

# Über das Vorhandensein und die Entdeckung von Schönheit

Autor(en): **Kawabata, Yasunari**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **29 (1975)**

Heft 1

PDF erstellt am: **25.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-146416>

## **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.

# ÜBER DAS VORHANDENSEIN UND DIE ENTDECKUNG VON SCHÖNHEIT<sup>1</sup>

YASUNARI KAWABATA

## I

Ich bin nun bald zwei Monate im Kahala Hilton Hotel und frage mich, wie oft ich morgens im Restaurant auf der gegen den Strand vorspringenden Terrasse gesehen habe, wie schön eine Gruppe von Gläsern, die in einer Ecke auf einer langen Tafel aufgereiht sind, in der Morgensonne glänzt. Daß Gläser derart glitzern und funkeln, habe ich noch nirgends gesehen. Selbst nicht an der Südküste Frankreichs, in Nizza oder Cannes und nicht am Meer der Halbinsel von Sorrent, in Süditalien, wo das Licht der Sonne doch auch hell und die Farbe des Meeres leuchtend ist. Ich denke, das morgendliche Funkeln der Gläser im Terrassenrestaurant des Kahala Hilton Hotels wird wohl für immer in meinem Herzen bleiben als ein klares Symbol für Hawaii, das man ein Paradies des ewigen Sommers nennt, oder für den Glanz der Sonne, das Licht des Himmels, die Farbe des Meeres und das Grün der Bäume von Honolulu.

Die Gläser sind ordentlich in Reih und Glied gestellt, sozusagen zum Abmarsch bereit, aber alle umgedreht mit dem Boden nach oben; einige sind auch zwei- oder dreifach aufeinandergetürmt, es gibt große und kleine, und sie sind so dicht beisammen, daß sich ihre Glashaut leicht zu berühren scheint. Doch nicht der ganze Körper dieser Gläser glänzt in der Morgensonne. Nur die runden Ränder an den nach oben gekehrten Glasböden strahlen an einer Stelle ein glitzerndes weißes Licht aus

1. Die unter diesem Titel zusammengefaßten Gastvorlesungen wurden im Rahmen des POP-(«Professor Of Professors»-)Programms der Universität von Hawaii, die Kawabata bei dieser Gelegenheit auch die Würde eines Ehrendoktors verlieh, gehalten.

Die erste Vorlesung (I) fand am 1. Mai 1969 in der großen Spalding Hall der Universität statt, die zweite (II) am 16. Mai 1969 auf dem Hilo-Campus (Insel Hawaii). Die Übersetzung erfolgte nach dem ebenfalls 1969 vom Mainichi Shimbunsha-Verlag herausgebrachten japanischen Originaltext: *Bi no sonzai to hakken*.

und funkeln wie Diamanten. Wieviel Gläser mögen es wohl sein – zwei-, dreihundert vielleicht? Es ist nicht so, daß alle an derselben Stelle in gleicher Weise glänzen, aber bei einer recht großen Gläsergruppe sitzen an ähnlichen Stellen der Bodenränder funkelnde Sterne. So bildet die Gläserprozession eine zierliche Linie von glitzernd leuchtenden Pünktchen.

Während sich mein Auge noch im Gefunkel der Glasränder verlor, fiel mir plötzlich auf, wie das Licht der Morgensonne auch an einer Stelle des Glaskörpers verweilte. Dies war nicht ein starkes Leuchten, wie an den Rändern, sondern ein mattes, mildes Licht. Es mag sein, daß ein japanisches Wort wie «*honoka*» (matt) nicht auf Hawaii mit seinem prallen Licht anwendbar ist, aber anders als das von einzelnen Punkten ausstrahlende Licht an den Rändern, breitet sich das Licht des Glaskörpers weich über die Oberfläche, über die Glashaut aus. Beide waren in ihrer Art von einer seltsam reinen Schönheit. Es lag wohl an der verschwenderisch hellen Sonne, an der erfrischend klaren Atmosphäre von Hawaii. Nachdem ich solches Morgensonnenlicht an den auf der Tafel in der Ecke bereitstehenden Gläsergruppen entdeckt und in mich aufgenommen hatte, ließ ich meine Augen auf dem Terrassenrestaurant verweilen. Und auch da, auf den für die Gäste schon bereitgestellten, mit Wasser und Eis gefüllten Gläsern spiegelte sich Morgenlicht. Es spiegelte sich sowohl auf der Glashaut, wie am Wasser und Eis, es durchdrang sie und ließ mannigfaltig zarte Lichtfunken aufflimmern. Und auch dieses Licht, das man kaum bemerkte, wenn man nicht darauf achtete, war von einer reinen Schönheit.

Man könnte meinen, daß Gläser nicht nur an der Küste von Honolulu auf Hawaii im Licht der Morgensonne schön aufglänzen. Auch am Meer in Südfrankreich, in Süditalien oder selbst an den Küsten Südjapans spiegelt sich das verschwenderische Sonnenlicht wahrscheinlich genau so hell auf der Haut von Gläsern wie im Terrassenrestaurant des Kahala Hilton Hotels. Und überdies, statt ein klares Sinnbild für den Glanz der Sonne, das Licht des Himmels, die Farbe des Meeres und für das Grün

der Bäume von Honolulu in so etwas Alltäglichem und Nichtigem wie Gläsern zu entdecken, hätte man natürlich auch viele andere, auffallende, sonst nirgends vorhandene Dinge auffinden können, die die Schönheit von Hawaii symbolisieren. Etwa die farbenprächtigen Blumen, die voll ausgewachsenen Bäume und beispielsweise, was mir noch nicht zu sehen vergönnt war: merkwürdige Naturerscheinungen wie ein Regenbogen, der sich senkrecht erhebt, wenn nur an einer einzigen Stelle des Meeres Regen fällt, oder ein runder Regenbogen, der den Mond wie ein Hof umgibt.

Jedoch war es das Morgenlicht im Terrassenrestaurant, das mich die Schönheit von Gläsern entdecken ließ. Ganz sicher habe ich sie gesehen. Dieser Schönheit bin ich zum ersten Mal begegnet. Es schien mir, daß ich sie bis dahin noch nirgends gesehen hatte. Gibt es in der Literatur oder im Menschenleben nicht gerade auch solche zufällige Begegnungen? Ist es etwa allzu sprunghaft, allzu übertrieben, wenn ich das sage? Vielleicht – und doch wohl auch nicht. In meinem bisherigen, siebenzig Jahre langen Leben habe ich Licht von dieser Art hier zum ersten Mal an Gläsern entdeckt und in mich aufgenommen.

Es ist kaum anzunehmen, daß die Leute vom Hotel die Gläser dorthin stellten, um sie aufglänzen zu lassen und diesen ästhetischen Effekt zu bewirken. Und daß ich dies schön fand, hat man wohl ebenfalls nicht gewußt. Auch bin ich mir jener Schönheit zusehr bewußt geworden, und wenn ich nun – der inneren Gewohnheit verfallen, mich zu fragen, wie es heute morgen wohl sei – die Gläser betrachte, ist die Wirkung schon dahin. Natürlich sehe ich dann viel mehr Einzelheiten. Ich erwähnte schon, wie am runden Boden der umgekehrten Gläser an einer Stelle ein funkelnder Stern saß, aber später, als ich sie mehrere Male angeschaut hatte, bemerkte ich, daß es je nach Zeit und Blickwinkel nicht nur einen Lichtstern, sondern viele gab. Und es kam sogar vor, daß solche Sterne nicht nur am Bodenrand, sondern auch am Glaskörper selbst hafteten. Als mir am Bodenrand nur ein Stern aufgefallen war, hatte ich da vielleicht falsch beobachtet, oder mich getäuscht? Nein, zuzeiten hatte

es tatsächlich nur einen gegeben. Das Funkeln vieler Sterne scheint zwar schöner zu sein als das eines einzigen, aber als ich am Anfang nur einen Stern sah, fand ich das am allerschönsten. Solches dürfte sowohl in der Literatur als auch im Menschenleben vorkommen.

Eigentlich hätte ich in meiner Vorlesung vom *Genji Monogatari* ausgehen sollen, stattdessen habe ich über Gläser in einem Restaurant zu sprechen begonnen. Doch auch während ich über Gläser sprach, hatte ich immerfort das *Genji Monogatari* im Kopf. Selbst wenn man mich nicht begreifen und mir keinen Glauben schenken sollte – es ist dennoch so! Ich habe auch viel zu lange und weitschweifig über Gläser gesprochen. Das ist nun eben eine Ungeschicklichkeit meines Werkes und Lebens, es ist bezeichnend für mich. Es wäre besser gewesen, mit dem *Genji Monogatari* anzufangen, besser, das Funkeln von Gläsern mit wenigen kurzen Worten einzufangen, in einem *haiku* oder *waka*<sup>2</sup> festzuhalten. Andererseits entsprach es wohl auch einem Zug meines Herzens, daß mich danach verlangte, die Schönheit, wie ich sie beim Funkeln von Gläsern in der Morgensonne entdeckt und empfunden hatte, hier und jetzt in meine eigenen Worte zu fassen. Natürlich wird es eine ähnliche Schönheit von Gläsern auch sonst irgendwo und irgendwann, an anderen Orten und zu anderer Zeit geben. Und doch, sollte es nicht unter Umständen möglich sein, daß es eine völlig gleichartige Schönheit an keinem anderen Ort und zu keiner anderen Zeit gibt? Weil ich sie wenigstens bisher nie gesehen habe, darf ich wohl den Ausdruck «*ichigo ichi-e*» (einmalig)<sup>3</sup> verwenden.

2. Das *waka* («japanisches Gedicht») im eigentlichen Sinn ist das *tanka* («Kurzgedicht»), die geläufigste Form der japanischen Poesie. Es besteht aus fünf Zeilen und wird aufgeteilt in eine Oberstrophe von 5-7-5 Silben und eine Unterstrophe von 7-7 Silben. Das *haiku* hat sich als Verselbständigung der Anfangsstrophe (*hai[kai no hok] ku*, 5-7-5 Silben) des *haikai* (*no renga*) entwickelt, das eine populäre und humoristische Variante der *renga* war. Die *renga* oder Kettendichtung wäre kurz zu umschreiben als eine von zwei oder mehr Dichtern verfaßte, abwechselnd aneinandergereihte lyrische Sequenz von Ober- und Unterstrophe des *tanka*.

3. Der Ausdruck weist auf das Einmalige jeder einzelnen Teezeremonie (*chanoyu*) hin und wird seit dem 16. Jahrhundert im Schrifttum über den Tee-Weg (*chadō*) immer wieder als eines der wichtigsten Prinzipien hervorgehoben.

Von Japanern, die in Hawaii *haiku* schreiben, hörte ich sprechen über die Schönheit von Regenbogen, die sich an einer Stelle im offenen Meer senkrecht erheben, von runden Regenbogen, die den Mond wie ein Hof umgeben. Es scheint, daß auch auf Hawaii davon die Rede war, ein *saijiki* (Sammlung von Haikuthemen nach Jahreszeiten) zusammenzustellen, und daß diese beiden seltsamen Regenbogen zu den Sommerthemen gehören sollten. Sie würden vorläufig als «Regen im Meer» (*oki no ame*) oder «Nachtregenbogen» (*yoru no niji*) bezeichnet, aber es gäbe vielleicht noch passendere Benennungen. Ich hörte, daß es auf Hawaii auch ein Thema «Winterliches Grün» (*fuyu midori*) gebe. Als ich dies erfuhr, erinnerte ich mich an mein eigenes Haikuspiel:

Grün ist alles –  
grün geht das alte Jahr  
ins neue über.

