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

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 23 (1969)

Heft: 3-4

Artikel: Shichirô Fukazawa : "Der Fluss Fuefukigawa" : Analyse eines zeitgenössischen japanischen Romans

Autor: Klopfenstein, Eduard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-146181

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

SHICHIRÔ FUKAZAWA: «DER FLUSS FUEFUKIGAWA»

ANALYSE EINES ZEITGENÖSSISCHEN JAPANISCHEN ROMANS

EDUARD KLOPFENSTEIN, BERN

Biographische Notiz

Shichirô Fukazawa wurde 1914 im Dorfe Isawa (Yamanashipräfektur) geboren. Dort besuchte er die Schulen. 1930 wurde der Sechzehnjährige nach Tokyo geschickt, und dort arbeitete er in verschiedenen Geschäften und Firmen. Als Kind schon verlor er ein Auge, und später war er durch lange Jahre hindurch kränklich, was ihn zu einem Außenseiter machte. Doch hatte er seit seiner Jugendzeit eine große Liebhaberei: das Gitarrespielen. 1939 gab er sein erstes öffentliches Konzert in Tokyo. Zeitweise war er dann Mitglied einer herumziehenden Musiktruppe, und 1954 wurde er in der Nichigeki-Music-Hall in Tokyo angestellt.

Seit langer Zeit versuchte er sich auch als Schriftsteller, ohne je etwas zu veröffentlichen. Erst 1956 erschien die Erzählung «Narayamabushikô» (= Studie über die Lieder von Narayama) in der angesehenen Zeitschrift «Chûô Kôron» (französische Übersetzung: «Etude à propos des chansons de Narayama», traduit par Bernard Frank, Paris, Gallimard 1959. Aufgrund der franz. Fassung ins Deutsche übertragen von Klaudia Reinhold: «Schwierigkeiten beim Verständnis der Narayama-Lieder», Rowohlt, Hamburg 1964). Zugleich wurde ihm der «Preis für den neuen Mann» in der Literatur (Shinjinshô) ebenderselben Zeitschrift zugesprochen, obwohl auch der heute weltbekannte Yukio Mishima auf der Anwärterliste stand. So wurde er mit einem Schlag berühmt.

1958 folgte der Roman «Fuefukigawa». 1961 erregte Fukazawa einen großen Skandal mit einem gegen die Rechtsradikalen gerichteten Werk, das wieder im «Chûô Kôron» erschien. In der Folge wurde der Herausgeber dieser Zeitschrift von rechtsradikalen Fanatikern ermordet. Fukazawa selbst fühlte sich unsicher und zog sich aufs Land zurück. Er lebt auch heute noch auf einem Bauernhof in der Saitama-Präfektur.

Weitere Werke: «Jiden tokorodokoro» (= Autobiographisches), 1961; «Kôshû komori uta» (= Wiegenlieder aus Kôshû), 1964; «Senshûraku» (= Bezeichnung eines Musikstücks, etwa «Finale»), 1964; «Ningen metsubô no uta», Essays, 1967.

Fukazawa, der die höhere Mittelschule und die Universität nicht besucht hat, ist kein Intellektueller, sondern ein Vertreter des einfachen Volkes, mit künstlerischen

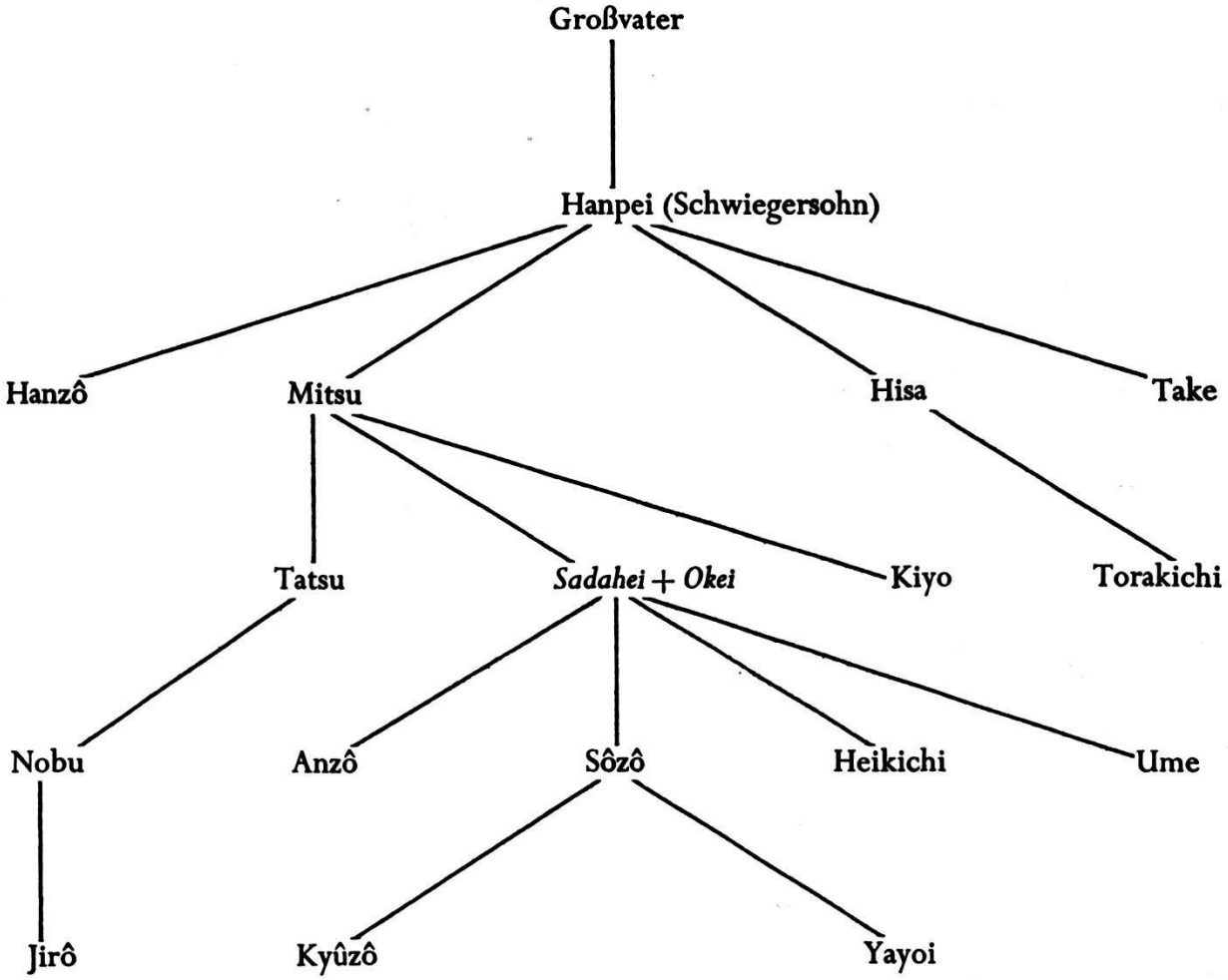
Neigungen und einem leichten Bohémien-Charakter. Er hat nie einer literarischen Gruppe angehört, was in Japan eine Ausnahme ist, und weshalb ihn viele als komischen Außenseiter scheel ansehen.

