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

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 29 (1975)

Heft: 1

Artikel: Einige Bemerkungen über die "Handflächen" : Erzählungen von Yasunari Kawabata

Autor: Ouwehand, Cornelius

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-146418

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: 02.07.2025

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

EINIGE BEMERKUNGEN ÜBER DIE «HANDFLÄCHEN»-ERZÄHLUNGEN VON YASUNARI KAWABATA[1]

CORNELIUS OUWEHAND

UNIVERSITÄT ZÜRICH

I

Vom Werke Kawabatas, des japanischen Nobelpreisträgers für Literatur, ist, obwohl es aus verschiedenen Gründen (die wir hier und jetzt nicht untersuchen wollen) als «schwierig» eingestuft wird, verhältnismäßig viel übersetzt worden. So muß es eigentlich erstaunen, daß von westlicher Seite bisher nur vereinzelte Studien über dieses Werk vorliegen. Zum wichtigsten im deutschen Sprachbereich gehören ohne Zweifel der Artikel von Claus Fischer über *Yama no oto (Das Dröhnen des Berges)*[2] und der mit diesem Heft der *Asiatischen Studien* erstmals publizierte Aufsatz von Eduard Klopfenstein über *Yukiguni (Schneeland)*.

Es ist wohl nicht zufällig, dass beide Autoren darauf hinweisen, es handle sich bei diesen sogenannten *chōhen shōsetsu* («langen Erzählungen») nicht etwa um «Romane» im heute fast klassischen Sinne des Wortes, sondern um Sammlungen von kürzeren Erzählungen, von mehr oder weniger abgerundet fertiggestellten Fragmenten, die, nachdem sie separat in Zeitschriften publiziert, später als *tankōbon* (in Buchform) zusammengefaßt herausgegeben wurden, sich aber ohne größere Beeinträchtigung des Ganzen (von einer Gesamtkonzeption kann man nur in den wenigsten Fällen sprechen) ziemlich willkürlich auseinandernehmen ließen[3].

1. Dieser Aufsatz enthält den umgearbeiteten und erweiterten Text eines am 11.12.1973 an der Universität Wien gehaltenen Vortrags.

2. Claus M. Fischer, «Die Assoziation in Yasunari Kawabatas Werk – *Yama no oto*», *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, Band 112, Hamburg 1972, S. 15–39.

3. Fischer, S. 15; Klopfenstein äußert sich über das Problem des «Romans» bei Kawabata im I. Abschnitt seines Aufsatzes zwar wesentlich vorsichtiger, geht ihm aber nicht aus dem Weg; siehe auch seine Anmerkung 21.

An *Schneeland* schrieb Kawabata von 1935 bis 1947, bis er, wie der Schriftsteller und Kritiker Masamune Hakuchō (1879–1962) es ausdrückte, «dieser in seine Handfläche fallenden Schöpfung die [endgültigen] Konturen gab»[4], aber trotzdem, ohne das Buch für westliche Begriffe befriedigend abzuschließen.

Yama no oto erschien in 16 Folgen zwischen 1949 und 1954; es hätte aber mit der ersten Titelerzählung abgeschlossen sein sollen, und ähnliche Bemerkungen ließen sich auch für *Sembazuru* (*Tausend Kraniche*, 1952), *Nemureru bijo* (*Die schlafenden Schönheiten*, 1961) oder *Koto* (*Die alte Hauptstadt*, 1962) anstellen.

Kawabata selber sagt darüber: «Ich hatte nicht die Absicht, *Sembazuru* oder auch *Yama no oto* so lange fortzusetzen. Sie sollten mit einem Mal als kurze Erzählungen beendet sein. Ich habe nur weiter aus dem geschöpft, was der Nachhall hinterließ. Demzufolge ist es wohl die nackte Wahrheit, wenn man meint, beide Werke seien in Wirklichkeit schon mit den ersten Kapiteln ‹Sembazuru› bzw. ‹Yama no oto› abgeschlossen. Was nachher noch folgte, habe ich mir selbst genießerisch vergönnt. Auch bei *Yukiguni* war das der Fall. ... Und da ich beabsichtigt hatte, sowohl *Sembazuru* wie *Yama no oto* [mit ihrer Publikation] als kurze Erzählungen in einer einzigen Zeitschriftnummer zu beendigen, ist die Konzeption, welche jetzt diesen Werken zu Grunde zu liegen scheint, nicht vorher geplant worden[5]». So wurde die diesen Worten

