleich darauf kümmert sich die Frau um das Essen und bringt dem Narren mütterliche Vorsorge entgegen. Zum Erstaunen des Priesters beginnt der Narr mit heller, klarer Stimme zu singen. In der Nacht wird das Haus von Tieren umzingelt, welche die Frau abzuwehren versucht. Doch erst durch ein Gebet des Priesters kehrt Ruhe ein.

Am nächsten Morgen zieht der Priester weiter, obwohl ihn die Frau bittet, bei ihr zu bleiben. Bei einem paarigen Wasserfall erscheint ihm ihre Gestalt, die sich immer wieder in weisse Blüten auflöst. Von Sehnsucht gepackt beschliesst er, zu ihr zurückzukehren, doch da taucht der Alte, der das Pferd verkauft hat, auf. Er erzählt, dass die Frau als Arzttochter im einstigen Dorf bei der Weggabelung gelebt habe und durch ihre Wunderheilungen berühmt geworden sei. Ein Junge aus den Bergen wurde damals wegen eines ärztlichen Fehlers gelähmt. Die Tochter und ein alter Dörfler brachten ihn zu seiner Familie zurück und blieben einige Tage dort. Es begann so heftig zu regnen, dass die ganze Dorfgemeinschaft ausser dem Jungen, der Arzttochter und dem alten Gehilfen bei der Überschwemmung umkam. Seither leben die drei in der einsamen Bergwelt, die Frau heiratet den Gelähmten, entwickelt magische Kräfte, beherrscht Wind, Regen und Pflanzen, nutzt Zauberkräfte des Wassers und verführt Männer, die sie anschliessend durch ihren Hauch in Tiere verwandelt. Auch der Medizinhändler ist ihr zum Opfer gefallen und wurde als Pferd zum Markt gebracht.

Nach diesem Bericht des Alten flüchtet der Priester ins nahe Dorf hinter, während Gewitterwolken den Berg verhüllen.

Kyôka trug den Stoff zu *Kôya Hijiri* lange mit sich herum, denn bereits zehn Jahre früher schrieb er eine inhaltlich sehr ähnliche, unvoll-

dete Erzählung mit dem Titel *Shirokijo Monogatari* (Die weisse Zauberin).

Das Motiv der Zauberin, die Männer in Tiere verwandelt, kommt in chinesischen Geistergeschichten vor; auch könnte die Sage von Aktäon, der von Artemis in einen Hirsch verwandelt wurde, weil er sie beim Baden beobachtete, einen Einfluss gehabt haben.

Als äusseren Anlass zu dieser Erzählung bezeichnet Kyôka selbst das Erlebnis eines Freundes, der beim Wandern in der Nähe einer einsamen Berghütte am Fluss einem schönen Dorfmadchen begegnete¹.

Auch floss in gewissem Mass eigenes Erleben in die Erzählung ein, denn Kyôka musste auf dem Weg zwischen Tôkyô und seiner Heimatstadt Kanazawa einen Pass mit altem und neuem Weg überqueren und stieg oft in Herbergen ab, wo auch Wanderpriester verkehrten und mystische Geschichten die Runde machten². Trotz dieser Grundlagen ist *Kôya Hijiri* im Wesentlichen eine Erzählung, die Kyôkas kreativer Fantasie entsprungen ist und nicht auf literarische Vorlagen zurückgeht.

Kôya Hijiri gliedert sich in drei Teile, die wie ein "Satz chinesischer Schachteln"³ ineinander gefügt sind und von drei verschiedenen Personen wiedergegeben werden.

Die vom jungen Reisenden erzählte Rahmengeschichte spielt in der Gegenwart des Autors und bewegt sich auf der Ebene der Wirklichkeit, weist jedoch atmosphärische Qualitäten auf, die den Leser auf die Irrationalität der Geschichte des Priesters einstimmen. Dämmerung und Schneefall sind in Japan oft mit dem Erscheinen von Geistern verknüpft, und die abgelegene, leerstehende Herberge, welche vor dem Tod der Wirtstochter sehr belebt war, schafft als "Grenzbereich zur jenseitigen Welt"⁴ einen Bezugspunkt zum einsamen Berghaus, das an der Grenze zum Irrealen liegt. Wichtig ist die Tatsache, dass der Priester sein merkwürdiges Erlebnis unmittelbar vor dem Einschlafen erzählt. Damit rückt er es an den Rand des Traums, in einen Bereich zwischen Wirklichkeit und Fantasie. Zudem schafft die hochsommerliche Szenerie eine wirkungsvolle Distanz zur Winternacht der Realitätsebene.