In seinen Werken kommt das einfache Volk, dem er sich zuzählt, in unübertrefflicher Weise zur Darstellung. Seine Sprache ist einfach und ungeschminkt und stark mit Dialekt durchsetzt. In der Komposition erweist sich sein hoher Kunstverstand, wie ich im folgenden nachweisen möchte. Er ist eine der eigenwilligsten und farbigsten Erscheinungen innerhalb der japanischen Nachkriegsliteratur.

Zum Inhalt

Nach dem großen Erfolg von Narayamabushikô 1956 veröffentlichte Fukazawa im Jahre 1958 ein längeres Werk mit dem Titel «Fuefukigawa» (= Der Fluß Fuefuki), das ebenfalls beträchtliches Aufsehen erregte. Der Fuefukigawa ist ein Fluß in der Yamanashi-Präfektur, der in der Nähe der Stadt Kôfu vorbeifließt (nördlich des Fuji-san). Die seit alters wichtige Verbindungsstraße zwischen Kôfu und der Kantô-Ebene führt beim Dörfchen Isawa über diesen Fluß. Und diese Brücke mit dem daneben stehenden Haus «Gitchonkago» macht Fukazawa zum Schauplatz seiner Geschichte. Es handelt sich um eine geschichtliche Erzählung insofern, als sie vor etwa 500 Jahren, zur Zeit der inneren Kriegswirren, sich abspielt. Es wird von den Kriegszügen, dem Aufstieg, der Blüte und dem Untergang der Feudalherren jener Gegend, des Hauses Takeda, berichtet. Die Sippe des Gitchonkago ist in doppelter Weise an das Herrenhaus gebunden, in negativem Sinne durch Hörigkeit, die es hinnehmen muß, daß die Häscher des Herrenhauses den Großvater gleich zu Anfang grausam umbringen, woraus sich eine Tendenz zu erfolgloser Opposition innerhalb der Sippe ableitet; und in positivem Sinne, indem Hanzô, Torakichi und später Anzô und Sôzô im Kriege sich hervortun, zu reichen und bedeutenden Leuten werden und so in das neue Verhältnis unbedingter Gefolgschaftstreue zum Herrn hineinwachsen. Dieses Verhältnis führt am Ende die ganze Sippe in den Untergang, mit Ausnahme von Sadahei, der sich immer vom Herrenhaus und vom Krieg möglichst ferngehalten hat.

Aber das rein Geschichtliche steht nicht im Zentrum, und wir erfahren nur wenig Genaues darüber. Der Hauptgegenstand ist vielmehr das Leben des einfachen Bauernvolkes, besonders der Familie im Haus neben der Brücke, deren Entwicklung wir durch nicht weniger als sechs Generationen hindurch verfolgen können. Wir fügen hier zur Übersicht einen Stammbaum der Sippe des Gitchonkago bei:



Das Buch beginnt mit dem Todestag des Großvaters, der zugleich der Geburtstag Sadaheis ist. Sadahei und dessen Frau Okei sind die Hauptgestalten. Am Ende bleibt von allen nur der etwa 65jährige Sadahei zurück.

Es ist wichtig, zu bemerken, daß Isawa des Schriftstellers eigener Geburtsort ist und seine Schilderung also auf einer intimen Kenntnis von Land und Leuten beruht. Wenn auch infolge der Kriegszüge und des Feudalsystems und dergleichen ein gewisses historisches Kolorit hinein-

kommt, so ist doch die breite Schilderung des täglichen Lebens, von Geburt, Heirat und Tod, von der Sorge ums tägliche Brot, im wesentlichen zeitlos und dürfte auch heute noch wenig verschieden sein. Insofern handelt es sich nicht um eine geschichtliche Erzählung. Das Buch lebt also von den Einzelheiten des Alltags, die hier leider unmöglich in Kürze zusammengefaßt werden können.

STIL UND FORM

Personale Erzählperspektive

Wenn wir auf den Anteil der geschichtlichen und der sozusagen zeitlosen Elemente im Werk etwas tiefer eingehen, so stoßen wir sofort auf eines der charakteristischen Stilmerkmale. Obwohl nämlich die Schicksale des Herrenhauses und die Kriegszüge, das eigentlich Geschichtliche also, für das Los des Bauernvolkes von bestimmender Bedeutung sind, so erfahren wir doch äußerst wenig Genaues darüber. Abgesehen von den Schlußszenen wird nie ein Kampf eingehender beschrieben, und man wäre nach der Lektüre außerstande, die Generationen hindurch dauernden Auseinandersetzungen nachzuvollziehen. Vor allem erfahren wir nichts darüber, gegen wen eigentlich gekämpft wird.

Dies alles ist eine Folge der besonderen Erzählperspektive. Nicht nur ist die Brücke über den Fuefukigawa mit dem daneben stehenden Haus der örtliche Mittelpunkt des Geschehens, sondern wir blicken auch mit den Augen der Bewohner des Gitchonkago in die Erzählung hinein. Nicht als ob diese Einheit des Ortes sehr streng gewahrt würde. Ortswechsel sind besonders in den Schlußszenen recht häufig. Aber im großen und ganzen stehen wir doch auf dem Standpunkt der Bewohner des Gitchonkago, das heißt vor allem Hanpeis und später Sadaheis und Okeis. Die jungen Leute, die in den Kampf ziehen (Hanzô, später Sôzô und Anzô) oder die an einem andern Ort verheiratet sind (Mitsu, Take, Hisa), kommen meistens nur zu Wort, wenn sie einmal im Elternhaus zu Besuch sind.

Aber wichtiger als dieser örtliche Perspektivismus ist der geistige oder psychologische Perspektivismus. Ich meine damit das Prinzip des Erzählers, sich selbst überhaupt nicht bemerkbar zu machen, sondern das Ganze vom geistigen und gefühlsmäßigen Niveau der handelnden Personen aus zu betrachten. Den gleichsam vom Olymp herab alles überschauenden und durchschauenden Erzähler früherer Zeiten gibt es hier nicht. Fukazawa kommt also der Forderung nach dem Zurücktreten des Erzählers, nach einer personalen Erzählperspektive, die in der europäischen Moderne seit dem Naturalismus oft gestellt wurde, nach. Das ist ein moderner, aktueller Zug seines Romans.