4. Zitiert bei Hasegawa Izumi, *Kindai meisaku kanshō*, 1968. S. 339.

5. Nachwort *Kawabata Yasunari zenshū*, Band XV (*Sembazuru*, *Yama no oto*), 1953, S. 437. Dieser Band enthält die nur 11 Folgen umfassende Erstausgabe des *Yama no oto*. Das Werk «sollte mit drei oder vier weiteren Kapiteln abgeschlossen werden» (Nachwort, S. 434). Andererseits lag *Sembazuru* schon damals in der heutigen, scheinbar abgeschlossenen Form vor. Dennoch plante Kawabata einen zweiten Teil. «Schließlich habe ich in *Sembazuru* Frau Ōta und ihre Tochter Fumiko als Hauptfiguren behandelt. Mit Inamura Yukiko, dem Mädchen mit dem ‹Tausend Kraniche›-Einschlagtuch, hatte ich Schwierigkeiten, ich schrieb nicht über sie und stellte sie auf den Hintergrund. Ich hege aber die Absicht, sie in einem abschließenden Teil zur Hauptfigur zu machen und Fumiko in die Ferne zu rücken. Jedenfalls möchte ich Werke dieser Art so schnell wie möglich hinter mir lassen und meiner Arbeit eine neue Richtung geben» (Nachwort, S. 434, 435). Dieser zweite Teil des *Sembazuru* wurde dann aber, soweit wir wissen, nie geschrieben.

vorangehende Warnung «Mag man das Werk auch unvollendet nennen, oder es dem Leser überlassen, es irgendwo als abgeschlossen zu betrachten, der Autor hat dazu keinen inneren Bezug. Bei meinem eigenen Werk gibt es immer diesen Verzicht, diese Absage»[6], wohl nicht umsonst gegeben.

Gegen diesen Hintergrund scheint die Frage berechtigt, ob die übliche Einteilung des Werkes in lange *(chōhen)*, mittellange *(chūhen)* und kurze Erzählungen *(tampen shōsetsu)* noch sinnvoll sei, und wenn ja, wo man dann die Grenzen ziehen müßte. 1942 hat Kawabata sich in einer heute fast völlig verschollenen, später nie in den «gesammelten Werken» aufgenommenen theoretischen Studie über die Erzählkunst[7] mit dieser Frage indirekt beschäftigt.

Einerseits klagt er über die japanische Vorliebe für Fortsetzungserzählungen in Zeitschriften und Zeitungen, die dem Autor allerhand Restriktionen auferlegt und das Entstehen einer «langen Erzählung» (eines Romans, eines längeren Werkes aus einem Guß) schon deshalb verunmöglicht, weil der Leser in jeder Fortsetzung doch wenigstens einen kleinen Höhepunkt erwartet und so von einem gezielten Aufbau, von einer Gesamtkonzeption nicht die Rede sein kann[8]. Andererseits scheint er aber dem Problem näherzurücken, indem er auf ein Merkmal hindeutet, das nicht nur die japanische Erzählkunst, sondern auch viele andere Erscheinungen in der japanischen Kultur kennzeichnet.

6. Nachwort, S. 435.

7. *Shōsetsu no kenkyū*, Dai'ichi shobō, Tōkyō 1942, 314 S.