Der dritte Teil der Erzählung, den der Priester vom alten Gehilfen am Wasserfall zu hören bekommt, lüftet das Geheimnis um die magischen

1 Vergl. Muramatsu Sadataka, *Izumi Kyôka kenkyû* (Tôkyô, 1974) S. 241–2.

2 Vergl. Mita Hideaki, *Izumi Kyôka no bungaku* (Tôkyô, 1976) S. 275–8.

3 Kasahara Nobuo, *Izumi Kyôka: Bi to erosu no kôzô* (Tôkyô, 1976), S. 180.

4 Kasahara Nobuo, *op.cit.* S. 182.

Kräfte der Frau und entfernt sich somit am weitesten von der Wirklichkeit. Trotzdem wirkt diese langatmige, von vielen Kritikern bemängelte Passage völlig rational und bildet einen Stilbruch zur fast schwebenden Leichtigkeit der übrigen Erzählung. Es ist gut möglich, dass Kyôka absichtlich diese plumpe, nüchterne Erzählweise wählte, um den zunehmend grotesken Inhalten eine gewisse Glaubwürdigkeit, aber auch ironische Distanz zu verleihen. Diese Wirkung wird unterstützt von der Tatsache, dass der Alte, der hier als Erzähler auftritt, zwar in der dämonischen Bergwelt lebt, diese jedoch ohne weiteres verlassen kann und keineswegs von übernatürlichen Kräften beherrscht wird.

Die drei Erzählteile sind nicht einfach linear aufgereiht, sondern ziemlich komplex miteinander verflochten. So wird der dritte Teil am Anfang durch einen Hinweis auf das Arzthaus und die Überschwemmung, sowie durch die enigmatischen Sticheleien des Alten vor und nach der Badeszene vorbereitet.

Der Redefluss des Priesters wird immer wieder von Elementen der Rahmengeschichte unterbrochen, wobei Bezugspunkte zur Ebene der gegenwärtigen Wirklichkeit geschaffen werden, die eine gewisse Relativierung des illusionären Geschehens ermöglichen. Die Erzählung beginnt nicht mit der Rahmengeschichte, sondern springt mitten ins Geschehen, dort wo der Priester in der Mittagshitze auf dem alten Passweg die Generalstabkarte konsultiert. Erst dann wird auf die äussere Erzählsituation verwiesen und in einer Rückblende die Eisenbahnfahrt und die Ankunft in der Herberge beschrieben.

Die Landkarte am Anfang von *Kôya Hijiri* ist bezeichnend, denn sie repräsentiert die modernen wissenschaftlichen Errungenschaften der *Meiji-Zeit* und gibt ein verlässliches Abbild der Wirklichkeit, wird jedoch auf dem alten Passweg für den Priester plötzlich unbrauchbar. Somit wird in diesem ersten Abschnitt bereits eine Abkehr von der neuzeitlichen Wirklichkeit und das Eintauchen in die Irrationalität, die zur alten Zeit gehört, signalisiert⁵.

Die Wanderung des Priesters führt stufenweise von der realen Talwelt zum irrealen Bereich der Bergfrau. Wichtig ist die Begegnung mit dem Medizinhändler, der in seiner vulgären, vorlauten Art einen scharfen Kontrast zum scheuen, ernsten Priester bildet und dazu prädestiniert ist, der Zauberin zum Opfer zu fallen. Unbekümmert schlägt er den alten, unsicheren Weg ein. Der Priester, der eigentlich auf dem breiten, ungefährlichen

5 Vergl. Kasahara Nobuo, *op.cit.* S. 189–90 und Mita Hideaki, *op.cit.* S. 270–1.

Weg der Neuzeit bleiben will, folgt ihm aus humanitären Gründen. Noch einmal übernimmt der fahrende Händler eine richtungsweisende Funktion, denn nachdem der Priester den Wald durchquert hat, lockt er ihn, schon als Pferd, durch sein Wiehern zum Berghaus. Somit wird der Medizinhändler zum Boten der Frau, mit der er durch seinen Beruf assoziativ verbunden ist, indem sie Heilkräfte besitzt und Arzttochter ist.