Wenn also Gedanken und Reflexionen nur im Namen der handelnden Personen eingefügt werden dürfen, so müssen sie, da es sich ja um einfaches, ungebildetes Bauernvolk handelt, sehr simpler Natur sein und auf ein Minimum beschränkt werden. Hierin liegt der wichtigste Grund dafür, daß das Geschichtliche so nebelhaft wirkt. Die einfachen Leute fragen nicht danach, warum und gegen wen gekämpft wird. Ursache und Sinn des Krieges sind die Angelegenheit des Herrenhauses und stehen außerhalb des Horizontes der Bauern. Am Anfang des Buches zum Beispiel kommt Hanzô aus seinem ersten Kampf zurück. Er hat den feindlichen Anführer besiegt und dadurch sofort Karriere gemacht. Aber er scheint selbst nicht recht zu wissen, wer eigentlich dieser Anführer und wer die Feinde überhaupt gewesen sind, geschweige denn, daß er nach der Ursache des Streites fragt. Auch der Großvater fragt ihn übrigens nicht danach. Die Hauptsache ist, daß er damit sogleich sozial aufgestiegen ist. Und so wird das In-den-Krieg-Ziehen späterhin zu einer neuen, Erfolg und Reichtum versprechenden Beschäftigung, ohne daß man nach etwas anderem fragt.

Dieser psychologische Perspektivismus wird während des ganzen Werkes konsequent durchgehalten. Die mundartliche Färbung der Sprache trägt dazu bei, und nur ganz einfache Gedanken und Gefühle finden sprachlichen Ausdruck. Wenn einmal ein etwas schwieriger Sachverhalt ausgedrückt werden muß, so geschieht es in sinnfälligen Umschrei-

bungen, wie etwa im folgenden Beispiel: Take hinterbringt Sadahei das Gerücht, seine Frau Okei könne wegen einer heimlichen Abtreibung vor der Heirat keine Kinder mehr haben. Der medizinische Sachverhalt (Verletzung der inneren Organe) ist einigermaßen schwierig auszudrücken. Take hilft sich mit folgenden Worten: «Es heißt, sie habe das Kind auf unverständige Weise herausgezogen und so die Werkzeuge im Bauch drinnen kaputtgemacht» (hara no naka no dôgu ga bukkowarete shimatta).

Eine derartige Einschränkung der Perspektive wird zu einem gefährlichen Prüfstein für die Begabung eines Autors. Kann er, wenn er sich auf die Beschreibung des täglichen Lebens einfacher Bauersleute und ihres simplen Dialogs beschränkt, das Interesse des Lesers längere Zeit wachhalten? Daß Fukazawa dies gelungen ist, bestätigt allein schon den bedeutenden Rang dieses Schriftstellers. Welches aber sind die Mittel, mit denen er arbeitet?

Charakterisierungskunst

Wenn es nicht erlaubt ist, über den Charakter der Personen, ihre tieferen Gefühle und Vorstellungen direkt zu sprechen, so muß es indirekt geschehen. Die Personen müssen sich durch ihre Handlungsweise, ihre Gewohnheiten und Gespräche selbst darstellen. Das ist natürlich kein neues Stilmittel. Bei früheren Autoren finden wir meistens ein Gemisch von direkter und indirekter Charakterisierung. Fukazawa aber beschränkt sich getreu seiner Perspektive ganz auf die indirekte.

Betrachten wir zum Beispiel am Anfang des 1. Kapitels den Fall des sechzehnjährigen Hanzô. Von ihm hören wir, daß er bei der spielerischen Verfolgung eines Gegners jeweils nicht der Wegbiegung am Damm folgte, sondern von der Brücke her geradeaus weiterlaufend mit einem mächtigen Sprung vom Damm hinunterplumpste. Nachher bemerkt er jeweils, er wisse wohl, daß der Weg sich biege, aber das sei ihm zu lästig, er gehe lieber gradaus. Die Dorfleute nennen ihn deshalb «einen starrköpfigen Kerl» (nôtenki no Hanzô). Dieses Wort kehrt im

Verlaufe des Werks immer wieder. Die kurze Szene deutet trefflich auf Hanzôs Charakter hin, der ein Gemisch ist aus Eigensinn, Draufgängertum und noch spielerischer, knabenhafter Aufschneiderei.

Derartige Beispiele könnten viele beigebracht werden. Ich möchte aber hier nur noch den Fall Okeis näher behandeln. Ihr Wesen findet Ausdruck nicht so sehr in Handlungen als in Haltungen und Gesten. Sie steht mit Sadahei im Zentrum des Werks und wird ausführlicher dargestellt als die anderen Frauen. Von Hisa, Take und Mitsu unterscheidet sie sich durch starke Sensibilität und tiefe Erlebnis- und Leidensfähigkeit. Im Gegensatz zu den geschwätzigen Schwestern ist sie sehr wortkarg. Eine Episode im 5. Kapitel stellt dar, wie sie scheinbar ohne Grund plötzlich abmagert, so daß ihre Tage gezählt zu sein scheinen. Das ist aber nur eine Folge ihrer unmäßigen Sehnsucht nach einem jungen Pferd, das man ihr aus dem Stall weggenommen hat. Am Tage des Pferdefestes macht sie sich davon, um es bei seinem neuen Herrn zu besuchen. Und da es ihm gut geht, kehrt sie fröhlich zurück und wird wieder gesund wie zuvor.

Nach ihrer Versöhnung mit Sadahei (4. Kapitel) blickt sie zerstreut immer wieder in dieselbe Richtung, bis ihr Mann schon wieder die Geduld zu verlieren droht. In jener Richtung liegt nämlich das Bad Nishiyama, das den Ruf hat, unfruchtbaren Frauen zu helfen, und Okei ist vom Wunsche, ein Kind zu haben, so in Anspruch genommen, daß sie immer wieder in dieser typischen Haltung verharrt, ohne jedoch etwas zu sagen.

Besonders eindrücklich ist schließlich die Streitszene mit Sadahei (4. Kapitel). Dieser hält ihr das schon erwähnte Gerücht von einer früheren Abtreibung vor und weist sie aus dem Haus. Nachdem sie die völlig unerwarteten und nicht der Wahrheit entsprechenden Vorwürfe angehört hat, trifft sie gefaßt und ohne Hast ihre Vorbereitungen und verläßt das Haus mit einer formellen Verbeugung und den formellen Dankesworten: «Ich bin Ihnen sehr verbunden für Ihren langjährigen Beistand» (Nagai koto, osewa ni narimashita). Keine Tränen und kein Wort

des Widerspruchs! Aber auch kein verschwiegener Trotz! Ihre Reaktion ist eine eigenartige Mischung von tiefem Verletztsein und Bereitschaft, das Unabänderliche hinzunehmen, was in der korrekten Förmlichkeit zum Ausdruck kommt. Diese Szene ist von starker bildhafter Ausdruckskraft und im übrigen in einem nichtjapanischen Werk unvorstellbar. Okei entspricht der bis zum äußersten hingebungsbereiten Ehefrau, wie sie das Ideal der Edo-Zeit gewesen ist (vgl. etwa Kaibara Ekiken: Onna daigaku).