8. Vgl. *Shōsetsu no kenkyū*, S. 45–48. Die eigentümlichen Gepflogenheiten des japanischen Verlagswesens und die weitgehende finanzielle Abhängigkeit vieler Autoren von «ihrem» Verlag spielen in der japanischen literarischen Welt sicher eine noch zu wenig untersuchte Rolle. Sie haben – selbst bei Kawabata, man denke hier etwa an Werke wie *Tōkyō no hito* (Kawabatas längster «Roman», erstmals 1955 in vier Bänden erschienen) oder *Kaze no aru michi*, 1959 – mitunter dazu geführt, daß «Machwerke», die eher der Trivialliteratur zuzurechnen wären, keine Seltenheit sind. Tatsache ist aber auch, daß Kawabata nie, auch später nicht, als er es sich finanziell hätte leisten können, versucht hat, sich den erwähnten «Gepflogenheiten» zu entziehen. Vielleicht paßten sie besser zu seinem literarischen Temperament und waren sie enger mit seinem Arbeitsstil verknüpft, als er es 1942 wahr haben wollte.

«... wird der Erzählstoff künstlerisch gestaltet, so besteht die Neigung, die Fäden der Handlung nebeneinander hergehen zu lassen, statt sie miteinander zu verflechten. Die verschiedenen Ereignisse tauchen nacheinander auf derselben Ebene auf und werden nicht zu einer einzigen, großen, komplexen Einheit zusammengefaßt. Das gilt nicht nur für die langen Erzählungen; eher dürfte es sich um eine Eigenheit der japanischen Kultur handeln, und als bestes Beispiel werden gewöhnlich die Querbildrollen *(emakimono)* angeführt» (wobei beim Abrollen des Bildes die Szenen nacheinander und oft scheinbar ohne Beziehung zueinander erscheinen).

... «Für die Literatur liefert das *Genji monogatari* ein [ähnliches] Beispiel. Eine Episode ist hier schlechthin Teil des Ganzen, und nicht immer sind die verschiedenen Teile eng miteinander verbunden. Sie lassen aber alle, jeder für sich, den nächsten Teil schon vermuten. Dies nun ist, was man die japanische Eigenart des Nebeneinander nennt. Und dieses künstlerische Merkmal hat sich auch jetzt noch in der [modernen] Literatur hartnäckig behauptet[9].»

Kawabata berührt hier, wie es mir scheint, einen sehr wesentlichen Punkt, der ihn einerseits – und konsequenterweise – zu der Feststellung führt, daß im Lichte dieser Auffassung kein völliges Gegenüber von *chōhen* und *tampen* (*o.c.* S. 51), und deshalb wohl keine genauen Grenzen zwischen den beiden Prosagattungen möglich sind, andererseits vielleicht aber auch eine Erklärung bieten kann für die offensichtliche Bevorzugung der kurzen Erzählung in der modernen japanischen Prosaliteratur. Die Klage über die Fortsetzungserzählungen scheint fast vergessen, denn «je nachdem gibt es Leute, die meinen, daß die japanischen Erzählungen meistens deshalb *tampen* seien, weil die Zeitschriften die kurzen Erzählungen forderten, aber für mich bleibt immerhin die Frage, was hier im Vordergrund steht: das Element der Zeitschriften

9. *Shōsetsu no kenkyū*, S. 49. Die Eigenheit des «Nebeneinander» läßt sich übrigens nicht nur in der Kunst aufdecken, sondern kennzeichnet z. B. auch weitgehend die sozialen Strukturen Japans.

[mit ihren auf die Leserschaft bezogenen Forderungen] oder der japanische Wesenszug, welcher so leicht Kurzerzählungen hervorbringt». Hierzu kommt noch, daß «wie beim Nō ... oder bei der Teezeremonie, aus der Wirklichkeit [der Erscheinungen] nur das Schlichte, Symbolhafte übrigbleibt und der Rest weggelassen wird». «Die japanische Kunst und dieses ‹Weglassen› scheinen tatsächlich grundlegend miteinander verbunden zu sein. Das ist auch beim *haiku*, beim *waka* so[10].»

So sind die traditionellen Züge, man möchte fast sagen: die Voraussetzungen, für die *tampen*-Kunst gegeben. Das auch von Kawabata so sehr geliebte Beispiel Čechovs verliert an Wert, und für «die Kunst der kurzen Erzählung muß man vor allem bei den japanischen Autoren in die Lehre gehen» (*o.c.* S. 57). Obwohl Kawabata seine Äußerungen in einen allgemeinen Rahmen stellt und ihnen damit eine gewisse Gültigkeit für die ganze moderne japanische Erzählkunst zu verleihen versucht, dürfen sie uns doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie zunächst die Merkmale *seines eigenen Werkes* in einem besonderen Licht erscheinen lassen.