Auf dem alten Weg stellen sich dem Priester Qualen und Prüfungen entgegen, die er überwinden muss, um zum Berghaus zu gelangen. Die ekelerregenden Schlangen und der feuchte Blutegelwald sind zwar in der realen Welt noch denkbar, jedoch in steigendem Mass unwahrscheinlich, so dass sich allmählich ein Gefühl der Irrealität ausbreitet.

Schlangen, die sich über und unter der Erdoberfläche bewegen, gelten in der Symbolik als Mittler zwischen zwei Welten und werden mit Transzendenz in Verbindung gebracht. "Schlangen und Blutegel, die hier als Führer in eine andere Welt auftauchen, sind Amphibien, Wesen also, die sich im Wasser und auf dem Trockenen, im Traum und in der Realität frei hin und her bewegen."⁶

Gegenüber den Schlangen, die den Priester zu grosser Furcht veranlassen, bilden die Blutegel eine deutliche Steigerung der Gefahr, wobei sich die Distanz zur Wirklichkeit vergrössert. Der atmosphärische Wechsel vom gleissenden Sonnenlicht zum kalten Dunkel des Waldes trägt zu diesem Eindruck bei. Während die Egel dem Priester das Blut aussaugen und ihn an den Rand des Todes bringen, stellt sich eine erschreckende Weltuntergangs-Vision ein:

Diese schrecklichen Blutegel lauern hier seit Urzeiten den Vorbeikommenden auf und saugen Unmengen von Blut. Wenn die Eier dieses Gewürms einmal gestillt ist, speien sie das ganze Blut aus. Davon löst sich die Erde auf, die Berge werden zu einem Sumpf von Blut und Schlamm und die Riesenbäume in diesem Wald, wo selbst mittags die Sonne nicht eindringt, werden zu lauter Blutegel zerstückelt und zerfetzt. (Kapitel 8)

Dieses Todeserlebnis ist ein Stadium, das der Priester auf seinem Entwicklungsweg durchlaufen muss, um später eine grundlegende Lebenserneuerung erfahren zu können.

Nachdem der Priester den schrecklichen Wald hinter sich gebracht hat, erblickt er eine schwache, irdene Brücke, welche die endgültige Grenzüberschreitung von der Wirklichkeit zur irrealen Welt darstellt und in den Bannkreis der Bergfrau führt.

6 Kasahara Nobuo, *op.cit.* S. 201.

Gleichzeitig mit diesem Übergang, den der Priester als Erlösung von seinen Todesqualen empfindet, dämmert es und der fast volle Mond geht auf. Somit verlässt er den Bereich von Sonne und Tag, der mit Bewusstsein und dem männlichen *yang*-Prinzip verbunden ist, und betritt das Reich des Mondes und der Nacht, das mit dem Unbewussten und dem weiblichen *yin*-Prinzip zusammen hängt.

Der an rationales Denken und festgelegte religiöse Prinzipien gewöhnte Priester begibt sich in einen für ihn unbekanntem Bereich, wo Gefühle und das Sinnliche vorherrschen und andere Gesetze gelten als in der bewussten Tagwelt. Die Landkarte, auf die er sich immer verlassen hat, nützt ihm hier nichts mehr, und es wird betont, dass es in dieser Bergwelt keinen Tempel gibt: "Als mir bewusst wurde, dass es an einem solchen Ort sicher keinen Bergtempel gibt, fühlte ich mich plötzlich verlassen" (Kapitel 23). Die für ihn gewohnten Orientierungshilfen fallen somit dahin.

Der fast volle Mond taucht alles in ein unwirkliches, traumhaftes Licht und weist als Sinnbild des Weiblichen auf die Frau im Mittelpunkt der Bergwelt hin. Sie ist eine archetypische Gestalt, die sicher in vielen Teilen dem ersehnten, idealisierten Frauenbild von Izumi Kyôka entspricht. Als vielgesichtiges, schillerndes Wesen vereinigt sie gegensätzliche Aspekte auf sich, die in abrupter Abfolge wechselweise an die Oberfläche treten.