Technik des Leitmotivs und der Wiederholung

Bei den soeben erwähnten Beispielen der indirekten Charakterisierung handelt es sich um besonders einprägsame Einzelfälle. Nun muß ein Stilelement zur Sprache kommen, das immer wiederkehrt. Mindestens zehnmal läßt sich über das ganze Werk verstreut die Okei betreffende Formel nachweisen: «... indem sie mit der rechten Hand den linken Unterarm rieb.» Es ist eine unscheinbare Geste, aber durch die Wiederholung wird sie zu einem der wichtigsten Mittel der indirekten Charakterisierung. Okei macht diese Geste nämlich immer dann, wenn sie von irgend etwas besonders stark beeindruckt ist oder wenn etwas sie innerlich beschäftigt. Die Formel wird also zur Chiffre für den Seelenzustand Okeis, mit andern Worten gesagt, sie hat leitmotivischen Charakter.

Eine andere für Mitsu charakteristische Geste wird ebenfalls leitmotivisch verwendet. Mitsu hat nur eine kurze Nebenrolle zu spielen, daher kommt das Motiv nur viermal vor. Aber das genügt, damit es als Leitmotiv realisiert wird. Es handelt sich um die Formel «... und Mitsu streckte kurz die Zunge heraus». Sie steht für Mitsus ehrgeiziges, hochmütiges Wesen und ihre Verachtung für die kleinen, ärmlichen Verhältnisse ihrer Verwandten.

Leitmotive arbeiten mit dem Prinzip der Wiederholung, und wenn wir etwas näher zusehen, erkennen wir, daß das Werk überhaupt voll ist von Wiederholungen. Nicht nur Sprachformeln, sondern auch inhaltliche Motive, ja ganze Szenen kehren wieder, werden aufgenommen,

weitergesponnen, abgewandelt und uminterpretiert. Ich nenne einige Beispiele: Das Motiv, daß ein halbwüchsiger Junge in einen gefährlichen Flußwirbel springt, kehrt dreimal wieder. Am Anfang, da Hanzô aus dem Kampf zurückkehrt, sitzt er eines Tages unerwarteterweise unter der Laube bei den Pfählen, auf denen das Haus steht, und sagt lange kein Wort. Diese Szene wiederholt sich genau mit Sôzô im 7. Kapitel. Sterbeszenen kehren wieder (Hanpei, Hisa, Take). Der gewaltsame Tod des Großvaters wiederholt sich im Tod des Shô-yan aus dem Mietshaus, genau an derselben Stelle des Flußdamms. Das Motiv der Pflaumenbäumchen, dasjenige der Wiedergeburt, die mit der Familie des Chishiki-san oder der Familie Wakasare verbundenen Motive kehren wieder. Die Wiederholung einer Gruppe von Motiven ist durch den natürlichen Jahreskreislauf bestimmt, zum Beispiel das jährliche Pferdefest oder die jährlich wiederkehrende Hochflut, die verheerend wirkt und die Dorfbewohner zur Flucht treibt. Dieses Motiv wird besonders vielfältig abgewandelt und nimmt am Ende für die Großmutter des Haru-yan sogar eine Wendung ins Positive.

Zeitdarstellung und Zeitbewußtsein

Eine weitere formale Eigentümlichkeit ist die sehr starke *Zeitraffung*. Der Roman ist mit seinen 120 Seiten nicht besonders lang. In diesen Rahmen werden die Schicksale von nicht weniger als sechs Generationen, 19 Personen umfassend (siehe Stammbaum auf S. 31), hineingepreßt, und dazu kommen natürlich noch viele andere Gestalten, die das Werk bevölkern. Freilich beträgt die effektive Zeitspanne nur etwa 65 Jahre. Die Erzählung beginnt mit dem Tod des Großvaters, der 1. Generation, und am Ende sind die Personen der 6. Generation abgesehen von Jirô nur kleine Kinder. Aber noch so ist die Handlung weit gespannt, und die Methode, fortlaufend zu erzählen, bedingt eine sehr starke Zeitraffung. Dies fällt an einzelnen Stellen besonders auf, etwa im 2. Kapitel, wo auf zwei Seiten eine Anzahl Jahre zusammengedrängt werden mit Zeitbestimmungen folgender Art: «Im Sommer dieses Jahres / Als es

Herbst geworden war / Als Sadahei 9 Jahre alt wurde / Im nächsten Jahr / Als Sadahei 16 Jahre alt wurde / Im Herbst dieses Jahres / Am Neujahr / Als es warm geworden war.» An andern Stellen werden diese Formeln sogar noch unbestimmter: «In irgendeinem Sommer / An irgendeinem Jahresende.»

Die einfache zeitliche Aneinanderreihung scheint zunächst kunstlos zu sein, doch hat sie im ganzen eine eigentümliche Wirkung. Es handelt sich bei den genannten Formeln ja nur um relative, nicht um absolute Zeitangaben, und durch ihre Häufung wird die rationale Zeitfolge eher verschleiert als deutlich gemacht. Man hat einerseits das Gefühl einer äußerst schnellen Folge der Ereignisse. Aber da wie gesagt die Motive sich wiederholen, also kaum eine Entwicklung stattfindet, hebt sich der zeitliche Wechsel von selbst auf. Daher kommt das Gefühl eines zeitlichen Vakuums, oder zumindest ein sehr unbestimmtes Zeitgefühl. Die Zeit gleicht einem Fluß: Obwohl immer neues Wasser hinabfließt, bleibt er doch immer derselbe.

Natürlich ist dieses Zeitgefühl dasjenige der handelnden Personen und entspricht der Erzählperspektive. Die geschichtlichen Ereignisse stehen außerhalb des Horizontes der Bauern, und daher spielt auch die absolute, geschichtliche Zeitrechnung keine Rolle für sie. Sie kennen nur das subjektive, erfahrungsmäßige Zeiterlebnis. Die einzige Art, in der sie die Zeitentwicklung bewußter erleben, ist der Prozeß des eigenen Alterns. Und konsequenterweise basiert denn auch die ganze «Zeitrechnung» des Werks ausschließlich auf Altersangaben der handelnden Personen. Damit läßt sich eine innere Chronologie des Werks aufstellen, aber nur mit Mühe, denn man hat nicht immer alle zeitlichen Relationen im Gedächtnis, wenn das Alter einer Person genannt wird. Die Chronologie soll also nach dem Willen des Autors unbestimmt bleiben. Sadaheis Alter wird bis gegen die Mitte des Buches hin hie und da genannt, gegen das Ende zu aber wird eine Angabe sorgfältig vermieden. So wissen wir nicht, wie alt er, der einzig Überlebende, am Schluß ist. Nur durch einige Kombinationen kommen wir darauf, daß er etwas über 60 Jahre zählen muß.