*Midori subete  
midori no mama ni  
kozo kotoshi.*

Es könnte wohl auch als ein *haiku* auf das «winterliche Grün» von Hawaii betrachtet werden, wurde aber zum Neujahrstag dieses Jahres in Sorrent, in Italien, geschrieben. Bei fallenden Blättern und Winterdürre reiste ich aus Japan ab, durchflog den nördlichen Polarhimmel, blieb etwa zehn Tage in Schweden, wo der Tag kurz war und die Sonne nur tief über den Horizont kroch, um dann zu versinken, durchreiste darauf das ebenfalls kalte England und Frankreich und erreichte die Halbinsel von Sorrent in Süditalien. Daß die Blätter der Bäume und das Gras mitten im Winter hier überall grün waren, fast überall grün geblieben waren, kam mir ganz merkwürdig vor und hinterließ mir einen lebhaften Eindruck. Die Früchte der Orangenbäume, die die Straßen der Stadt säumten, waren tieforange gefärbt. Es scheint aber, daß in diesem Winter das Wetter auch für Italien außergewöhnlich war:

Am Neujahrmorgen  
rieselte der Regen,  
und der Schnee  
auf dem Gipfel des Vesuv  
war nicht mehr zu sehen.

*Ganjitsu no  
ashita shigurete  
Besubio no  
itadaki no yuki wa  
miezu narikeri.*

Regen auf dem Meer,  
in den Bergen fällt Schnee,  
doch in Amalfi  
über der Straße von Sorrent  
klärte es auf – Helle!

*Umi shigure  
yama wa yuki furu  
Sorento no  
michi Amaru fui nite  
hareshi akarusa.*

Am Neujahrstag  
auf einer Autofahrt  
dämmert der Abend.  
Bei der Rückkehr nach Sorrent  
sehen wir die Lichter Neapels.

*Ganjitsu no  
kuruma no tabi ni  
yūgurete  
Sorento ni kaeru  
Naponi no hi mitsutsu.*

Auch das zweite *waka* entstand während einer Fahrt in die Berge; als wir das Gebirge erreichten, fiel schwer der Schnee in großen Flocken. Für Sorrent ein seltenes Ereignis.

Bedauerlicherweise bringe ich weder *haiku* noch *waka*, ja nicht einmal moderne Gedichte zustande. Wohl mitgerissen von der Freude und Unbeschwertheit des Reisens im fernen Land, habe ich mich in diesem nachahmenden Spiel versucht. Aber indem ich solche Tändeleien in meinem Notizbuch eintrage, dienen sie mir als Gedächtnisstütze für später und rufen Erinnerungen hervor.

Das «*kozo kotoshi*» aus dem *haiku* über das winterliche Grün ist ein Neujahrsthema und bezeichnet einfach das Vergehen des alten und Begrüßen des neuen Jahres, ein nachdenkliches Verweilen beim vergehenden und beim kommenden Jahr. Ich verwendete aber diese Worte deshalb, weil ich das folgende *haiku* von Takahama Kyoshi (1874–1959) im Kopf hatte:

Altes, neues Jahr –  
als ob sie von einem Stock  
durchstoßen wären.

*Kozo kotoshi  
tsuranuku bō no  
gotoki mono.*

Das Haus dieses großen Haikudichters lag in der Nähe meines Hauses in Kamakura. Nach dem Krieg schrieb ich lobend über Kyoshis Kurzgeschichte «Regenbogen»<sup>4</sup>, und ich war völlig bestürzt, als der alte Mei-

4. *Niji (Regenbogen)* ist Kyoshis repräsentativste Prosa-Arbeit und wurde erstmals in der Zeitschrift *Kuraku*, Januar 1947, veröffentlicht.

ster allein vor meiner Tür erschien, um mir zu danken. Selbstverständlich trug er *hakama*<sup>5</sup> über seinem Kimono, dazu hohe *geta*, und was am meisten ins Auge sprang, war, daß er hinten am Nacken ein *tanzaku*<sup>6</sup> ziemlich schräg aufstehend in den Kragen gesteckt hatte. Es war ein mit einem eigenen *haiku* beschriebenes *tanzaku* als Geschenk für mich. Zum ersten Mal erfuhr ich, daß es unter Haikudichtern eine solche Gewohnheit gebe.

Im Bahnhof von Kamakura werden jeweils zum Jahreswechsel eigenhändig geschriebene *waka* und *haiku* der in der Stadt wohnenden Literaten aufgehängt. So sah ich einmal an einem Jahresende auch Kyoshis *haiku* «*kozo kotoshi*» und war betroffen. Dieses «*tsuranuku bō no gotoki mono*» überraschte mich, ich war erschüttert. Es ist großartig gesagt. Mir war, als ob ein Zenmeister mich angedonnert hätte. Aus Kyoshis Zeitafel geht hervor, daß er dieses *haiku* 1950 schrieb<sup>7</sup>.

Kyoshi, der Herausgeber des *Hototogisu*<sup>8</sup>, scheint ganz frei und mühe-los, als ob er ein normales Gespräch führte oder die Wörter ihm wie ein Monolog aus dem Mund strömten, unzählige anspruchslose *haiku* gemacht zu haben. Doch gibt es darunter auch unvergleichlich große, erschreckende, zarte und tiefe:

Weißer Pflanz  
nennt man sie – und doch  
ein Hauch von Rot.

*Hakubotan*  
*to iu to iedomo*  
*beni honoka.*

5. Eine weite Rockhose, in den meisten Fällen formelle Tracht des japanischen Mannes.

6. Schmales, langes (etwa 6 × 36 cm) und steifes Papier, speziell hergestellt für die schöne Niederschrift von traditionellen japanischen Gedichten.

7. Mit dem ungewöhnlichen Bild des Stockes, der das alte und das neue Jahr durchsticht, verleiht der Dichter seiner gereiften Überzeugung Ausdruck, daß er in seinem Alter den festen Lebensrhythmus gefunden hat. Unbeirrt vom Wechsel der Zeiten, vom Gehen und Kommen der Jahre, verfolgt er nur noch diesen einen, «stockgeraden» Weg.

Siehe auch: Kiyozaki Toshirō, *Takahama Kyoshi*, 1965, S. 248; Kawabata Yasunari, *Rakka ryūsui (Fallende Blüten – fließendes Wasser)*, 1966, S. 181.

8. Die maßgebende Haiku-Zeitschrift *Hototogisu (Der Kuckuck)* wurde 1897 gegründet. Unter der Obhut von Takahama Kyoshi während Jahrzehnten das Forum einer neuen Haikukunst, wird die Zeitschrift seit 1951 von Kyoshis ältestem Sohn, Takahama Toshio, weitergeführt.



宇心一也  
亦哉今来  
先目也  
初空子  
鶴手  
舞坂  
幻乃  
系成

多味虫



Die vier haiku (Issa, Kyoshi, Ransai, Yasunari, s. Seiten 9, 10)  
Kalligraphie von Kawabata, 1968. Sammlung C. Kano, Tokio

Haftet an der  
welken Chrysantheme  
nicht noch etwas?

*Karegiku ni  
nao aru mono o  
todomezu ya.*

Ein schwacher Duft  
im Himmel –  
Klarheit des Herbstes.

*Honoka naru  
sora no nioi ya  
aki no hare.*

Das Jahr  
geht ganz still vorüber,  
nur so ...

*Toshi wa tada  
mokumoku to shite  
yuku nomi zo.*

Das letzte *haiku* hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem des «*kozo kotoshi*». Ich zitierte einst in einem Neujahrseessay Rankōs:

Neujahrstag –  
mit diesem Gefühl möchte ich  
in der Welt leben.

*Ganjitsu ya  
kono kokoro nite  
yo ni itashi.<sup>9</sup>*

Da bat mich ein Freund, er möchte es auf ein Neujahrshängebild geschrieben haben. Nun wirkt dieses *haiku*, je nachdem man es auffaßt, niedrig oder erhaben, gewöhnlich oder rein. Und weil ich fürchtete, daß es in einer alltäglich-belehrenden Weise verstanden werden könnte, zögerte ich, nur dieses eine *haiku* zu geben, und fügte drei andere hinzu:

Wie schön!  
der Nachthimmel, wenn das Jahr  
endgültig vorbei.

*Utsukushi ya  
toshi kurekitta  
yoru no sora.*

(Issa)

Altes, neues Jahr –  
als ob sie von einem Stock  
durchstochen wären.

*Kozo kotoshi  
tsuranuku bō no  
gotoki mono.*

(Kyoshi)

Neujahrstag –  
mit diesem Gefühl möchte ich  
in der Welt leben.

*Ganjitsu ya  
kono kokoro nite  
yo ni itashi.*

(Rankō)

9. Takakuwa Tadayasu (Rankō), 1726–1798, Haiku-Dichter in der Bashō-Tradition, Das hier zitierte *haiku* steht in der von Shagai (gest. 1795), Rankōs bekanntestem Schüler, 1787 zusammengestellten Sammlung *Hankabō hokku-shū*.

Am Neujahrshimmel  
tanzen tausend Kraniche –  
ein Traumbild.

*Hatsuzora ni  
tsuru semba mau  
maboroshi no.*

(Yasunari)

Mein eigenes *haiku* war natürlich nur ein Freundschaftsgeschenk und nichts weiter als ein Scherz<sup>9a</sup>.

Ich erinnerte mich an Kobayashi Issas *haiku*, weil ich es auf einem Rollbild mit Issas eigener Handschrift bei einem Antiquitätenhändler in Kamakura entdeckt hatte. Ich habe noch nicht nachgeschaut, wann und wo es geschrieben wurde. Wenn es aber nach Issas Rückkehr in das unweit vom Nojirisee, an der Grenze zum verschneiten Echigo gelegene Heimatdorf Kashiwabara in Shinano geschrieben wurde, von wo es heißt:

Soll dies nun  
meine letzte Wohnung sein?  
fünf Fuß Schnee! –

*Kore ga mā  
tsui no sumika ka  
yuki goshaku,*

dann kann man sich wohl vorstellen – weil der Ort im Hochland, am Fuß der Berge Togakushi, Iizuna und Myōkō liegt –, wie der winterliche Nachthimmel, gleichsam zu Eis erstarrt, so hoch und klar war; wie er eine große Zahl von Sternen sichtbar werden ließ, die glitzerten, als ob sie herunterfielen. Überdies war es mitten in der Nacht des letzten Tages im Jahr. Und so wurde Schönheit entdeckt und hervorgebracht in den alltäglichen Worten «*utsukushi ya*» (wie schön!)<sup>10</sup>.

Doch liegt nicht auch Tiefe, Größe und Kraft in Kyoshis kühnem, gewagtem Ausdruck «*tsuranuku bō no gotoki mono*» (als ob sie von einem Stock durchstoßen wären), auf den ein Durchschnittsmensch niemals kommen würde? Selbst im Fall von «*toshi wa tada*» (Das Jahr ...) scheint

9a. Siehe dazu das Nachwort in *Kawabata zenshū*, Bd. 15, 1953, S. 428, 429, wo Kawabata dieses *haiku* erwähnt. Es soll Neujahr 1953 geschrieben worden sein.