Anfangs macht sich der Priester auf ein schuppiges, kriechendes Wesen gefasst, doch eine makellos schöne Frau tritt ihm entgegen. Sie erscheint als gütige, nährende Mutter, die den Reis abmisst und den kindlichen Narren umsorgt, als Göttin, die Heilung und Wiedergeburt bewirkt, als edles, engelhaftes Wesen, aber auch als betörende Verführerin mit dämonischer Vitalität, als zerstörerische Zauberin und Herrin über Tiere und Natur:

Winkt sie mit der Hand, kommen lebendige Fische her, starrt sie hinauf, fallen schöne Früchte von den Bäumen, hält sie die Ärmel über den Kopf, regnet es, zieht sie die Brauen hoch, weht der Wind. (Kapitel 26)

Ihre übernatürlichen Kräfte, die erst in der Erzählung des Alten völlig geklärt werden, teilen sich in einen positiven und einen negativen Pol. Einerseits besitzt sie wundersame Heilkräfte und weiss mit dem Lebenswasser umzugehen, andererseits wirkt sie als zerstörerischer Dämon, der willkürlich Männer verführt und zu Tieren verwandelt, wenn sie ihrer überdrüssig wird. Sie fixiert sie damit auf ihre triebhaften, instinktiven Aspekte.

Der Priester erkennt die lebensbedrohende, dämonische Seite der Frau vorerst kaum, sondern empfängt nach durchstandenen Todesqualen dankbar ihre mütterliche Gastfreundschaft und ihre positiven Heilkräfte.

Die höhlenartige Schlucht, in die sie den Priester führt, erinnert in ihrer Form an einen Uterus⁷. Er nimmt, nachdem ihm die Frau das Gewand abgezogen hat, eine embryonale Stellung ein. "Mit gebogenem Rücken und angezogenen Knien krümmte ich mich zusammen" (Kapitel 14). Während sie ihm mit Wasser die Wunden heilt, verfällt er in einen schläfrigen Zustand der Regression. "Fern von Zeit und Wirklichkeit wurde ich weich umhüllt von warmen, wundersam duftenden Blüten" (Kapitel 15). Bei der gleich anschliessenden Verführungsszene gelingt es dem Priester durch seine buddhistische Ethik, erotische Wünsche unter Kontrolle zu halten und zu sublimieren:

Als ich die Augen abwandte, wurde die in Mondschein getauchte Gestalt von feinem Dunst umhüllt und erschien mir am andern Ufer auf dem glatten, vom Wasserstaub schwarznassen Gestein als bläulich durchsichtiges Spiegelbild. (Kapitel 16)

Die Frau mit ihren betörenden Reizen erscheint nun plötzlich viel jünger und verhält sich jungfräulich schamhaft.

Wieder mit seinem Gewand bekleidet, fühlt sich der Priester sicher und ist der Gefahr, im Triebhaften unterzutauchen, seine Identität zu verlieren und zum Tier verwandelt zu werden, entronnen. Auch in der späten Nacht kann er die alpträumhaften Tiere, die wie seine unterschwelligsten Instinkte und Begierden auftauchen und das Berghaus umzingeln, durch ein Gebet in Schach halten, so dass wieder Stille einkehrt.

Am intensivsten entfaltet die Frau ihre dualistischen übernatürlichen Kräfte in der gespensterhaften Szene, in der sie das Pferd besänftigt:

Sie stand direkt vor seinem grossen Maul. Plötzlich schien sie zu wachsen, bekam einen starren Blick, presste die Lippen zusammen, hob die Brauen und fiel in eine Trance. Ihre freundliche, vertrauliche Art, Liebenswürdigkeit und Koketterie waren auf einen Schlag verschwunden, und ich fragte mich, war sie eine Göttin oder ein Dämon? (Kapitel 19)

Unmittelbar nach diesem sonderbaren Vorfall zeigt sich die Frau von einer warmen, harmlosen Seite bei der Arbeit am Herdfeuer. Durch den scharfen Kontrast wird die Unheimlichkeit dieser Szene noch erhöht.