Musikalische Kompositionsweise

Blicken wir zurück auf die aufgezeigten Stilelemente, so tritt deutlich zutage, daß das Geheimnis des Werks in der einheitlichen Perspektive und bewußten Durchgestaltung liegt. Die Methoden der indirekten Charakterisierung, der Wiederholung und Abwandlung von Sprachformeln und Motiven, der Leitmotivtechnik und der raffinierten Zeitdarstellung führen zu einem außerordentlich dichten und beziehungsreichen literarischen Gewebe. Suchen wir nach einer umfassenden Bezeichnung für diese Stiltendenz, so dürfte vielleicht der Begriff des Musikalischen zutreffend sein. Thomas Mann hat ja die Leitmotivtechnik von der Musik auf die Literatur übertragen, und im «Zauberberg» hat er, wie er selbst erklärt, versucht, ein dichtes Geflecht von sprachlichen und inhaltlichen Variationen zu konstruieren, so wie eine Symphonie aus einem Geflecht von musikalischen Motiven, Themen und Variationen besteht. Wenn auch sonst gewiß keine Beziehung zwischen Fukazawa und Thomas Mann besteht, so ist doch die Kompositionsweise auffallend ähnlich. Ob Fukazawa von derartigen Theorien direkt angeregt worden ist, kann ich nicht entscheiden. Möglich ist auch, daß ihn seine Tätigkeit als Musiker zu solchen Verfahren hingeführt hat.

GEHALT

Der Tod

Der Tod nimmt einen außerordentlich breiten Raum ein. Alle Glieder der Sippe des Gitchonkago mit Ausnahme Sadaheis kommen um, und darüber hinaus auch viele andere Personen. Die meisten sterben gewaltsam, von den Häschern gemordet, im Krieg, im Feuer, im Hochwasser, durch Selbstmord; einige sterben auch eines normalen Todes zu Hause auf den Tatami. Dieser Totentanz beginnt gleich zu Anfang mit dem sinnlosen Mord am Großvater. Fukazawa beschreibt viele Sterbeszenen genau, er kennt keine Tabus. Und so kommt das Geschehen in seiner gan-

zen Grausamkeit, Sinnlosigkeit, absurden Verflechtung mit andern Motiven und daher oft auch Komik dem Leser zum Bewußtsein. Ein Höhepunkt ist zum Beispiel der Tod Nobus. Diese entflieht wegen einer Liebesgeschichte aus ihrer Dienststelle im Herrenhaus. Schließlich wird die Hochschwangere von den Häschern aufgegriffen und brutal hingerichtet, während sie im Sterben ihr Kind gebiert. Ihre Mutter Tatsu, die ohnmächtig zusehen muß, wickelt das Kind in ihre Schürze ein und macht sich davon.

Die Darstellung scheint zudem kalt, unbeteiligt, erbarmungslos. Man kann sich oft des Eindrucks nicht erwehren, daß die Menschen umkommen wie die Fliegen. Aber diese Haltung gegenüber dem Tod geht nicht auf das Konto des Autors, sondern getreu der Erzählperspektive auf das der handelnden Personen. Ihre Haltung ist sehr nüchtern: Der Tod ist ein Verhängnis, das unweigerlich kommt, nicht weiter furchterregend, aber fremd und ohne Beziehung auf die Lebendigen, ohne Interesse für sie. Der Tod bedeutet einfach das Ende, und es läßt sich nichts mehr sagen und nichts mehr tun. Es wird daher nicht getrauert um die Toten.

Interessant sind die Reaktionen Hanpeis und später Sadaheis in den verwandten Szenen, da der Großvater (1. Kapitel) und Shôyan (6. Kapitel) am Flußdamm umgebracht werden. Da noch Wärme und Leben in den Leichnamen zu sein scheint, sind sie höchst bestürzt und hoffen auf eine Rückkehr zum Leben. Sobald aber der Tod feststeht, ist von irgendeiner Gefühlsregung bei beiden nichts mehr zu spüren. Auch im oben erwähnten Beispiel läßt Tatsu den Leichnam ihrer Tochter liegen und rennt mit dem lebendigen Kind davon.

Tote werden möglichst rasch und ohne Zeremonie bestattet. Freilich verbietet schon die Armut den Leuten jeglichen Pomp. Aber aus der Tatsache, daß von einem Hausaltar für die Toten nicht und vom Bonfest nur ganz sporadisch die Rede ist, darf man wohl schließen, daß derartiges im Fühlen und Denken der handelnden Personen kaum vorhanden ist.

Es wird auch sonst mit dem Tod oft in robuster Weise umgegangen. Etwa wenn die Schwestern am Sterbelager Hanpeis ihr banales Ge-

schwätz und ihre Streitereien loslassen, und Mitsu nach seinem Tod sich sogar lustig macht mit der Bemerkung, das eben geborene Pferd des Nachbarn sei vielleicht eine Reinkarnation Hanpeis (3. Kapitel). Oder die sterbende Hisa macht ihrem Mann den Vorwurf, gewöhnlich müßten die Ehemänner vor ihren Ehefrauen sterben, das sei in ihrem Fall eine Ungerechtigkeit (6. Kapitel). Derartige Beobachtungen ließen sich noch mehr aufzählen, und sie zeugen davon, daß für diese Menschen nur das Leben von Belang ist, der Tod dagegen etwas Fremdes, Banales, weder Furcht noch Hoffnung Erweckendes. Sie stehen auf einem Standpunkt absoluter Diesseitigkeit.

Das bedeutet nun doch nicht, daß ihnen jede Pietät dem Toten gegenüber abgehe. Gefühlsregungen finden eben in diesem Rahmen nur schwer einen Ausdruck, und man muß schon genau hinsehen, um hinter der rauhen Außenseite dergleichen zu entdecken. In der folgenden Szene kommt Sadahei nach einer Hochflut und Überschwemmung nach Hause zurück (5. Kapitel): «Beim Hauseingang war der Leichnam einer schwangeren Frau hängengeblieben. Sadahei legte sie auf den Flußdamm und bedeckte sie mit einer Strohmatte, aber niemand kam, um sie abzuholen. ‚Ich will sie bei uns begraben; die ganze Familie ist vermutlich vom Wasser mitgerissen worden', sagte er zu sich und begrub sie neben seinem Familiengrab.» Diese Szene, die übrigens im Sinne eines musikalischen Motivs auf Nobus Tod vordeutet, wird im Original in zwei Sätzen abgetan, so daß das Schreckliche des Unglücks einem gar nicht zu Bewußtsein kommen kann. Aus den einfachen Gesten Sadaheis jedoch spricht eine sympathisch berührende Pietät. Es wird sich noch zeigen, daß diese Haltung gerade für Sadahei charakteristisch ist.