10. Kobayashi Issa, 1763–1827, Erneuerer der Haiku-Dichtkunst. Das *haiku* «*Utsukushi ya*» wurde tatsächlich in Kashiwabara geschrieben, Sammlung: *Bunsei (hachi nen) kujō*, 1825. «*Kore ga mā*» wurde im 11. Monat des Jahres 1812 verfaßt, Sammlung: *Shichiban nikki*, 1812. Siehe auch: Maruyama Kazuhiko, *Kobayashi Issa*, 1966, S. 165 und 213.

ein Ausdruck wie «*mokumoku to shite*» (ganz still) nicht sehr gut verwendbar zu sein. Aber im *Makura no sōshi* (*Das Kopfkissenbuch*) von Sei Shōnagon<sup>11</sup> gibt es die Stelle:

«Dinge, die nur so vorübergehen ... ein Boot mit gehißten Segeln. Die Jahre eines Menschenlebens, Frühling, Sommer, Herbst, und Winter.»

Kyoshis «*tada...yuku nomi zo*» (... geht vorüber, nur so) erinnerte mich an «*tada sugi no suguru*» (Dinge, die nur so vorübergehen) aus dem *Kopfkissenbuch*. Sei Shōnagon und Takahama Kyoshi haben dieses eine japanische Wort «*tada*» zum Leben erweckt. Vielleicht hat sich bei einem Abstand von mehr als 950 Jahren das Gefühl, die Bedeutung des Wortes ein wenig geändert: aber ich denke, daß der Unterschied gering ist. Natürlich wird Kyoshi das *Kopfkissenbuch* gelesen haben. Ich weiß aber nicht, ob er, als er dieses *haiku* machte, an die erwähnte Stelle aus dem *Kopfkissenbuch* dachte und ob er sie wie ein sogenanntes «*honkadori*»<sup>12</sup> anwendete. Selbst wenn er dies getan haben sollte, gereicht es dem Gedicht nicht zum Nachteil. Überdies dürfte man vielleicht sagen, daß Kyoshi das Wort «*tada*» (nur) noch stärker zum Leben brachte als Sei Shōnagon.

Da nun das *Kopfkissenbuch* im Laufe meines Vortrags aufgetaucht ist, so macht sich natürlich auch allmählich der Duft des *Genji Monogatari* bemerkbar. Daß diese beiden Werke Seite an Seite stehen, ist unumgängliches Schicksal. Es war Schicksal, daß diese beiden unübertroffenen Genies, Murasaki Shikibu, die Verfasserin des *Genji Monogatari*<sup>13</sup>, und Sei Shōnagon zur selben Zeit lebten. Wie es auch ihr glückliches Geschick war, in einer begnadeten Zeit gelebt zu haben, die ihre Bega-

11. Die genauen Lebensdaten der Hofdame Sei Shōnagon sind unbekannt. Ihr *Makura no sōshi*, entstanden um die Wende vom 10. zum 11. Jh., ist das klassische Meisterwerk der japanischen *Zuihitsu*-(Miszellen-)Literatur.

12. Das erneute Aufgreifen und kunstvolle Verwenden einer oder mehrerer Zeilen eines älteren, wohlbekanntes Gedichtes (hier: eines Prosawerkes). Stilmittel der klassischen japanischen Poetik.

13. Das *Genji Monogatari* (*Die Erzählung vom Prinzen Genji*) wurde von der Hofdame Murasaki Shikibu (978–1015?) verfaßt und um 1010 vollendet. Es ist das hervorragendste Werk der klassischen japanischen *Monogatari*-(Erzählungs-)Literatur. Siehe die vollständige deutsche Übersetzung von Oscar Benl, Corona-Reihe der Manesse Bibliothek, 2 Bände, Zürich 1966.

bungen förderte und entfaltetete. Wären sie achtzig Jahre früher oder später geboren, so hätten sie wahrscheinlich weder das *Genji Monogatari* noch das *Makura no sōshi* schreiben können. Ihr literarisches Talent wäre wohl kaum auf einen so hohen Stand gekommen, es hätte wohl kaum solche Blüten getrieben. Das steht fest – und es ist eine erschreckende Tatsache. Dies ist es, woran ich beim *Genji Monogatari* wie auch beim *Makura no sōshi* immer zuerst mit Beklemmung denke.

Die japanische Monogatari-Literatur erreicht im *Genji* ihren höchsten Punkt, die Gunki-Literatur im *Heike Monogatari* (zwischen 1201 und 1221 entstanden), die *Ukiyozōshi* bei Ihara Saikaku (1642–1693), die Haikaikunst bei Matsuo Bashō (1644–1694)<sup>14</sup>. Die Tuschkmalerei gipfelt in Sesshū (1420–1506) und die Malerei der Sōtatsu-Kōrin-Schule in Tawaraya Sōtatsu (Monoyama-Zeit: zweite Hälfte des 16. und erste Hälfte des 17. Jh.) und Ogata Kōrin (Genroku-Zeit: zweite Hälfte des 17. Jh.) oder vielleicht auch in Sōtatsu allein.

Spielt es denn überhaupt eine Rolle, ob ihre Anhänger und Nachahmer geboren wurden oder nicht, existierten oder nicht, selbst wenn es sich nicht um ferne Epigonen, sondern um ihre unmittelbaren Erben und Nachfahren handelte? Das mag ein zu strenges, zu hartes Urteil sein, es bleibt dennoch eine Tatsache, daß ich, der ich als Schriftsteller mein Leben verbringe, seit Jahr und Tag von solchen Gedanken heimgesucht werde. Ich frage mich, ob die Gegenwart, in der ich selbst lebe, für Künstler und Schriftsteller wohl eine besonders gesegnete Zeit sei, und so denke ich unter dem Vorwand der zeitlichen Bestimmung gelegentlich auch über mein eigenes Schicksal nach.

Ich schreibe hauptsächlich Erzählungen<sup>15</sup>. Aber ist die Erzählung noch immer die literarische Kunstform, die unserer Zeit am ehesten

14. Gunki-Literatur – die Kriegshistorien des japanischen Mittelalters als Gattung der Erzählungskunst; *Ukiyozōshi* – realistische Unterhaltungsprosa der Edo-Zeit, beschreibt hauptsächlich den Lebensgenuß, die «Welt der Sinnenfreuden» (*ukiyo*) der damaligen städtischen Bürgerklasse.

15. Kawabata verwendet hier das Wort «*shōsetsu*». Man müßte zumindest unterscheiden zwischen «*chōhen-*, «*chūhen-* und «*tampen-shōsetsu*», Prosa von längerem Atem (entspricht etwa unserem «Roman», wobei die Frage bleibt, ob Kawabata je solche «Romane» schrieb),

entspricht? Und wenn sie es ist, so bleibt doch der Zweifel, ob nicht das Zeitalter der Erzählung oder gar der Literatur überhaupt im Schwinden ist. Selbst wenn ich die westliche erzählende Literatur der Gegenwart betrachte, hege ich einen solchen Zweifel. Ist es nicht so, daß in Japan, nahezu hundert Jahre nachdem die moderne europäische Literatur übernommen wurde, die japanische Literatur immer mehr in Verfall gerät und schwächer wird, ohne je die Höhe des literarischen Stils einer Murasaki Shikibu in der Heian-Zeit oder eines Bashō in der Genroku-Ära erreicht zu haben? Falls sich jedoch die japanische Literatur im Aufstieg befindet, wodurch eine neue Murasaki Shikibu oder ein neuer Bashō hervorgebracht werden könnten, so wäre das wirklich ein Grund zur Freude. Zwar sind auch in der Meiji-Zeit und später im Gefolge des kulturellen Aufschwungs im Lande große Schriftsteller hervorgetreten. Doch neige ich zur Ansicht, daß viele davon ihre jungen Jahre und Kräfte im Erlernen und in der Weitergabe der westlichen Literatur verbrauchten, daß sie während des halben Lebens von der Aufklärung umgetrieben wurden und nicht dazu kamen, eigene Schöpfungen auf östlicher, japanischer Grundlage zur Reife zu bringen. Sie sind Opfer ihrer Zeit. Sie waren anders als Bashō, der sagte: «Es ist schwer, eine Grundlage zu bilden, wenn man das Unveränderliche nicht kennt, und es kommt nicht zu einem neuen Stil, wenn man nicht um die Zeitströmungen weiß.»

Ihm, Bashō, war in seinem Leben das Schicksal einer gesegneten Zeit beschieden, durch welche sein Talent ans Licht gebracht und kultiviert wurde. Viele treffliche Schüler verehrten und liebten ihn, und auch die Welt anerkannte und achtete ihn. Trotzdem schrieb er manchmal Worte nieder wie dasjenige beim Aufbruch zur Reise, im *Oku no hosomichi*: «Sollte ich am Wegrand sterben, so ist es die Fügung des Himmels<sup>16</sup>.» Und auf seiner letzten Wanderung schrieb er *haiku* wie:

Prosa von mittlerer Länge und kurze bis sehr kurze Novellen oder Skizzen. Hier umfaßt «Erzählungen» (als Äquivalent für «*shōsetsu*») alle diese Kategorien.

16. *Der schmale Pfad des Hinterlandes*, Aufzeichnungen einer Wanderung durch die abge-

Dieser Weg hier  
niemand geht ihn  
ein Herbstabend.

*Kono michi ya  
yuku hito nashi ni  
aki no kure.*

Tiefer Herbst  
und mein Nachbar  
was macht er?

*Aki fukaki  
tonari wa nani o  
suru hito zo,*

und sein Todesgedicht, geschrieben während dieser Wanderung, lautet:

Krank auf der Reise,  
meine Träume irren über  
öde Felder.

*Tabi ni yande  
yume wa areno o  
kakemeguru.<sup>17</sup>*

Auf Hawaii las ich hauptsächlich das *Genji Monogatari* und daneben auch das *Kopfkissenbuch*. Es war dies das erste Mal, daß ich den Unterschied zwischen beiden Werken, zwischen Murasaki Shikibu und Sei Shōnagon so deutlich gespürt habe. Ich war selber erstaunt. Auch hegte ich den Zweifel, ob es gar an meinem Alter liege. Doch meine neue Einsicht, daß Sei Shōnagon Murasaki Shikibu in ihrer Tiefe, Fülle, Breite, Größe wie auch in ihrer Strenge bei weitem nicht erreicht, scheint mir nunmehr unerschütterlich. Dies alles mag zwar seit jeher selbstverständlich gewesen und von den Leuten auch ausgesprochen worden sein, aber für mich bedeutete es eine neue Entdeckung oder Bestätigung. Worin also besteht der Unterschied zwischen Murasaki Shikibu und Sei Shōnagon, mit einem Wort gesagt? In Murasaki Shikibu pocht dasselbe japanische Herz wie in Bashō. Gibt es in Sei Shōnagon dagegen nicht einen anderen Pulsschlag dieses japanischen Herzens? Mit einem Wort ist das zwar allzu schnell erledigt, und natürlich werden die Leute meine

legenden Gebiete von Nord-Honshū, die vom 27. des dritten bis zum 6. des neunten Monats 1689 dauerte. Es gilt als Meisterwerk der sogenannten *Haibun*-Literatur, das ist aphoristische Prosa, gipfelnd in *haiku*, «welche die Reiseskizzen in Bildern von epigrammatischer Prägnanz zusammenfassen» (Bruno Lewin, *Japanische Chrestomathie*, 1965, S. 271). Für das Zitat siehe *Oku no hosomichi* XVII, Abschnitt Iizuka.

17. Die drei *haiku* entstanden im 9. und 10. Monat des Jahres 1694, und angeblich erst, nachdem Bashō krank aus Ise in Ōsaka eingetroffen war.

Aussage in Zweifel ziehen, mißverstehen oder Widerspruch erheben, aber nun denn – das überlasse ich ihrem Gutdünken.