7 Vergl. Kasahara Nobuo, *op.cit.* S. 201.

Die Frau teilt das einsame Berghaus mit zwei ganz verschiedenen Männern, denen sie mit ihren Zauberkräften beiden nichts anhaben kann.

Der alte Gehilfe weiss um ihre Magie und kann sie objektiv und nüchtern erklären, weil er selbst davon völlig unberührt ist. Die Komik, die von seiner Person ausgeht, wenn er gegen das störrische Pferd ankämpft, ist ein Gegensatz zur dämonischen Atmosphäre, die sich zusammenbraut. Der Alte kann die irrealen Bergwelt jederzeit verlassen und steigt ins Tal hinunter, um den verzauberten Händler wie ein ganz gewöhnliches Pferd am Markt zu verkaufen. Er stellt eine Verbindung zur realen Welt dar und verkörpert eine rationale Denkweise, die den Priester letztlich davon abhält, der Frau zu verfallen.

Der Narr, welcher sich als Gatte der Bergfrau erweist, wirkt bis zum Äussersten rätselhaft und grotesk, weshalb diese Figur viele Interpretationen zulässt⁸. Seine hässliche, reglos dasitzende Gestalt betont die überhöhte, edle Schönheit der Frau sowie ihre vitale Beweglichkeit. Der extreme Gegensatz, den dieses merkwürdige Paar darstellt, kann auch als Widerspiegelung der gesamten dualistischen Konzeption dieser Erzählung angesehen werden. In seinem Äussern und Benehmen gleicht der Narr einem kleinen Kind, das sich nicht artikulieren kann. Damit ruft er die gütigen, mütterlichen Aspekte der Bergfrau hervor. Sein grosser, hervorstehender Nabel, mit dem er ständig spielt, deutet auf einen vorgeburtlichen Zustand und schafft somit eine Parallele zum Priester, der ebenfalls ein Stadium der Regression durchlaufen muss.

Im Volksglauben gelten geistig Behinderte zuweilen als göttliche Manifestation. Nach diesem ethnologischen Deutungsansatz wäre die Frau, die in Trance fallen kann, einer dienenden *Miko* oder Braut des Gottes gleichzusetzen, die ihre übernatürlichen Gaben von ihm empfängt. Die Tatsache, dass der Narr als Hausherr bezeichnet wird, und der Priester bei seiner Ankunft zuerst auf ihn trifft, weist auf die zentrale Bedeutung dieser Gestalt hin. Wenn die Frau vor dem Pferd in Trance fällt und ihre übernatürlichen Kräfte voll entfaltet, wird mehrmals auf den Narren hingewiesen, dessen stumme Präsenz bei dieser Szene wahrscheinlich nicht nur passiv ist. Auch der klare Gesang, der nicht von ihm selbst zu kommen scheint, betont seine enge Verbindung zum Numinosen:

Zu meinem grossen Erstaunen war der Gesang des Narren wie Tag und Nacht verschieden von dem, was ich erwartet hatte. Kaum konnte ich es glauben,

8 Zusammenfassung verschiedener Interpretationsansätze: Kasahara Nobuo, *op.cit.* S. 200–1.

dass dieser Ton, die Melodie und die klare, kühle Stimme aus der Kehle des jungen Mannes kam. Vielmehr klang es, als führte eine frühere Existenz des Narren den Gesang von einer andern Welt durch ein Rohr in seinen gewölbten Bauch. (Kapitel 22)

Während die Frau immer noch Sehnsucht nach der Talwelt hegt⁹, und sich in den Bergen einsam fühlt, ist der Narr dieser irrealen Welt völlig verhaftet. Er wohnt von Geburt an im Berghaus und ist durch seine Lähmung physisch nicht fähig, sich davon zu entfernen. Bezüge zur Wirklichkeit und ein aktives Bewusstsein fehlen bei dieser Gestalt vollständig. Somit kann er auch als Manifestation des Unbewussten gelten, welches vom Priester in dieser Bergwelt zum ersten Mal wahrgenommen wird.