Glauben – Aberglauben

Die personale Erzählperspektive erlaubt es nicht, irgendwelche kompliziertere weltanschauliche oder religiöse Vorstellungen einzuflechten. Von dem einfachen Bauernvolk kann solches nicht erwartet werden. Aber selbst so ist es für einen westlichen Leser auffallend, wie gering die

religiösen Bedürfnisse dieser Leute sind. Eigentlich finden wir abgesehen von Jirô, dem buddhistischen Mönch, nur bei Hanpei und Okei eine gewisse Religiosität, oder vielleicht wäre es besser, von Aberglauben zu reden. Hanpei besonders wird als Tölpel (noroma) dargestellt, und er ist voll von abstrusen Theorien. Seine Lieblingsvorstellung ist die von der Wiedergeburt der Seele. Das ist zwar eine buddhistische Lehre, aber hier bis zur Komik vergröbert. Hanpei stellt sich nämlich vor, daß beim Tod eines Menschen dessen Seele sogleich in einem eben geborenen Kind der Nachbarschaft wiederverkörpert werde. Hierin bestätigt sich übrigens, daß er auf einem Standpunkt reiner Diesseitigkeit verharrt. Daß die Seele sich vorübergehend in einem Jenseits, in einer Art Zwischenreich aufhalten könnte, geht schon über seine Begriffe hinaus. Auch Sadahei vertritt genau dieselbe Auffassung.

Ein anderes instruktives Motiv ist das der Pflaumenbäumchen. Hanzô nimmt sie aus der Umgebung eines buddhistischen Tempels mit und pflanzt sie zu Hause an. Da aber Kiyo zu diesem Zeitpunkt stirbt, interpretiert Hanpei sie als unglückbringend (sie stammen von einem mit Tod und Grab assoziierten buddhistischen Tempel) und pflanzt sie an einen Ort, den der Großvater einmal mit Blut besudelt hat. Zwei Generationen später bringt Sôzô dieselben Bäumchen unwissend von dort zurück und pflanzt sie wieder beim Haus. Sadahei erschrickt zunächst darüber, erklärt dann aber: «Mit den Pflaumenbäumchen besteht eine schicksalshafte Verbindung» (ume no ki ni, en ga atta zura ni). Und er nennt sein eben geborenes Mädchen deshalb Ume (= Pflaume). Dieselbe Sache wird also je nach den Umständen gerade gegenteilig interpretiert, worin sich der abergläubische, absurde Charakter dieser Vorstellungen erweist.

Die Formel «bachi ga ataru» (= Gottesstrafe oder gerechte Vergeltung auf sich ziehen) kommt zweimal vor und beweist das Vorhandensein des Gedankens, daß es eine unbestimmte höhere, vergeltende Gerechtigkeit geben müsse. Vom Gedanken der Vergeltung ist vor allem Tatsu durchdrungen. Sie versucht mit halb zauberischen Mitteln die

göttliche Strafe auf das Herrenhaus herabzubeschwören, das die Ursache all ihres Unglücks ist. In Jirô endlich treffen wir einen rein buddhistischen Standpunkt an. Er ist als Waise von Mönchen erzogen worden und wird selbst ein Mönch. Er geht ganz in der buddhistischen Lehre der Gewaltlosigkeit, Ergebenheit und Weltflucht auf. Die rachegierigen Worte der Großmutter Tatsu läßt er unbeantwortet. Am Ende kommt er Sutren singend in den Flammen um.

Vom poetischen Standpunkt aus gesehen, wäre die Szene im brennenden Tempel, der Tod der letzten Anhänger des Herrenhauses und die überwindende Haltung Jirôs ein dramatischer und wirkungsvoller Abschluß für das ganze Werk. Aber Fukazawa vermeidet diesen Schluß bewußt. Das würde allzusehr in eine Apotheose des Buddhismus einmünden. Jirô selbst ist nur eine Nebenfigur. Der Buddhismus hat zwar eine angesehene Stellung, aber für das Denken und Fühlen des einfachen Volkes ist er doch nur von geringer Bedeutung. Nur die Wiedergeburtslehre treffen wir in sehr vergröberter Form an.

Mit dem Shintoismus verhält es sich ähnlich. Nirgends ist von einem Shintoschrein, nirgends von einem Kami-san (= Gott) die Rede. Eindeutig shintoistischen Ursprungs ist die Auffassung, wonach Blut eine verunreinigende Wirkung hat (1. Kapitel). Ganz am Rande ist auch einmal von einer Wallfahrt auf den Fujisan die Rede.

Der religiöse Standort des Volkes ist also in diesem Werk ein sehr merkwürdiger. Alles, was man sonst mit Volksreligiosität in Japan verbindet – buddhistischer und shintoistischer Hausaltar, Ahnenverehrung, buddhistische Bestattungszeremonie, Bonfest, Besuch von Shintoschreinen und Matsuri –, gibt es hier nicht oder wird nur ganz am Rande erwähnt, so daß es kaum von besonderer Bedeutung sein kann.

Sadahei

Sadahei steht nicht nur äußerlich im Zentrum des Werkes, sondern ist auch seinem Charakter und seiner Lebenseinstellung nach, wie ich glaube, die Hauptfigur. Diese Behauptung könnte vielleicht verwundern,

ragt doch Sadahei weder in bezug auf Intelligenz noch auf Willenskraft oder Tapferkeit oder eine andere Eigenschaft über die andern Personen hinaus. Aber es geht eine eigenartige Sicherheit und Überzeugungskraft von ihm aus. Dieses Bild von Sadahei wird allmählich durch viele kleine, leicht zu übersehende Elemente aufgebaut, denen wir uns jetzt zuwenden müssen.