Ich weiß aus Erfahrung, daß mit der Zeit ein Wandel in der Würdigung und Bewertung, sowohl meiner eigenen Werke wie derjenigen anderer Schriftsteller der Gegenwart und Vergangenheit eintritt. Es gibt große Wandlungen wie auch leichte Verschiebungen. Ein Literaturkritiker, der beharrlich beim selben Urteil bleibt, muß wohl ein ganz hervorragender oder dann ein völlig stumpfer Mensch sein. Es ist nicht ausgeschlossen, daß auch ich einmal Sei Shōnagon auf die selbe Stufe wie Murasaki Shikibu erheben werde. Ich habe in meiner Jugendzeit – warum weiß ich nicht, wohl einfach weil sie vorhanden waren – den *Genji* und das *Kopfkissenbuch* gelesen. Als ich den *Genji* zur Seite legte und zum *Kopfkissenbuch* überging, da wurde mein Herz freudig erregt, als wäre ich erwacht. Das *Kopfkissenbuch* ist anmutig und klar, es funkelt, es ist geistreich und lebendig. Der Schönheitssinn, die Empfindung ist frisch, scharf, fließend. Der Flug der Gedanken versetzt mich in höchstes Entzücken. Kommt es daher, daß es Kritiker gibt, die sagen, daß mein Stil eher dem *Kopfkissenbuch* als dem *Genji Monogatari* etwas zu verdanken hat? Es mag sein, daß die *renga* und *haikai* späterer Zeiten mit dem sprachlichen Ausdruck im *Kopfkissenbuch* mehr gemeinsam haben als mit dem des *Genji*. Trotzdem gibt es keinen Zweifel, daß die spätere Literatur nicht das *Kopfkissenbuch*, sondern das *Genji Monogatari* verehrte und zum Vorbild nahm.

Motoori Norinaga (1730–1801) erwies sich als großer Entdecker der Schönheit des *Genji Monogatari*. In seinem *Genji Monogatari Tama no Ogushi* (*Der feine Juwelenkamm des Genji Monogatari*)<sup>18</sup> schrieb er; «Unter den vielen *monogatari* ist es dies eine, welches besonders hervorragt und geglückt ist; im ganzen gesehen hat es weder vorher noch nachher seinesgleichen. Zunächst ist bei den vorangehenden älteren *monogatari* si-

18. Motoori Norinaga, bedeutendster Japanologe seiner Zeit, Eiferer für die Shintō-Wiederbelebung und Verkünder des «Wegs des Tennō-Reiches». Sein Kommentarwerk *Genji Monogatari Tama no Ogushi* wurde 1796 in 9 *maki* vollendet.



cherlich keines zu entdecken, das mit so tiefer innerer Beteiligung geschrieben wurde. ... In keinem dieser *monogatari* ist der Begriff von ‚*mono no aware*‘<sup>19</sup> so delikats und tief zum Ausdruck gebracht worden. Die späteren dagegen ... haben alle die Art des *Genji Monogatari* gänzlich nachgeahmt ... und stehen weit hinter ihm zurück. Nur dieses *monogatari* ist von einer Tiefe ohnegleichen und wurde in allen Dingen mit innerer Teilnahme geschrieben. Ganz abgesehen von einer überall glücklichen Wortwahl, ist nicht nur der mit den vier Jahreszeiten wechselnde Anblick des Himmels, die Eigenart der Bäume und Pflanzen und dergleichen treffend beschrieben, sondern vor allem werden auch Männer und Frauen, ihr Aussehen, ihre Gemütsart in allen Einzelheiten genau auseinandergehalten, ... und daß man sie sich vorstellt, als sei man wirklichen Menschen begegnet, wird einem weniger klaren Pinsel nie erreichbar sein. Im allgemeinen glaube ich wirklich, daß es weder in Japan noch in China, weder in vergangenen noch in künftigen Zeiten ein Werk gab oder geben wird, das sich in der Beschreibung der menschlichen Gefühlswelt mit dem *Genji Monogatari* messen könnte.»

«Weder in vergangenen noch in künftigen Zeiten», schrieb Norinaga; in der Vergangenheit, das war ja selbstverständlich, aber auch in der Zukunft? Man kann annehmen, daß sein Übermaß an Begeisterung ihn zu diesen Worten veranlaßt hat. Leider jedoch hat Norinaga mit seiner Voraussage ins Schwarze getroffen, denn bis auf den heutigen Tag ist in Japan noch kein Prosawerk erschienen, das dem *Genji Monogatari* gleichkäme. «Leider» – ist es wohl recht, mit solchen Wörtern leichthin zu spielen? Doch stehe ich darin nicht allein. Als Angehöriger eines Volkes, das seit 950 oder 1000 Jahren ein *Genji Monogatari* besitzt, warte und hoffe ich darauf, daß ein Murasaki Shikibu ebenbürtiger Schriftsteller erscheinen möge.

19. Der Begriff des «*mono no aware*», die Ästhetik der äußersten Empfindsamkeit, der zarten Verwunderung über einen heiteren Frühlingsmorgen oder auch über einen trüben Herbstabend, machte für Motoori die Essenz des *Genji Monogatari* aus. Siehe vor allem die Einführung in O. Benl, *Tsurezuregusa oder Aufzeichnungen aus Mußestunden*, 1940, S. 19–29.

Rabindranath Tagore<sup>20</sup>, den man den Dichterheiligen aus Indien nennt, sagte in einem Vortrag, als er Japan besuchte: «Alle Völker haben die Pflicht, sich selbst der Welt zu offenbaren. Nichts hervorbringen kann man als nationale Sünde bezeichnen, es ist schlimmer als der Tod und wird nie von der Menschheitsgeschichte verziehen. Völker sollten das Höchste, was in ihnen liegt, der Menschheit darbieten. Und dieses Höchste umfaßt auch die Fülle, mit welcher die edle Seele, die den Reichtum eines Volkes ausmacht, die unmittelbaren Teilbedürfnisse übersteigt und von sich aus die Verantwortung anerkennt, die übrige Welt zur Teilnahme am kulturellen Geist des eigenen Landes einzuladen.» Er sagte auch: «Japan brachte eine Kultur von vollendeter Form hervor und entwickelte die Fähigkeit, in der Schönheit die Wahrheit und in der Wahrheit die Schönheit zu schauen.»

Das Genji Monogatari erfüllt auch heute noch die Pflicht des Volkes, von der Tagore hier spricht, in viel vollkommenerer Weise, als wir das tun, und wird sie wohl auch in Zukunft weiterhin erfüllen. Das darf uns freuen, aber muß es uns nicht zugleich auch traurig stimmen?

## II

Japan «... entwickelte die Fähigkeit, in der Schönheit die Wahrheit und in der Wahrheit die Schönheit zu schauen, und ich denke, es ist die Aufgabe eines von außen Kommenden, wie ich es bin, Japan dies wieder in Erinnerung zu rufen. Japan hat zweifelsohne etwas klar Umrissenes und Vollkommenes zustande gebracht. Was es ist, kann ein Ausländer leichter verstehen als die Japaner selbst. Es ist unverkennbar etwas für die ganze Menschheit Wertvolles. Und es ist etwas, das unter vielen Völkern allein Japan, nicht etwa nur aus einfacher Anpassungsfähigkeit, sondern aus den innersten Tiefen der Seele hervorgebracht hat<sup>21</sup>.»

20. Rabindranāth Thakūr (Tagore), Dichter, Dramatiker und Philosoph, 1861–1941. Er erhielt 1913 als erster Asiat den Nobelpreis für Literatur.

21. Unser Text folgt hier der japanischen Übersetzung aus dem Englischen von Frl. Kōra Tomiko.

Diese Worte stammen aus einem Vortrag mit dem Titel: «Der Geist Japans», den Rabindranath Tagore während seines ersten Besuches 1916 an der Keiō-Universität gehalten hat. In jenem Jahr war ich noch ein Mittelschüler unter dem alten Schulsystem, aber ich erinnere mich auch heute noch, daß ich in der Zeitung das Bildnis des Dichters in großer Aufmachung sah: eine Gestalt wie die eines Heiligen, mit dem buschigen langen Haar, dem langen Schnurrbart und Kinnbart, hoch aufragend in seinem frei herabfallenden indischen Gewand, und dem starken und durchdringenden Leuchten seiner Augen. Das weiße Haar wallte beidseits der Stirne breit und weich herab, die Schläfenhaare waren so lang wie die Barthaare und setzten sich über die Wangen bis in den Kinnbart fort. Dieses Antlitz glich demjenigen eines östlichen Weisen alter Zeiten und prägte sich dem Knaben, der ich damals war, tief ein. Und da sich unter Tagores Schriften Sachen finden, die in einem leichten, auch einem Mittelschüler zugänglichen Englisch geschrieben sind, las ich einiges davon.

Tagores Reisegruppe ging in Kōbe an Land und bestieg dann den Zug nach Tokio. Tagore soll darüber später seinen Freunden erzählt haben: «Als wir im Bahnhof von Shizuoka ankamen, empfing mich dort eine Priestergruppe mit Weihrauch und Händefalten. Da hatte ich erstmals das Gefühl: das ist Japan! und wäre beinahe in Freudentränen ausgebrochen.» Es scheint sich dabei um die Begrüßung von ungefähr zwanzig Mitgliedern des buddhistischen Shisei-(«Vier Gelübde»-)Vereins aus Shizuoka gehandelt zu haben. Tagore besuchte Japan später noch zweimal, zusammen also dreimal. Auch im Jahr nach dem großen Kantō-Erdbeben kam er wieder nach Japan (1924). «Die ewige Freiheit der Seele findet sich in der Liebe, das Große im Kleinen, das Unbegrenzte in den Fesseln der Form.» Das waren Tagores Grundgedanken.

Wenn ich von Shizuoka rede, so kommt mir in den Sinn, daß ich jetzt gerade dabei bin, in meinem Hotel auf Hawaii den «neuen Tee» aus der Shizuoka-Präfektur zu kosten. Es ist neuer Tee, gepflückt in der 88. Nacht. Der 88. Tag nach Frühlingsanfang fiel dieses Jahr (1969) auf

den zweiten Mai, und in Japan wird von altersher dieser während der «88. Nacht» gepflückte Tee für so glückverheißend und köstlich gehalten, daß man sagt, er sei ein Wundermittel für ewige Jugend und langes Leben, gegen Krankheit und Unheil.

In der 88. Nacht, wenn der Sommer naht,  
sprießen auf Feldern und Bergen die jungen Blätter hervor.  
Sind das nicht Teepflückerinnen, die man da sieht? –  
Über krapproten Ärmelbändern Schilfgrashüte.

So lautet das sehnsuchtsvolle Lied der Teepflückerinnen, das überall gesungen wird und einen die Jahreszeit empfinden läßt. In den Dörfern mit Teepflanzungen ziehen vom Morgengrauen des 89. Tages an alle Mädchen zusammen hinaus und pflücken die neuen Teesprossen. Sie tragen die dunkelblaue Kasuri-Tracht mit den roten Bändern und Schilfgrashüte<sup>22</sup>.