Ein wichtiges Motiv, das in dieser Erzählung immer wieder vorkommt, ist das Wasser. Beim Teehaus wird es in seiner lebensspendenden und todbringenden Ambivalenz gezeigt, indem der Priester trinken möchte, sich aber gleichzeitig vor einer Verseuchung fürchtet. An der Weggabelung, wo die Bergfrau früher wohnte, trennen sich der neue, alltägliche Weg und der alte Pfad, der in eine irrealen Sphäre führt. Weil der neue Weg von der grossen Überschwemmung her immer noch blockiert scheint, bestimmt das Wasser an dieser Stelle die Abkehr von der modernen Wirklichkeit.

Auch im weiteren Verlauf der Erzählung spielt das Wasser an entscheidenden Stellen eine Rolle. Am Fluss beim Berghaus erfährt der Priester eine Lebenserneuerung, läuft aber auch Gefahr, vernichtet zu werden. Beim paarigen Wasserfall erfasst ihn noch einmal unwiderstehliches Verlangen nach der Frau, dort erkennt er jedoch auch ihre wahre Natur und findet schliesslich in die Welt der Realität zurück.

Bei seinem Abstieg ins Dorf wird der Berg von Gewitterwolken verhüllt. Damit zeigt sich einmal mehr die enge Verbindung der Frau mit dem Wasser, das als Symbol des Weiblichen und des Unbewussten gilt.

Ein anderes zentrales Symbol, das die gegensätzlichen Aspekte der Erzählung zusammenhält, ist die weisse Farbe. Der Schnee der Rahmengeschichte verwischt die Konturen der Realität und schafft eine träumerische Leere, in die die Erzählung des Priesters eingebettet ist. Auch die gleissenden Sonnenstrahlen, das gespenstische Mondlicht und das schäumende Wasser in der Bergwelt sind dieser Farbe zugeordnet.

9 Von dieser Sehnsucht zeugt die Weisung an den Priester, nichts von der Stadt zu erzählen, auch wenn sie darum bittet (Kapitel 11).

Die schöne Frau, die der Priester mit weissen Pfirsichblüten vergleicht, hat eine schneeweiße Haut. Von dieser Haut geht ein Gefühl edler Reinheit und Heiligkeit, aber auch dämonischer Faszination aus. Als Lichtfarbe hat das Weiss eine Bindung zum Heiligen, Göttlichen, ist aber auch Farbe des Todes und der gespenstischen, dämonischen Erscheinungen.

Weiss als Farbe "des Absoluten, des Anfangs und des Endes"¹⁰ spielt bei Übergangszeiten wie Geburt oder Tod und bei Initiationsriten eine bedeutende Rolle. Die Erfahrung des Protagonisten von Tod und Wiedergeburt und sein Übergang zu einer neuen Lebensstufe finden somit in dieser Farbe einen symbolischen Ausdruck.

Der Priester in *Kôya Hijiri* wird in zwei Lebensphasen dargestellt. Als junger, asketischer Wanderpriester orientiert er sich ausschliesslich an geistigen, rationellen Werten und fürchtet sich vor allem, was mit einer sinnlichen Gefühlswelt zu tun hat. In der Rahmengeschichte hingegen erscheint er als reife, ausgewogene Persönlichkeit, die Milde und Gelassenheit ausstrahlt und einen weltlichen Eindruck macht, obwohl er ein Geistlicher hohen Ranges ist. "Er war einer, der den Dingen nicht mit Hochmut gegenübersteht," heisst es von ihm, und weiter: "Er war etwa fünfundvierzig Jahre alt, von liebenswürdiger, sanftmütiger Art, nichts schien exzentrisch an ihm" (Kapitel 1). Die Passwanderung, die zwischen diesen beiden Phasen liegt, kann als psychischer Entwicklungsprozess aufgefasst werden. Der mächtige Baum am Anfang, bei der Weggabelung, scheint mit seiner hohen Krone und den auffälligen Wurzeln auf ein inneres Wachstum hinzudeuten:

Der Lebensbaum ragte quer über den öden Weg ins endlose Himmelsgefilde, prächtig, wie ein Regenbogen! Die Erde an seinem Fuss war aufgebrochen und zahlreiche Wurzelstränge, wie Riesenaale, quollen hervor. (Kapitel 4)

Durch seine Wanderung erreicht der Priester eine Loslösung vom hellen, bewussten, männlichen *yang*-Prinzip und überschreitet die Grenze zum dunklen, gefühlsbetonten, weiblichen *yin*. Vom Bereich des Ich-Bewusstseins gelangt er in die Sphäre des Unbewussten. Auf diesem Weg sind Leiden und Tod psychische Urerfahrungen, die für die Initiation zu einer neuen Bewusstseinsstufe notwendig sind.