Betrachten wir die Charaktere der Sippe aus dem Gitchonkago im gesamten, so können wir zwei gegensätzliche Gruppen feststellen. Auf der einen Seite stehen die wilden, aufbrausenden, draufgängerischen und ehrgeizigen Anlagen des Großvaters, des Hanzô, der Mitsu, des Sôzô und Anzô, auf der andern Seite vor allem der schwerfällige, passive und tölpelhafte Hanpei. Auch der erste Mann der Mitsu scheint von dieser Art zu sein. Deshalb läuft sie ihm auch davon und sucht einen neuen. Ihr Kind Sadahei ist also schon seiner Herkunft nach ein Zwischending, eine Mischung zwischen einem sanguinischen und einem lethargischen Temperament. Und der Autor achtet ständig darauf, diese Mittellinie beizubehalten. Zum Beispiel springt Sadahei mit 16 Jahren in einen tiefen Flußwirbel wie früher Hanzô und wird daher von Hanpei ausgescholten, er sei genau so ein starrköpfiger Kerl (nôtenki no yatsu) wie jener. Hanpei verheiratet ihn sogleich, um ihn davon abzuhalten, in den Krieg zu laufen (2. Kapitel). Mit Okei wird er oft ungeduldig und geht barsch mit ihr um (das Wort *okoru* = «zornig werden» fällt recht häufig). Es steckt also etwas von dem aufbrausenden Wesen in ihm. Aber das wird ausgeglichen durch Gelassenheit, Sensibilität, Toleranz. Zu Okei hat er eine wirklich tiefergehende Neigung, als sie bei den andern Ehepaaren zu finden ist. Als er sie einmal müde von der Arbeit zurückkehren sieht, erfaßt ihn ein plötzliches Mitleid und er beschließt, sie möglichst zu schonen. Er beginnt selber das Wasser vom Fluß heraufzutragen.

Er ist pietätvoll und hilfsbereit, wie die beiden Beispiele der schwangeren Toten und des sterbenden Shô-yan schon gezeigt haben. Er selber geht nicht in den Krieg, teils aus Pietät gegen den toten Hanpei. Seinen Söhnen versucht er es auch auszureden, erwartet aber doch im Innersten,

davon abhalten. Aber als dieser selbst keine Lust zeigt zu gehen, kann er sich doch wieder nicht enthalten, ihn deswegen zu sticheln. Und im nächsten Augenblick bemitleidet er ihn wieder wegen dieser Stichelei.

Des seiner Sippe vom Herrenhaus zugefügten Unrechts ist er sich klar bewußt, doch an irgendwelche Vergeltung denkt er nicht, da sie völlig außerhalb seiner Möglichkeiten liegt. Tatsu aber versucht er nicht von ihren Rachegedanken abzubringen. Vielmehr bemüht er sich, ihr und ihrer Tochter einen sicheren Unterschlupf zu finden. Er nimmt die Leute und die Gegebenheiten, so wie sie sind, und versucht, das beste daraus zu machen.

Bei einer Hochflut wird sämtliche Ackererde auf Haruyans Anwesen weggeschwemmt. Heikichi macht einen schlechten Witz darüber. Sadahei aber antwortet ungehalten: «‚Das ist nichts zum Lachen, die ganze Familie weint ja!' Sadahei ging hinaus und schritt dem Damm nach hinunter. Als der zu den Feldern Haruyans kam, saß dessen Mutter am Damm. ‚Das ist schlimm herausgekommen, nicht wahr!' sagte er, legte ihren Stock zur Seite und setzte sich neben sie. ‚Es ist Schicksal, im Kampf bei Mikawa ist mein ältester Sohn umgekommen, und jetzt sind meine Äcker auch noch in Steinfelder verwandelt worden', sagte sie und brach in Tränen aus. Sadahei war gekommen, um ihr etwas mitzuteilen. ‚Diese Äcker sind jetzt tief geworden; wenn das nächste Mal die Hochflutkommt, so wird wieder Erde angeschwemmt, mach dir keine Sorgen!'»

Er ist der einzige, der seinen Mitmenschen in einer wirklich aussichtslosen Situation noch Trost und Hoffnung zu geben vermag.

Interessant ist auch Sadaheis Beziehung zu Hanpei. Während Hanpei vom Großvater als Tölpel verächtlich behandelt wird, begegnet ihm Sadahei mit größter Ehrfurcht, und sein Tod bewegt ihn stark. Sadahei ist zwar frei von den vielen abstrusen Ideen Hanpeis, doch in der Theorie von der Wiedergeburt stimmt er genau mit ihm überein. So ist es für Sadahei eine feststehende Tatsache, daß der alte, gelehrte Chishiki-san

daß sie gehen, weil sie sich sonst als laue Gesellen den andern gegenüber erweisen würden. Heikichi, den Jüngsten, will er mit allen Mitteln in seinem ältesten Sohn wiedergeboren wurde. Bei dessen Geburt hatte er nämlich ein mysteriöses Klopfen an der Türe gehört. Das konnte seiner Meinung nach nur die Seele des zur selben Zeit verstorbenen Chishiki-san gewesen sein, die Einlaß gefordert hatte, um in dem eben geborenen Kinde ihren neuen Wohnsitz zu beziehen.

Diese seltsame Theorie beweist, daß Sadahei in intellektueller Hinsicht keineswegs über die andern Personen hinausragt. Aber sie hat über die wörtliche Bedeutung hinaus einen tiefergehenden Sinn. Sie ist nämlich eine poetische Chiffre für Sadaheis Glauben an die ständige Wiederkehr des Lebens, trotz Unglück, Katastrophen und Tod. Dieses elementare Lebensgefühl Sadaheis steht in engstem Zusammenhang mit der Natur. Wenn die Seele so leicht die Körper wechselt, so ist Jugend und Alter, Geburt und Tod nichts anderes als eine Art Stoffwechsel der Natur. Menschliche Existenz ist dann hineingenommen in den natürlichen Kreislauf von Sommer und Winter, Blüte und Verfall, wie die Natur erneuert sie sich immer aus sich selbst, sie ist etwas Unverlierbares.

Sadaheis tägliches Leben vollzieht sich innerhalb dieses elementaren Verhältnisses zur Natur; und besonders interessant ist seine Beziehung zum Wasser. Wenn wir zurückblicken, so zeugt sein Sprung in den Flußwirbel (2. Kapitel) nicht so sehr von rücksichtslosem Draufgängertum wie bei Hanzô als von einer natürlichen Verbundenheit mit diesem Element. Denn er kehrt nicht nur mit gleichgültiger Miene nach Hause zurück, als handle es sich um etwas Selbstverständliches, sondern bringt auch einen Fisch mit sich, den er bei dieser Gelegenheit erwischt hat. Später, da seine Frau ein Kind erwartet, ist sein erster Gedanke bei Beginn der Wehen, heißes Wasser bereitzustellen (ubuyu), und er stürzt mit dem Eimer zum Fluß hinunter (4. Kapitel). Noch später nimmt er Okei die Arbeit des Wassertragens ganz ab. Er allein ist es, der, wie erwähnt, die Mutter Haru-yans bei der Flutkatastrophe zu trösten vermag. Und den Abschluß des Werks bildet nicht der dramatische Tempel-