Ein Freund, dessen Heimatort in der Shizuoka-Präfektur liegt, ließ mir den Tee durch ein Geschäft in Shizuoka mit Luftpost zuschicken. So kam der am 2. Mai gepflückte neue Tee am neunten in Honolulu an. Sogleich bereitete ich mir sorgfältig ein bißchen davon zu und genoß den Duft des japanischen Maianfangs. Es war dies nicht der beim Teeweg verwendete gemahlene Pulverttee, sondern der grüne Blättertee. Auch jetzt noch wählt man bei der Teezeremonie für *usu*- und *koicha*<sup>23</sup> den Pulverttee je nach Zeitpunkt und persönlichem Geschmack aus; es gehört zur Tee-Etikette, daß der erste Gast den Gastgeber nach dem Namen des Tees fragt, denn die Händler, die den Tee verarbeiten, versehen ihn mit allerhand eleganten Namen. Und dann – das mag wohl auch für Kaffee und Schwarztee zutreffen –, kommt im Duft und Geschmack des aufgegossenen grünen Tees die Persönlichkeit und Gesinnung dessen zum Ausdruck, der ihn zubereitet hat. Der *Sencha*-Teeweg<sup>23</sup>, der

22. *Kasuri* («gesprenkeltes Muster») entsteht durch ein kompliziertes technisches Verfahren («Ikatetechnik»), wobei das Muster in der Kette, im Einschlag oder auch in beiden abgebunden wird. Mit den roten, auf dem Rücken gekreuzten Bändern werden die Kimono-ärmel bei der Arbeit abgebunden.

23. *Usucha* und *koicha*, der «dünne» und der «dicke» Tee, finden beide in der Form von Pulverttee Verwendung. *Usucha* wird aber von den Blättern jüngerer, *koicha* von denjenigen älterer, mit Strohmatte überdeckter Teesträucher hergestellt. Auch die Art des Zubereitens

während der Edo- und Meijizeit als Literaten-Liebhabelei Anklang gefunden hatte, wird zwar heutzutage vernachlässigt; aber abgesehen von der zeremoniellen Pflege selbst, sind für die richtige Zubereitung des grünen Tees noch immer eine bestimmte Geschicklichkeit, Übung und die rechte Gesinnung nötig.

Da ich den neuen Tee freudigen Herzens zubereitet hatte, entfaltete er einen milden Duft wie von einer runden Lieblichkeit. Auch ist das Wasser von Honolulu sehr gut. So tauchten, während ich auf Hawaii den neuen Tee kostete, vor meinen Augen die Teefelder von Shizuoka auf, die sich über viele Hügel hinziehen. Zwar bin ich durch jene Gegend des Tōkaidō<sup>24</sup> gewandert, aber die Teefelder, die mir jetzt vor Augen stehen, habe ich von den Zügen der Tōkaidō-Linie aus gesehen. Es sind die Teefelder morgens und abends, wenn das schräg einfallende Licht der Morgen- oder Abendsonne tiefe Schattentäler zwischen die Reihen der Teesträucher wirft. Die niedrigen Gestalten der Teesträucher reihen sich aneinander, ihr Blätterwuchs ist üppig, und die Farbe – die der jungen Blätter ausgenommen – ist von einem tiefen Grün, das fast bis zum Schwarz zu reichen scheint. Deshalb sind auch die Schatten zwischen den Sträucherreihen sehr dunkel weggekrochen. Am Morgen scheint das Grün leise zu erwachen und am Abend leise zu entschlafen. Einst schienen mir, als ich abends aus dem Zugfenster schaute, die Teefelder auf den Hügeln wie eine Herde blaugrüner Schafe sanft zu schlummern. Das war die alte Tōkaidō-Linie, bevor man mit der neuen (Shinkansen) in drei Stunden von Tōkyō nach Kyōto raste.

Die neue Tōkaidō-Linie mag zwar die schnellsten Züge der Welt haben, doch ist der zauberhafte Ausblick vom Fenster bei dieser Schnel-

und Trinkens sind bei *usucha* und *koicha* verschieden. Für das Trinken von *sencha* werden junge Blätter der ersten Ernte von *nicht* mit Strohmatte überdeckten Teesträuchern mit heißem Wasser übergossen. Diese Art des Teetrinkens kam erst während der Edo-Zeit auf und entwickelte sich ebenfalls zu einem eigenen «Teeweg».

24. Ursprünglich einer der sieben Bezirke der altjapanischen Territorialverwaltung, wurde der Tōkaidō seit dem Mittelalter auch Name für die wichtige Landstraße längs der pazifischen Küste, die Kyōto mit dem Osten (Tōkyō) verbindet.

ligkeit weitgehend verlorengegangen. Von den Fenstern der alten Tōkaidō-Linie aus und bei der früheren Geschwindigkeit gab es zahlreiche Szenerien, die, wie die Teefelder von Shizuoka, meine Augen auf sich zogen und zum Nachsinnen verlockten. Darunter war es die Landschaft von Ōmi – wenn der Zug von Tōkyō her in die Shiga-Präfektur einfährt –, die mir den lebhaftesten Eindruck machte und mich am tiefsten rührte.

Es ist dieses Ōmi, wovon Bashō schrieb:

Scheidender Frühling  
mit den Leuten von Ōmi  
trauerte ich ihm nach.

*Yuku haru o  
Ōmi no hito to  
oshimikeru.*

Jedesmal, wenn ich im Frühling in die Gegend von Ōmi komme, erinnere ich mich sicher an dieses *haiku* und bin erstaunt über Bashōs Entdeckung von Schönheit, als wären meine eigenen Gefühle in diesem einen Gedicht enthalten.

Und doch habe ich es auf meine eigene, eigenwillige Weise ausgelegt. Es kommt öfters vor, daß man Gedichte oder gar Erzählungen, die man bewundert, an sich zieht, ganz in sich aufnimmt und nach eigenem Belieben würdigt. Ja, es ist sogar die Regel, daß man sich um die Absichten des Autors, um das Wesen des Werkes sowie um Forschungen und Rezensionen von Gelehrten und Kritikern nicht kümmert, sondern sich vielmehr davon entfernt und das Werk ohne Kenntnis dieser Dinge aufnimmt. Das gilt auch für die Klassiker. Wenn der Autor einmal den Pinsel hingelegt hat, dringt das Werk mit seinem Eigenleben in den Leser ein. Wie er es zum Leben erweckt oder umbringt, ist dem jeweiligen Leser überlassen, und der Autor kann ihn nicht zur Verantwortung ziehen. «Was man vom Schreibtisch weglegt, ist Altpapier!» Auch bei diesem Ausspruch Bashōs liegen die Bedeutung, als er ihn niederschrieb, und die Bedeutung, in der ich ihn hier zitiert habe, schon weit auseinander.

Selbst beim *haiku* «*Yuku haru o Ōmi ...*» hatte ich vergessen, daß es in der Sammlung *Sarumino*<sup>25</sup> enthalten ist. Ich fühle darin einfach nur «*Ōmi im Frühling*» oder «*Frühling in Ōmi*». Es vermittelt mir diese Empfindungen. In meinem *Ōmi im Frühling*, meinem *Frühling in Ōmi* breiten sich die warmgelben Rapsblütenfelder aus und reihen sich die *Rengesō*<sup>26</sup>-Felder in zartem Violetttrot aneinander. Und der Biwasee ist da unter den Dunstschleiern des Frühlings. In *Ōmi* gab es viele Raps- und Rengefelder. Aber was mich mehr noch als dies rührt, ist die Tatsache, daß mit der Einfahrt in *Ōmi* sich die Landschaft vom Fenster aus zu derjenigen meiner Heimat verwandelt. Die Umrise der Berge werden weicher und die Gestalten der Bäume zierlicher. Die ganze Landschaft wird zarter, anmutiger. Wir erreichen die Schwelle von Kyōto, da liegt Kyōto schon; man ist in die Kinki-, in die Kinai-Region<sup>27</sup> eingefahren. Hier sind Literatur und Kunst der Heian- oder Fujiwara-Zeit (794–1192), das *Kokinshū*<sup>28</sup>, das *Genji Monogatari*, das *Makura no sōshi* beheimatet. Mein eigener Heimatort liegt in der Nähe des Akutaflusses, der im *Ise Monogatari*<sup>29</sup> besungen wird, aber da es nur ein unansehnliches Bauerndorf ist, halte ich auch das nur eine halbe oder ganze Stunde entfernte Kyōto ein bißchen für meine Heimat.

Im Kahala Hilton Hotel in Honolulu kam ich erstmals dazu, den Kommentar, den Yamamoto Kenkichi in seinem Buch *Bashō* (1956)

25. *Sarumino* (*Der Affenmantel*), die wichtigste Haikai-Sammlung der Bashō-Schule, 1691 erstmals in Kyōto herausgegeben. Das *haikai* «*yuku haru o*» steht am Ende des 4. Kapitels und ist wahrscheinlich im Frühling 1690 entstanden.

Siehe Bruno Lewin, *op. cit.*, S. 265ff. Auch Horst Hammitzsch: «Das *Sarumino*, eine Haikai-Sammlung der Bashō-Schule. Ein Beitrag zur Poetik des *Renku*», *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, Nr. 77/78 (1955), S. 22–37, 44–60.

26. *Rengesō*, *Astragalus Sinicus* L.

27. Die früheren Provinzen (Yamashiro, Yamato, Kawachi, Izumi, Settsu) rund um die kaiserliche Hauptstadt Kyōto.

28. *Kokin(waka)shū*, *Sammlung (japanischer Gedichte) aus alter und neuer Zeit*, die erste der 21 offiziellen, «auf kaiserlichen Befehl ausgewählten» Gedichtsammlungen, 905 (–914?) kompiliert.

29. *Erzählungen aus Ise*, die früheste der sogenannten «Verserzählungen», Verfasser unbekannt, Mitte des 10. Jh.

zum *haiku* «*Yuku haru o Ōmi no hito to oshimikeru*» gibt, genau zu studieren. Als Bashō dieses *haiku* schrieb, scheint er nicht auf der Tōkaidō-Straße gewandert, sondern von Iga<sup>30</sup> her nach Ōtsu in Ōmi gekommen zu sein. Im *Sarumino* stehen bei diesem *haiku* die einführenden Worte: «Auf die Wasser des Sees schauend und dem Frühling nachtrauernd.» Und es soll auch noch eine von Bashō selbst geschriebene Einleitung gegeben haben: «Als wir bei Karasaki in Shiga<sup>31</sup> ein Boot zu Wasser ließen und die Leute [da] vom Abschied des Frühlings sprachen.» Wie die Zeile «mit den Leuten von Ōmi» andeutet, scheint Bashō auch hier irgendwelche persönliche Beziehungen gehabt zu haben. Doch sei es mir erlaubt, allein den passenden Abschnitt aus dem Kommentar von Yamamoto Kenkichi zu zitieren:

«Im *Kyorai-shō*<sup>32</sup> findet man zu diesem Gedicht die folgende Überlieferung. ‚Der Meister [Bashō] sprach: Shōhaku<sup>33</sup> hat als Kritik geäußert, daß ‹Ōmi› auch ‹Tamba›<sup>34</sup> und ‹yuku haru› ebensogut ‹yuku toshi› sein könnte. Was hältst du davon? Kyorai antwortete: Shōhakus Kritik trifft nicht zu. Wenn die Wasser des Sees neblig sind, so paßt es, um den Frühling [in Ōmi] zu trauern. Und besonders an diesem Tag [als das Gedicht geschrieben wurde]. Der Meister sprach: Genau so ist es. Auch die Alten haben in dieser Provinz [Ōmi] den Frühling kaum weniger geliebt als in der Hauptstadt [Kyōto] selbst. Und Kyorai erwiderte: Dieses Ihr Wort dringt mir ins Herz. Falls Ihr am Jahresende in Ōmi gewesen wäret, hättet Ihr etwa dieses Gefühl gehabt? Oder falls Ihr Abschied vom Frühling in Tamba stattgefunden hätte, so wäre es von vornherein ausgeschlossen gewesen, daß diese Empfindung entstehen konn-

30. Die alte Provinz Iga, südlich der Ōmi-Region. Iga war die Heimatprovinz Bashōs.

31. Karasaki liegt wenige Kilometer nördlich von Ōtsu im früheren Distrikt Shiga.

32. *Kyorai-shō* (*Die Analekten des Kyorai*), bedeutende Poetikschrift der Bashō-Schule, vermutlich um 1700 von Bashōs Schüler Mukai Kyorai (1651–1704) verfaßt.