Der spätere Kawabata hat sich dann aber um die soeben erörterte Frage wenig mehr gekümmert. Und so konnte es geschehen, daß in einer umfangreichen, von ihm selber selektierten und arrangierten *Anthologie* seiner Werke, welche 1964 mit dem Titel: *Kawabata Yasunari tampen zenshū* beim Kōdansha-Verlag erschien, 136 Erzählungen aufgenommen wurden, unter denen sowohl mittellange bis lange (z. B. *Izu no odoriko* oder *Nemureru bijo*), wie auch sehr kurze, nur eine oder zwei Seiten umfassende Erzählungen figurieren. Bezeichnend ist auch, daß der Verfasser des Nachwortes, Nakamura Shin'ichirō, die *ganze* Anthologie als «*Kawabata-shiki chōhen*» (als lange Erzählung im «Kawabata-Stil») umschrieben hat. Wichtig ist nun – und ich komme damit zum eigentlichen Thema dieses Aufsatzes –, daß Kawabata für diese Ausgabe nicht weniger als *63 Erzählungen* auswählte und mit den anderen Erzäh-

10. *Shōsetsu no kenkyū*, S. 52, 53.

lungen abwechslungsweise über das ganze Buch verteilte, die man gewöhnlich *tenohira no shōsetsu*[11], «Handflächen»-Erzählungen nennt.

II

Wie entstand diese Benennung und was versteht man unter «Handflächen»-Erzählungen?

Um 1926 hat Kawabata uns in einigen Essays[12] über die Mode der *shōhen shōsetsu*[11], der sehr kurzen Erzählungen, deren eifrigster Verfechter er war und die er, auch lange nachdem sie bei anderen Autoren schon abgeklungen war, weiterhin beibehalten hat, informiert.

Schon vor 1924 suchten die jungen Genossen der in diesem Jahr rund um die Zeitschrift *Bungei jidai* konstituierten Bewegung des Neosensitivismus *(Shinkankaku-ha)* nach einer passenden Bezeichnung für die neu belebte, nicht mehr einfach als «kurze Erzählung *(tampen shōsetsu)*» einzustufende Gattung der *sehr kurzen* Erzählung, deren Prototyp Kawabata schon in der japanischen Prosaliteratur der Heian-Zeit erblickte und deren poetisches Gegenstück er in *waka* und *haiku* zu finden meinte. So entstanden Benennungen wie *ichimai shōsetsu* (Erzählung von einer Seite), *jūgyō* oder *nijūgyō shōsetsu* (Erzählungen von zehn oder zwanzig vertikalen Schriftzeichenspalten), oder auch die der französischen Prosagattung der «contes» entliehene Bezeichnung «*konto*»[13].

11. «*Tenohira*» 手の平 oder auch: «*tanagokoro*» 手之心 ist die *rein*-japanische Lesung eines Schriftzeichens 掌 für «Handfläche», dessen *sino*-japanisches Äquivalent «*shō*» (wie in der Zusammensetzung «*shōhen*») gelesen wird. Der Terminus *shōhen (shōsetsu)* fand wohl vor allem deshalb Eingang, weil er als neues und letztes Glied in der Kette von *chōhen*, *chūhen* und *tampen (shōsetsu)* paßte.

12. Erstmals in: «Tampen shōsetsu no shinkeikō (Eine neue Tendenz bei den kurzen Erzählungen)», *Bungei Nihon*, Juni 1925; dann vor allem in: «Shōhen shōsetsu no ryūkō (Die Mode der sehr kurzen Erzählungen)», *Bungei shunjū*, Januar 1926, S. 13–16 (nachgedruckt in den *ausgewählten* Werken – *Kawabata Yasunari senshū*, Bd. I, 1938, S. 407–411), und schließlich in: «Shōhen shōsetsu ni tsuite (Über die sehr kurzen Erzählungen)», *Sōsaku jidai*, November 1927. Diese drei Essays jetzt auch vollständig in den «gesammelten Werken», *Kawabata Yasunari zenshū (K. Y. Z.)*, Bd. 16, 1973, bzw. S. 339–344, 380–384, 436–440.