brand, sondern nach all den Kriegsgreueln sehen wir am Ende Sadahei am Fluß unten Reis waschen. Der Fluß, das Wasser, das immerfort sich wandelnde, fließende und doch gleichbleibende Element hat für Sadaheis Lebensauffassung eine ähnlich symbolische Bedeutung wie das Wiedergeburtsmotiv. Am Fluß spielt sich ein Teil des täglichen Lebens ab (Wasserschöpfen, Waschen), er bewässert die Felder, er ist eine Art Lebensader. Wenn die Hochflut kommt, bringt er auch Gefahr, Zerstörung und Tod. Aber selbst diese negative Seite kann umgewertet werden, im Falle der Mutter Haru-yans, die gerade auf die Hochflut hofft, weil sie vielleicht neue Erde anschwemmen wird. (Es ist kein Zufall, daß dieses Motiv auch in der Schlußszene nochmals auftaucht.) Alle Freuden und Nöte, alle Gegensätze und Paradoxien des Lebens sind in dem großen Strom des Daseins, zu dessen Symbol hier der Fluß wird, aufgehoben. Und in diesem Sinne muß wohl auch der Satz, den Sadahei am Ende wiederholt, interpretiert werden: «Ob man Kinder hat oder nicht, kommt aufs selbe heraus!» Dieser Satz zeugt nicht von Verzweiflung, sondern entspringt dem Glauben, daß die «Substanz» Leben oder Existenz, sinnbildlich dargestellt im Geist oder in der Seele (tamashii), die so leicht die Körper wechselt, etwas Unvergängliches und Unverlierbares ist. Dieser Glaube impliziert allerdings eine starke Abwertung des Einzelnen, Individuellen. Einmaliges, unverwechselbares Dasein ist unmöglich geworden. Der Einzelne ist nur ein Tropfen im Strom des Lebens.

Welt der Brücke – Welt des Flusses

Blicken wir von hier aus nochmals zurück, so kommt uns zum Bewußtsein, daß die Welt der Brücke und des Flußdamms als Gegengewicht zur Welt des Flusses ebenso symbolische Bedeutung annimmt. Auf der Brücke und auf dem Damm herrscht das Gewoge des täglichen Lebens. Hier verkehren die Dorfbewohner und zanken sich die Kinder, hier ziehen die Kriegsleute, die Prozessionen, der Umzug beim Pferdefest und am Ende der Flüchtlingszug vorüber, hier werden der Großvater und Shô-yan gewaltsam umgebracht.

Dieses bunte Treiben erweist sich als eitel und vergänglich. Die Welt des Flusses ist umfassender, stärker als die der Brücke, was symbolisch darin zum Ausdruck kommt, daß das Hochwasser die Brücke oft wegschwemmt. Die Blüte und der Sturz des Herrenhauses sind eine Episode der Brückenwelt. Es bleibt am Ende buchstäblich nichts mehr davon übrig als ein Stoffetzen mit dem Wappen des Herrenhauses, welcher den Fluß heruntergeschwommen kommt. Sadahei, der in der Schlußszene am Fluß unten Reis wäscht, fischt ihn heraus. Sobald er aber erkennt, worum es sich handelt, schleudert er ihn ärgerlich und verächtlich ins Wasser zurück. Auch diese Geste zeugt wiederum nicht von Verbitterung und Haß gegenüber dem Feudalherrn und Unterdrücker, der Sadaheis Familie ins Verderben gebracht hat, sondern es ist die Handlung eines Weisen, der in seinen Betrachtungen gestört wird und das Zeichen weltlicher Illusion und Ohnmacht mit Unwillen von sich weist.

Ist also Sadaheis Haltung nicht doch mit derjenigen Jirôs identisch? Gipfelt das Werk nicht doch in Buddhismus? Ich glaube nicht. Zwar ist die Lehre von der Wiedergeburt, vom dauernden Fluß und Wechsel des Seins buddhistisch. Aber im Buddhismus wird dieser Wechsel als Unglück und Leid erfahren, aus deren Fesseln Buddha die Menschen schließlich erlösen wird. Eine solche metaphysische Aussicht hat aber in Sadaheis Weltbild absolut keinen Platz. Er vertritt, wie schon dargelegt, einen Standpunkt absoluter Diesseitigkeit. Leid und Unglück vermögen Sadaheis Glauben an den Wert und die Unzerstörbarkeit des Lebens nicht zu erschüttern. Seine übrigens völlig unreflektierte Haltung könnte man daher mit Lebensglauben oder Lebensfrömmigkeit bezeichnen. Aus dieser grundsätzlich positiven Einstellung stammt die Ruhe, Sicherheit und Überzeugungskraft von Sadaheis Persönlichkeit.

In der biographischen Einleitung sagten wir, Fukazawa stelle das einfache Volk in unübertrefflicher Weise dar. Demzufolge müßte man also auch die hier zutage getretene Lebensauffassung als typisch für dieses einfache Volk ansehen. Die Frage, ob dies zutreffe, ist nicht leicht zu beantworten; sie führt leicht zu unvorsichtigen Verallgemeinerungen.

Man möge daher die folgenden Äußerungen mehr als Vermutung denn als Feststellung ansehen.

Daß buddhistische Vorstellungen hier umgedeutet und nur so weit übernommen werden, als sie dem eigenen Lebensgefühl entsprechen, ist jedenfalls sehr charakteristisch für die japanische Adaptionsweise fremden Gedankengutes. In der Lebenszugewandtheit und reinen Diesseitigkeit sehe ich daher einen vorbuddhistischen Zug, der im Prinzip der optimistischen, den Tod möglichst ausklammernden Lebenshaltung des Shintoismus entspricht. Diese Grundhaltung, die auch ohne äußere Bindung an den Shintokult auskommt, scheint mir bis heute in Japan unvermindert lebendig zu sein. Wer in Japan gelebt hat, kennt die Toleranz, aber auch weitgehende Gleichgültigkeit der großen Masse gegenüber allen religiösen Richtungen, die Verständnislosigkeit gegenüber allen Spekulationen und Doktrinen. Trotzdem ist diese Masse nicht völlig areligiös. Ihre «Religiosität» liegt in der gefühlsmäßigen, unreflektierten Beziehung zur Natur und zu den Dingen des Lebens und in der selbstverständlichen Bereitschaft, sich der gegebenen Ordnung einzufügen. Diese Haltung aber gleicht in weitem Maße dem, was wir bei Sadahei mit Lebensfrömmigkeit bezeichnet haben.

Wenn also diese Gedankengänge stimmen, dann haben wir mit diesem Roman nicht nur ein sehr beachtenswertes Kunstwerk vor uns, sondern auch ein Buch, das über die literarischen Qualitäten hinaus interessante und tiefgreifende Aufschlüsse über die japanische Lebensauffassung und Mentalität zu geben vermag.