Siehe Bruno Lewin, *op. cit.*, S. 275ff.; Donald Keene, «Conversations with Kyorai», in: *Anthology of Japanese literature*, Penguin Edition 1968, S. 361ff.

33. Esa Shōhaku (1650–1722), Dichter-Arzt aus Ōtsu in Ōmi, gehörte ebenfalls der Bashō-Schule an.

34. Frühere Provinz nordwestlich von Kyōto.



te. Wie wahr ist es, daß eine [bestimmte] Landschaft [zu bestimmter Zeit] die Menschen zu rühren vermag! Der Meister sprach: Du, Kyorai, du bist einer, mit dem man über *fūga*<sup>35</sup> reden kann.‘ Und er [Bashō] war besonders erfreut.»

«Weiterhin – so schreibt Yamamoto Kenkichi – findet man im Abschnitt Nachterzählungen im Päonienpavillon des *Fukurō nikki*<sup>36</sup>, unter dem Datum 1698, 7. Monat, 12. Tag, die gleiche Stelle, und als Abschluß sind da die folgenden Worte Kyorais hinzugefügt: ‚*Fūryū*<sup>35</sup> ist eine Sache, die sich an ihrem Ort von selbst ergibt.‘ Und Shikō fügt bei: ‚Dieser ‹Ort› ist etwas, das man kennen muß.‘»

Sowohl bei der Entdeckung von «*fūryū*», das heißt von vorhandener Schönheit, wie beim Empfinden dieser entdeckten Schönheit, wie auch bei der schöpferischen Verarbeitung der empfundenen Schönheit, ist «ihr Ort» (wie Kyorai sich oben ausdrückt) von wirklich großer Bedeutung. Man darf wohl sagen, es handle sich um eine Himmelsgabe; und wenn man diesen «Ort» auch tatsächlich als solchen zu «erkennen» vermag, so dürfte man wohl von einem Geschenk des Schönheitsgottes sprechen.

Es scheint nur ein ganz schlichtes *haiku* zu sein, das mit den Leuten von Ōmi dem scheidenden Frühling nachtrauert, aber die Tatsache, daß der Ort «Ōmi» heißt und die Zeit «der scheidende Frühling» ist, darin liegt Bashōs Entdeckung und Empfindung von Schönheit. Setzt man einen anderen Ort, zum Beispiel Tamba, oder eine andere Zeit, zum Beispiel das scheidende Jahr, ein, dann hat das *haiku* nicht mehr dasselbe Leben wie jetzt.

35. «*Fūga*» und «*fūryū*» sind ästhetische Begriffe, die man nur in ihrer historisch bedingten, inhaltlichen Entwicklung mittels Umschreibung und Erläuterung genügsam erklären könnte. In der Poetik der Bashō-Schule gewannen sie – öfters in nahezu gleicher Bedeutung – erstmals an Prägnanz. Gemeint ist die besondere Verknüpfung von Zeit- und Ortslosem mit Zeit- und Ortsbedingtem durch das gestaltende Wirken des Dichters. Das sprachliche Ergebnis dieses «*fūga/fūryū*»-Ideals, wobei Natur und dichterische Erfassung der Natur zur höheren Einheit gelangen, könnte man schlechthin mit «Haikai-Dichtung» identifizieren. Siehe z. B. Iino Tetsuji, *Bashō jiten*, 1959, S. 321–328; auch Ōnishi Yoshinori, *Fūga-ron*, 1940 (4. Druck 1970).

36. *Fukurō nikki* (*Das Eulen-Tagebuch*), Reiseaufzeichnungen im Haikai-Stil des Kagami Shikō (1665–1731), entstanden auf einer Reise nach Kyūshū (1698).

Scheidender Frühling  
mit den Leuten von Tamba  
trauerte ich ihm nach,

oder

Scheidendes Jahr  
mit den Leuten von Ōmi  
trauerte ich ihm nach,

besitzen nicht denselben Klang wie :

Scheidender Frühling  
mit den Leuten von Ōmi  
trauerte ich ihm nach.

Überdies wich ich während vieler Jahre etwas ab vom Sinne, den Bashō diesem *haiku* gab, als er es schrieb, und interpretierte es in meiner eigenen, eigenwilligen Weise. Trotzdem glaube ich in meiner Auffassung vom «scheidenden Frühling» und von «Ōmi» der Spur von Bashōs Gesinnung gefolgt zu sein. Auch wenn sich dies als Spitzfindigkeit oder Unterstellung anhört, soll es mir recht sein.

Während ich über «diesen Ort», und vorher noch über die Teefelder von Shizuoka sprach, hatte ich immerzu die zehn «Uji-Kapitel» des *Genji Monogatari* im Sinn. Da Uji und Shizuoka die zwei wichtigsten Teeanbaugebiete Japans sind, scheint es eine selbstverständliche Assoziation und etwas einfältig zu sein, daß ich an Uji denke, wenn ich von den Teefeldern Shizuokas rede. Aber für mich, der ich in meinem Hotel in Honolulu den *Genji* lese, ist dieses eine Wort Uji nicht nur ein Ortsname. Es ist das Uji der zehn «Uji-Kapitel». Mit anderen Worten, ich glaube, daß «der Ort» des dritten *Genji*-Teiles, die letzten zehn der 54 *Genji*-Kapitel, kein anderer als «Uji» sein kann. Und daß der Name Uji auch noch mit meinem Heimatgefühl verbunden ist, fügt eine delikate Tönung hinzu. Murasaki Shikibu beschrieb Uji als «den Ort». Und eben die Tatsache, daß sie auch bei Lesern späterer Generationen den Eindruck zu erwecken vermag, es könne kein anderer Ort als Uji sein, zeugt von ihrer Stärke als Schriftstellerin.

Diese reißenden  
Schnellen des Tränenflusses,  
in die ich mich stürzte,  
wer hat ihren Lauf denn  
mit einem Pfahlwerk gehemmt?

*Mi o nageshi  
namida no kawa no  
hayaki se o  
shigarami kakete  
tare ka todomeshi.*

Weder mich selbst  
noch andere Menschen hielt  
ich für lebendig,  
der schon verworfenen Welt  
hab ich noch einmal entsagt.

*Naki mono ni  
mi o mo hito o mo  
omoitsutsu  
suteteshi yo o zo  
sara ni sutetsuru.*

Das sind *waka* der Ukifune aus dem Kapitel «Schreibübungen»<sup>37</sup>.

«Damals lebte in Yokawa ein besonders heiliger Mann, ein gewisser Sōzu<sup>38</sup> soundso.» Dieser wundertätige Mönch aus Yokawa macht auf dem Rückweg von Hatsuse, wohin er mit einem Adepten gewallfahrtet ist, einen Abstecher nach Uji und rettet am Ufer des Ujiflusses der Ukifune das Leben. Die *waka* entstehen nach ihrer Rettung, als sie sich ein wenig erholt hat und sich mit Schreibübungen und dergleichen beschäftigt.

Der Adept, der nach Hatsuse mitgekommen war, und ein zweiter Mönch ließen abends einen Mönch niedrigen Ranges «... eine Fackel anzünden und begaben sich nach hinten, wo nie eine Menschenseele hinkam. «Welch unheimlicher Ort», dachten sie, als sie zwischen die Bäume hineinspähten, die wie ein Wald aussahen. Da schien etwas Weißes am Boden zu liegen.

«Was ist das dort?» Sie blieben stehen, fachten die Fackel heller an, und als sie genauer hinsahen, war es eine menschenähnliche Gestalt.

«Ist das ein Fuchsgespenst? Wie widerlich! Wir werden es ausfindig machen.»

... als sie näher traten und das Wesen betrachteten, war es eine Frau mit langen glänzenden Haaren, die sich an die wild wuchernden Wurzeln eines mächtigen Baumes lehnte und bitterlich weinte –.»

37. Das 53. Kapitel (*Tenarai* – «Schreibübungen») des *Genji Monogatari*. Im zweiten *waka* wird angedeutet, daß Ukifune nach ihrer Rettung vom Selbstmordversuch durch Ertrinken, der Welt «noch einmal» entsagt, indem sie Nonne geworden ist.

38. Hoher Rang des buddhistischen Klerus, direkt unter dem Sōjō («Bischof»).

Wie seltsam, wie unangenehm! Ist sie von einem Fuchs verzaubert? Sie rufen den Sōzu aus Yokawa und zeigen sie ihm. Auch der Hauswärtter wird gerufen.

«Seid Ihr ein Dämon, ein Gott, ein Fuchs, oder ein Baumgeist? Da ein solcher Wundertäter zugegen ist, könnt Ihr Euch wohl nicht verbergen. Offenbart Euch, offenbart Euch.»

Doch als er sie am Gewand faßte und zog, verbarg sie das Gesicht nur noch tiefer und weinte heftiger.»

Ist es ein Baumgeist? Ist es gar das augen- und nasenlose Gespenst, das früher hier hauste? Er versucht ihr das Gewand vom Leib zu ziehen. Da sinkt sie vornüber und weint laut heraus.

«Es sieht danach aus, als ob es ausgiebig regnen wollte. Wenn wir sie so liegen lassen, wird ihr Leben bald zu Ende sein.» Und so entschließt man sich, sie bis zur Umzäunung zu bringen.

Da bemerkt der Sōzu: «Sie hat wahrhaftig menschliche Gestalt. Und da wir alle sehen, daß noch Leben in ihr ist, wäre es grausam, sie ihrem Schicksal zu überlassen. Ist es doch schon höchst betrüblich zuzuschauen, wie ein im Teich schwimmender Fisch oder ein in den Bergen röhrender Hirsch von Menschen gefangen wird und sterben soll, ohne daß man ihm helfen kann. Das menschliche Leben aber, obwohl es nicht lange dauern dürfte, müssen wir wertschätzen, auch wenn nur wenige Tage verbleiben. Ob dieses Wesen nun von einem Dämon oder Gott besessen ist, ob es von den Leuten verjagt oder von jemandem betrogen worden ist, es ist jedenfalls ein Mensch, dem offenbar ein gewaltsamer Tod bevorsteht. Es ist auf dem Punkt, wo Buddha es sicher retten wird. Also wollen wir ihm sogleich einen Heiltrank eingeben und ihm zu helfen suchen. Sollte es trotzdem sterben, so läßt sich nichts weiter tun.»

Nun wird die gerettete Ukifune «an einem verborgenen Ort, wo der Lärm der Menschen nicht hindringt, niedergelegt». Von ihrem Aussehen heißt es: «Es war eine ungewöhnlich schöne junge Frau. Sie trug ein Gewand aus weißem Damast und scharlachrote Hakama-Hosen. Ein berückender Räucherduft ging von ihren Gewändern aus, und ihre gan-

ze Erscheinung war von unaussprechlicher Vornehmheit.» Die jüngere Schwester des Sōzu, eine Nonne, kommt beinahe dahin, Ukifune für die eigene verstorbene Tochter zu halten, die aus dem Jenseits in diese Welt zurückgekehrt sei; sie tröstet und pflegt sie. Sie glaubt «einen Menschen wie aus einem Traum zu schauen». «Sie kämmte eigenhändig Ukifunes Haar.» Es kam ihr vor, «als sähe sie ein auf die Erde herabgestiegenes wunderschönes himmlisches Wesen». «Ihr war noch seltsamer zumute als jenem alten Bambusfäller, der die Kaguyahime aufgefunden hatte.»