10 Ingrid Riedel, *Farben: In Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie*. Stuttgart, 1983, S. 180.

Die Bergfrau kann als Manifestation des *yin*-Prinzips angesehen werden und entspricht der weiblichen Komponente der männlichen Psyche, die C.G. Jung als Anima bezeichnet¹¹. Sie ist eine Führerin, die dem Priester den Zugang zum Unbewussten öffnet, ihn für das Gefühlhafte, Irrationale empfänglich macht und ihn vom rein Geistigen, Bewussten wegzieht. Er folgt ihr zum Wasser in die höhlenartige Schlucht und damit auch in seine eigenen inneren Tiefen. Indem sie ihm das Priesterkleid ablegt, befreit sie ihn von seiner Vergangenheit und Beschränkung auf die Ratio und lässt ihn völlig neue Gefühle erfahren.

Jung betont die Beziehung der Anima zum Übernatürlichen und beschreibt sie als Priesterin oder Hexe. Sie wirkt nicht nur lebenserneuernd, sondern hat auch eine negative, zerstörerische Seite. Indem sie im Mann un reale Sehnsüchte von absoluter Liebe und Geborgenheit weckt, kann sie ihn vollständig vom Ich-Bewusstsein abbringen und somit ins Verderben stürzen. Genau dieser Gefahr ist auch der Priester ausgeliefert. Angesichts der schönen Frau trübt sich sein Sinn für die Realität, sein Ich-Bewusstsein droht im mächtig aufsteigenden Unbewussten und in einer verwirrenden Gefühlswelt zu versinken. Dies würde seine Verwandlung zum Tier bedeuten.

Am Wasserfall wird dem Priester dieser destruktive Aspekt der Anima bewusst gemacht. Deshalb fällt er ihr nicht zum Opfer, sondern vermag sie als eine innere, seelische Macht zu begreifen. Er erreicht eine seelische Ganzheit, die dem *yin-yang* Symbol entspricht und durch den paarigen Wasserfall, der sich in einen männlichen und einen weiblichen Lauf teilt, abgebildet wird. Mit einer ausgewogenen Verbindung von Bewusstem und Unbewusstem, von männlichen und weiblichen Aspekten, hat der Priester sein Selbst gefunden und ist am Ziel der Wanderung angekommen.

Auf die Vollendung der psychischen Entwicklung zur inneren Mitte wird im Titel dieser vielschichtigen Erzählung hingewiesen: *Kôya Hijiri* – der Weise, oder Heilige, vom Berg Kôya.

11 Vergl. C.G. Jung, *Der Mensch und seine Symbole*. Olten, 1968.

BIBLIOGRAPHIE

- IZUMI Kyôka. "Kôya Hijiri". *Zenshû 5*. Tôkyô: Iwanami Shoten, 1940.
- KASAHARA Nobuo. *Izumi Kyôka: Bi to erosu no kôzô*. Tôkyô: Shibundô, 1976.
- MITA Hideaki. *Izumi Kyôka no bungaku*. Tôkyô: Ôfûsha, 1976.
- MURAMATSU Sadataka. *Izumi Kyôka kenkyû*. Tôkyô: Tôkisha, 1974.
- MURAMATSU Sadataka. *Izumi Kyôka*. Tôkyô: Bunsendô Shuppan, 1966.
- DONAT, Walter. "Der Wanderpriester". *Die Fünfstöckige Pagode*. Düsseldorf-Köln: Eugen Diederichs Verlag, o.J. (gekürzte Übersetzung von *Kôya Hijiri*).
- FUNATSU, Jean Akemi. *Through the Colored Looking Glass of Izumi Kyôka*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 1972.
- JEWEL, Mark Herbert. *Aspects of Narrative Structure in the Work of Izumi Kyôka*. Stanford University, 1985. (mit vollständiger Übersetzung von *Kôya Hijiri*).