Doch genug damit! Wenn man auf diese Weise das Kapitel «Schreibübungen» nachvollzieht, so könnte man bis zum Tagesanbruch fortfahren. Und ein fortlaufender Kommentar zu den zehn Uji-Kapiteln dürfte wohl zwei, drei Jahre in Anspruch nehmen. Es bleibt mir also nichts anderes übrig, als hier abubrechen. Aber mich der kunstvollen Prosa von Murasaki Shikibu überlassend, fällt mir der Name «Kaguyahime» in die Augen. Damit möchte ich sagen, daß immer, wenn in späteren Zeiten das *Taketori Monogatari*<sup>39</sup> zur Sprache kommt, die Stelle aus dem *Genji*-Kapitel «Bilderwettstreit» (*E-awase*) zitiert wird: «der alte Bambusfäller, der Urahn der Monogatari ...». Und Murasaki Shikibu schreibt im selben Kapitel<sup>40</sup> auch: «Oftmals blätterte sie zum Vergnügen in der bebilderten Geschichte von Kaguyahime.» Und: «... ohne vom Schmutz dieser Welt befleckt zu sein, ist das von Kaguyahime ersehnte Schicksal, in die fernen Himmel emporzusteigen, wahrlich grossartig.» «Der Himmel, zu dem Kaguyahime aufsteigen dürfte, ist für uns in der Tat unfaßbar, und niemand kann etwas darüber wissen.» In diesem Zusammenhang steht die erwähnte Stelle im Kapitel «Schreibübungen»: «Ihr war noch seltsamer zumute als jenem alten Bambusfäller, der die Kaguyahime aufgefunden hatte.»

39. Die *Erzählung vom Bambusfäller*, ältestes erhaltenes *monogatari*. Autor unbekannt, um 900 entstanden.

40. Dieses Zitat steht nicht, wie Kawabata meinte, im 17. Kapitel des «Bilderwettstreites», sondern im 15. Kapitel: *Yomogyu* («Das Yomogi-Haus»).

«Es war einmal ein Mann, den nannte man den alten Bambusfäller. Er bahnte sich einen Weg durch Felder und Berge, trug Bambus zusammen und brauchte ihn für allerlei Geräte. Mit Namen hieß er Sanuki no Miyatsukomaro. Eines Tages entdeckte er unter dem Bambus einen einzelnen Stamm, der an der Wurzel glänzte. Als er mit Befremden nähertrat und hinschaute, da glänzte es mitten im Bambusrohr. Und wie er dies genauer ansah, befand sich darin ein nur drei Zoll großes Menschenkind von außergewöhnlicher Schönheit. Der Alte sprach: «Ihr befindet Euch im Bambus, den ich morgens und abends immer vor Augen habe; darum habe ich Euch erkannt. Es ist wohl so bestimmt, daß Ihr zu meinem Kind werden sollt.» Er nahm es in seine Hände und trug es nach Hause. Dort vertraute er es der Alten, seiner Frau, an und ließ es aufziehen. Seine Schönheit war ohne Grenzen. Da es winzig klein war, legten sie es in einen Korb und zogen es darin auf.»

Als ich diesen Anfang des *Taketori Monogatari* als Mittelschüler zum ersten Male las, fand ich ihn wirklich schön. Da ich die Bambushaine in Saga bei Kyōto oder auch die zur Zucht von Bambussprossen angelegten Haine in der Gegend von Yamazaki und Mukōmachi, die noch näher bei meinem Heimatdorf liegen als Kyōto, gesehen hatte, dachte ich mir, daß es eben in diesen Hainen aus einem schönen Bambusrohr gegläntzt habe und daß darin Kaguyahime gewesen sei. Als Mittelschüler hatte ich keine Ahnung davon, daß das *Taketori Monogatari* sich auf eine damals geläufige oder noch frühere Überlieferung und Erzählung stützte. Ich glaubte vielmehr, alles sei dem Verfasser des *Taketori*, seiner Entdeckung, Empfindung und schöpferischen Verarbeitung von Schönheit zuzuschreiben, und ich zitterte beinahe vor Freude darüber, daß der Einfall des Urahns der japanischen Erzählung, der ich mich auch widmen wollte, so unsäglich schön war. Zudem faßte ich als Knabe das *Taketori* auf als Anbetung der heiligen Jungfräulichkeit, als Preisung des Ewig-Weiblichen und verfiel fast in ekstatische Verzückerung. Liegt es an einem Überrest dieses jugendlichen Gemüts? Jedenfalls wenn ich im *Genji Monogatari* lese von «der Kaguyahime, die – unbefleckt vom

Schmutz dieser Welt – in die fernen Himmel emporsteigt», oder davon, daß «der Himmel, zu dem Kaguyahime aufsteigen dürfte, für uns in der Tat unfaßbar ist», so kommt es mir vor, als ob ich auch jetzt noch diesen Worten der Murasaki Shikibu etwas Eigenes beifüge, das über bloße Rhetorik hinausgeht. Auch habe ich in Honolulu erneut die Deutung von zeitgenössischen japanischen Literaturwissenschaftlern gelesen, wonach die Menschen jener Epoche, als das *Taketori Monogatari* entstand, darin ihre Sehnsucht, ihr Verlangen nach dem Unendlichen, Ewigen und Reinen zum Ausdruck gebracht haben. Als Knabe fand ich es ebenfalls besonders schön, wie die «nur drei Zoll große», winzige Kaguyahime in einen aus Bambus geflochtenen Korb gelegt und darin aufgezogen wird. Dies erinnerte mich an das vom Kaiser Yūryaku persönlich verfaßte Lied, das erste Gedicht des *Manyōshū*<sup>41</sup>:

Oh, einen Korb,  
einen hübschen Korb trägst du –  
Oh, einen Spaten,  
einen hübschen Spaten hältst du,  
Mädchen, und sammelst Kräuter  
auf diesem Hügel.  
Laß mich wissen wo du wohnst,  
sag mir deinen Namen!  
Der das Land Yamato,  
das vom Himmel erspähte,  
ganz unterwarf,  
ich bin es!  
Der da herrscht,  
ich bin es!  
Mir allein nenne sie,  
dein Haus und deinen Namen.

Und ich pflegte mir die Körbe vorzustellen, welche die auf den Hügeln Kräuter sammelnden Mädchen in den Händen trugen. So ergab es sich wohl

41. *Sammlung von zehntausend Blättern* («von zehntausend Worten, aus zehntausend Generationen»); älteste japanische Gedichtsammlung, vermutlich zusammengestellt in der 2. Hälfte des 8. Jh. Sie besteht aus 20 Büchern (*maki*) und enthält etwa 4500 Gedichte: vorwiegend Liebeslyrik, aber auch Naturlyrik und epische Dichtung. Kaiser Yūryaku regierte angeblich von 456 bis 479.

von selbst, daß die als heilige Jungfrau zum Mondpalast emporgestiegene Kaguyahime mir auch die Tekona aus Mama in Erinnerung rief, das Mädchen, das von vielen Männern umworben wurde, aber keinen erwählte, sich in einen Brunnen<sup>42</sup> warf und starb. Es ist die Tekona aus Mama in Katsushika, die im folgenden Lied aus dem *Manyōshū*<sup>43</sup> weiterlebt:

Hier sei das Grab  
der Tekona aus Mama  
in Katsushika,  
so hörte ich zwar

...

doch das Grün der Zypressen  
wird wohl dicht gewachsen sein,  
und die Wurzeln der Kiefern  
strecken sich weit aus  
in der langen Zeit.  
Ihre Geschichte aber  
und ihren Namen  
kann ich nicht vergessen.

Auch ich hab sie gesehen,  
und will anderen davon sagen,  
die Grabstätte  
der Tekona aus Mama  
in Katsushika.

Ich stelle sie mir vor,  
die Tekona, wie sie es schnitt,  
das wellengewiegte Meergras  
in der Bucht von Mama  
in Katsushika.

Und auch:

Im Ostland,  
wo die Hähne krähen,  
wird eine Geschichte

42. Der Legende nach soll das Mädchen Tekona im Meer und nicht, wie Kawabata hier schreibt, in einem Brunnen ertrunken sein.

43. Die Gedichte (*Manyōshū*, Buch 3, Nr. 431–433) sind von Yamabe no Akahito (erste Hälfte 8. Jh.); Mama lag im Distrikt Katsushika der früheren Provinz Shimōsa (heute Ichikawa-shi, Chiba-Präfektur).



aus alten Zeiten  
 ununterbrochen bis heute  
 weitergegeben:  
 Tekona aus Mama  
 in Katsushika  
 trug am Hanfkleid  
 einen blauen Kragen,  
 trug einen Rock  
 aus reinem Hanf gewoben;  
 sie lief herum  
 barfuß und ungekämmten Haares,  
 und doch konnte keine  
 wohlerzogene Tochter,  
 in Brokat und Damast gehüllt,  
 neben diesem Mädchen bestehen.  
 Wenn sie dastand,  
 das Antlitz wie Vollmond,  
 lächelnd wie eine Blume,  
 eilten die Freier herbei  
 wie Sommerinsekten  
 angezogen vom Feuer,  
 oder Boote, hinrudernd zum Hafen.  
 «Nicht lange währt das Leben,  
 was soll ich tun?» –  
 Ihr eigenes Los erwägend,  
 legte sich das Mädchen ins Grab  
 des wellenrauschenden Meeres.  
 Das war vor langer Zeit,  
 doch ist mir, als hätt'ich es  
 gestern erst gesehen.  
 Wenn ich den Brunnen  
 von Mama in Katsushika  
 betrachte, so muß ich  
 an Tekona denken,  
 die oft hier stand, Wasser zu schöpfen.<sup>44</sup>

Das Mädchen Tekona aus Mama scheint eine der idealen Frauengestalten der Manyō-Zeit gewesen zu sein. Und Mushimaro schrieb noch ein

44. *Manyōshū*, Buch 9, Nr. 1807–1808, Gedichte von Takahashi no Mushimaro (erste Hälfte 8. Jh.).

anderes Langgedicht, diesmal über die Sage vom Mädchen aus Unai, um das sich zwei junge Männer heftig stritten<sup>45</sup>:

...  
 als sie sich wetteifernd  
 gegenüberstanden, bereit,  
 sich selbst ins Wasser  
 oder auch ins Feuer zu stürzen,  
 sprach das Kind zur Mutter:  
 «Wenn ich die Männer  
 kämpfen sehe um meinetwillen,  
 die ich so jung bin,  
 wie könnte ich,  
 auch wenn ich am Leben bliebe,  
 je einem gehören?  
 Im Land der Toten  
 werde ich warten»,

so klagt sie und gibt sich selbst den Tod.

...  
 als die Geliebte  
 in großem Jammer verschied,  
 erschien sie in derselben Nacht  
 dem Jüngling aus Chinu  
 im Traum, und er folgte ihrer Spur.  
 Zurückgeblieben,  
 hob der Jüngling aus Unai  
 den Blick zum Himmel  
 und schrie laut auf;  
 er warf sich zur Erde,  
 zähneknirschend vor Wut.

...  
 dann griff er zum Schwert ...

und so eilen beide Jünglinge ebenfalls in den Tod.

Da traten ihre Sippen zusammen,  
 und als Zeichen für die Ewigkeit,

45. *Manyōshū*, Buch 9, Nr. 1809–1811; Unai gehört heute zum Gebiet von Ashiya, Hyōgo-Präfektur.

um es der fernen Nachwelt kundzutun,  
 errichteten sie  
 das Grab des Mädchens in der Mitte  
 und beidseits  
 die Jünglingsgräber.  
 Zwar hab ich sie nicht gekannt,  
 doch als ich dies hörte,  
 war es mir, als seien sie  
 soeben verstorben,  
 und weinend schluchzte ich auf.

In meiner Jugend zogen mich in der klassischen japanischen Literatur zunächst solche Prosawerke wie das *Genji Monogatari* und das *Makura no sōshi* aus der Heian-Zeit an. Erst hinterher las ich Werke wie das vorangehende *Kojiki* (712) oder das nachfolgende *Heike Monogatari* (Anfang 13. Jh.) und weiter auch die Werke des Saikaku (1642–1693) und Chikamatsu (1653–1724). So sollte man meinen, ich hätte auch bei der Poesie zum Beispiel das *Kokinshū* aus der Heian-Zeit gelesen. Aber nein, ich las zuerst das *Manyōshū* aus der Nara-Zeit. Das lag wohl weniger daran, daß ich es selbst gewählt hatte, es entsprach vielmehr der damaligen Zeitströmung. Die Sprache des *Kokinshū* ist sicher weniger schwierig als die des *Manyōshū*, aber das letztere Werk ist für junge Leute verständlicher als das *Kokinshū* oder das *Shinkokinshū*<sup>46</sup>, und es wirkt lebendiger.

Wenn ich heute darüber nachdenke, scheint es eine ziemlich grobe Annäherung, aber es bringt mich auf die nicht uninteressante Frage, ob ich etwa bei der Prosa weiblichen Stil (*taoyameburi*) und bei der Poesie männlichen Stil (*masuraoburi*) bevorzugt habe. Jedenfalls, da ich so mit dem Besten in Berührung kam, wird es richtig gewesen sein. Vom *Manyōshū* zum *Kokinshū* – dieser Übergang birgt wohl sehr verschiedene Aspekte in sich. Es mag zwar wieder eine grobe Annäherung sein, aber bei dieser Formel drängt sich mir oft als Gedankenverbindung der Wandel von der Jōmon- zur Yayoi-Kultur auf. Es ist die Zeit der

46. *Shinkokin(waka)shū*, Neue Sammlung (japanischer Gedichte) aus alter und neuer Zeit, die achte offizielle Gedichtsammlung, im Jahre 1205 kompiliert.

irdenen Gefäße und der Tonfiguren. Wenn die Jōmon-Gefäße und -Figuren den männlichen Stil vergegenwärtigen, so vertreten diejenigen der Yayoi-Zeit den weiblichen Stil. Indessen soll dabei auch erwähnt werden, daß die Jōmon-Kultur sich über einen Zeitraum von nicht weniger als fünftausend Jahren erstreckt hat.

Der Grund, warum ich hier so unvermittelt die Jōmon-Kultur hervorhebe, ist der, daß ich mich frage, ob nicht gerade die Schönheit dieser Epoche zur größten und neusten Entdeckung und Empfindung japanischer Schönheit nach dem Krieg geführt hat. Fast alle diese Tongefäße und -figuren lagen unter der Erde und wurden ausgegraben. Es handelt sich also um die Entdeckung von Schönheit, die vorhanden war, obwohl sie unter der Erde vergraben lag. Natürlich wußte man auch vor dem Krieg von dieser Schönheit der Jōmon-Kultur; aber es ist doch erst die gegenwärtige Nachkriegsperiode, in der diese Schönheit im Begriff ist, voll bestätigt und weit herum verbreitet zu werden. Eine fast fremde, ja unheimliche Schönheit, entsprungen aus den vitalen Lebenskräften des ursprünglichen japanischen Volkes, wird erneut ins Blickfeld gerückt.

Ich bin auf den Seitenwegen der Assoziation vom Genji-Kapitel «Schreibübungen» abgekommen, und es scheint kaum möglich zu sein, zum *Genji* zurückzukehren. Und doch möchte ich noch einmal die Worte des Sōzu aus Yokawa, als er Ukifune retten wollte, zitieren:

«Es ist schon höchst betrüblich zuzuschauen, wie ein im Teich schwimmender Fisch oder ein in den Bergen röhrender Hirsch von Menschen gefangen wird und sterben soll, ohne daß man ihm helfen kann. Das menschliche Leben aber, obwohl es nicht lange dauern dürfte, müssen wir wertschätzen, auch wenn nur wenige Tage verbleiben. Ob dieses Wesen nun von einem Dämon oder Gott besessen ist, ob es von den Leuten verjagt oder von jemandem betrogen worden ist, es ist jedenfalls ein Mensch, dem offenbar ein gewaltsamer Tod bevorsteht. Es ist auf dem Punkt, wo Buddha es sicher retten wird. ... also wollen wir ihm zu helfen versuchen. Sollte es trotzdem sterben, so läßt sich nichts weiter tun.»

Umehara Takeshi interpretierte diese Stelle wie folgt<sup>47</sup>: «Ukifune war sicherlich ein Wesen, das von einem Dämon oder Gott besessen, von den Menschen verworfen oder von jemandem betrogen wurde und keinen Ausweg wußte; sie war ein Mensch, der den Weg des Lebens nicht mehr gehen konnte, sondern dem nur noch ein gewaltsamer Tod übrigblieb. Aber Buddha rettet gerade solche Menschen. Dies ist in der Tat der Kern des Mahāyāna-Buddhismus. Von einem Dämon oder Gott besessene, in unentrinnbare irdische Begierden verstrickte Menschen, die den Weg zum Leben verloren haben und ihr Selbst dem Tod anheimgeben müssen, gerade solche Hoffnungslose werden durch Buddha gerettet. Das ist nicht nur der Kern des Mahāyāna-Buddhismus, sondern scheint auch der feste Glaube der Murasaki Shikibu gewesen zu sein.» Und in der Annahme, daß der Prototyp des Sōzu von Yokawa der Sōzu Eshin von Yokawa, das heißt Genshin, der Verfasser des *Ōjō yōshū*<sup>48</sup> sei, geht Umehara so weit, zu fragen, ob «Murasaki Shikibu in den zehn Uji-Kapiteln diesen Genshin, den hervorragendsten Intellektuellen seiner Zeit, nicht herausforderte», ob «sie nicht ganz scharf den Widerspruch zwischen Genshins Lehre und seinem Leben witterte und die Pfeile ihrer Kritik darauf richtete». Und was den Menschen, der von Buddha erlöst werden kann, anbetrifft, so «scheint Murasaki Shikibu deutlich sagen zu wollen, daß dieser Mensch nicht ein wunderkräftiger Priester wie Genshin, sondern viel eher eine sündige, törichte Frau wie Ukifune sein dürfte».

Das *Genji Monogatari* endet damit, daß Murasaki Shikibu Ukifune bemitleidet, sie ruhig in reine Bereiche hinüberleitet und so einen zarten Nachklang hinterläßt. An diesem Punkt fühle ich, daß ich noch nicht einmal angefangen habe, von der Schönheit des *Genji Monogatari* zu sprechen. Ich möchte aber nicht vergessen zu erwähnen, daß ich an vie-

47. In seinem *Jigoku no shisō* (*Gedanken über die Hölle*), 1967, S. 126–128.

48. Genshin, 942–1017; sein *Ōjō yōshū* (*Sammlung wichtiger Aussagen zur Erlösung*) aus dem Jahre 985 gehört zu den grundlegenden Schriften der Sekte des «Reinen Landes» (Jōdo-shū).

len Stellen auch durch die ausgezeichneten Genji-Studien von amerikanischen Gelehrten auf dem Gebiete der japanischen Literatur, wie Edward Seidensticker, Donald Keene und Ivan Morris, aufgeklärt worden bin. Vor zehn Jahren wurde mir an einem Bankett des britischen PEN-Clubs der Platz neben Arthur Waley (1889–1966) zugewiesen, dem Übersetzer, der den *Genji* in die Klasse der Weltliteratur emporgehoben hat. Es ist mir unvergeßlich geblieben, wie es uns irgendwie gelang, miteinander zu reden, zuerst durch gebrochenes Japanisch und Englisch, und dann durch Austausch von geschriebenen japanischen und englischen Sätzen. Als ich ihm sagte, wie sehr ich hoffte, daß er nach Japan komme, antwortete Waley, er gehe nicht hin, weil es ihn enttäuschen würde.

«Ich glaube, daß Ausländer den Reiz des *Genji Monogatari* besser verstehen als die Japaner selbst.» Es war Donald Keene, der mich überraschte mit diesen Worten<sup>49</sup>. «Der tiefe Eindruck, den die Lektüre der englischen Übersetzung des *Genji Monogatari* auf mich machte, war der Grund, warum ich das Gebiet der japanischen Literatur betrat. Ich glaube, daß Ausländer den Reiz des *Genji Monogatari* besser verstehen als die Japaner selbst. Die Sprache des Originals ist schwierig und nicht leicht zu verstehen. Es gibt zwar mehrere Übertragungen ins moderne Japanische, wie diejenige von Tanizaki<sup>50</sup>. Weil sie aber versuchen, möglichst das Kolorit des Originals beizubehalten, verwenden sie zwangsweise viele Wörter, die in der modernen Sprache nicht vorkommen. Die englische Übersetzung braucht sich nicht um solches zu kümmern. Liest man das *Genji Monogatari* auf Englisch, so ist es wirklich von einer überzeugenden Aussagekraft. Ich bin der Meinung, daß dem Amerikaner des 20. Jahrhunderts der *Genji*-Roman psychologisch näher steht als die europäische Literatur des 19. Jahrhunderts. Und das

49. In der Spalte «Sanroku seidan» («Gelehrtengespräche am Fuße des Berges») des *Shinano Mainichi Shimbun*, 16. 8. 1966.

50. Tanizaki Jun'ichirō, 1886–1965; die dritte und letzte Fassung seiner *Genji*-Übertragung erschien 1965.

kommt daher, weil die Personen so äußerst lebendig beschrieben sind. ... Fragt man, welches älter sein könnte, das *Genji Monogatari* oder das *Konjiki yasha*<sup>51</sup>, so wäre man geneigt, den letzteren Roman bei weitem als den älteren zu betrachten. Dadurch, daß im *Genji* die Menschen wirklich leben, ist es ewig frisch, und sein Wert bleibt unverändert. Obwohl Zeitalter und Lebensweise im *Genji* verschieden sind vom Amerika des 20. Jahrhunderts, ist das Buch doch keineswegs schwer zu verstehen. Es gibt sogar in New York Mädchen-Colleges, die das *Genji Monogatari* in die Kurse für Literatur des 20. Jahrhunderts aufgenommen haben<sup>52</sup>.»

Ich verspüre in Keenes Worten, wonach «Ausländer [den Reiz des *Genji*] besser verstehen [als die Japaner]», ein Echo von Tagores Aussage: «Was Japan zustande gebracht hat, kann ein Ausländer leichter verstehen als die Japaner selbst», und ich denke daran, welch ein Glück im Vorhandensein und in der Entdeckung von Schönheit liegt.

51. *Der goldene Yaksha*, Roman von Ozaki Kōyō (1867–1903), 1897 erschienen.

52. Bei dieser Aussage von Keene (man sehe dazu auch seinen Waley-Aufsatz in *Landscapes and portraits, appreciations of Japanese culture*, 1971, S. 330–337) bleibt indessen die Frage, ob Waleys unbestrittene Meisterschaft im Bereich des Englischen den eigentlichen *Genji* nicht allzusehr und allzulang überschattet hat.