13. Kawabata hat von Anfang an die Verwendung der Bezeichnung «*konto*» abgelehnt. Die Formkriterien und inhaltlichen Bedingungen der französischen «contes» enthielten für

Dann erschienen in *Bungei shunjū* von April und August 1924 sieben tatsächlich sehr kurze Skizzen, welche der völlig unbekannte Schriftsteller Okura Noboru – schon im nächsten Jahr konnte Kawabata sich angeblich an dessen Namen nicht einmal mehr erinnern! – unter dem Titel: *Tenohira ni kaita shōsetsu*, in der Handfläche niedergeschriebene Erzählungen, zusammenfaßte. Dieser Titel nun soll von Nakagawa Yoichi (geb. 1897), einem Freund Kawabatas und Mitherausgeber der *Bungei jidai*, aufgegriffen worden sein und seitdem für die «neue» literarische Gattung der sehr kurzen Erzählungen Eingang gefunden haben. Wurde anfänglich oft der Terminus *shōhen shōsetsu* (siehe dazu Anmerkung 11) verwendet, so sprach man später[14] doch fast ausschließlich von *tenohira no shōsetsu*, wobei wohl angenommen werden darf, daß der für japanische Ohren so gefügige Rhythmus von fünf Silben (te-no-hi-ra-no) eine bestimmte Rolle gespielt hat. Andererseits hätte man sich aber denken können, daß Kawabata selber mehr geneigt gewesen wäre, dem schöneren und poetischeren Wort *tanagokoro* (das man eher mit «Handinneres» als mit «Handfläche» übersetzen möchte) den Vorzug zu geben. 1969 – also reichlich spät – danach befragt, hat Kawabata sich dann tatsächlich zu «*tanagokoro*» bekannt[15]. Seitdem hat dieser Terminus auch im Kawabata-Schrifttum zögernd Eingang gefunden[16].

Wie kann man der Form nach die «Handflächen»-Erzählungen nun weiter definieren? Auch dazu hat Kawabata sich in seinem Nachwort zum 1. Band der ausgewählten Werke von 1938 geäußert. Es seien Erzählungen in der Länge von 2 bis 10 Seiten japanischen Manuskriptpa-

ihn – und wohl zu Recht – keine Elemente, welche sich schlechthin auf das japanische Gegenstück übertragen ließen, das er überdies als japanische Prosagattung auch japanisch bezeichnet wissen möchte. Siehe dazu z. B. «Shōhen shōsetsu no ryūkō», *K. Y. Z.*, Bd. 16, S. 380, 381.

14. Bis 1971 (*Shinchō bunko* Ausgabe 1 E) wird in vielen Sammlungen die Aussprache *tenohira* speziell mit *furigana* angegeben.

15. Siehe dazu Hasegawa Izumi, «Tenohira no shōsetsu», *Geppō* 8 zu den *K. Y. Z.*, Bd. 9, 1969, S. 8.

16. Erstmals bei Matsuzaka Toshio, «'Tenohira no shōsetsu' shōron – Kawabata bungaku no genryū», in: *Kawabata Yasunari no ningen to geijutsu*, 1971, S. 45.

piers mit je 400 Schriftzeichen. Matsuzaka hat aber anhand einer genauen Analyse[17] nachgewiesen, daß es sich in Wirklichkeit um 1.5–16.5 solcher Seiten handelt. Bei einer Höchstzahl von 19 «Handflächen»-Erzählungen liegt der Durchschnitt bei ungefähr 7 Seiten; darauf folgen 14 Erzählungen von etwa 4 und je 13 Erzählungen von ungefähr 3 und 5 Seiten. Der Rest der von Matsuzaka als *tenohira no shōsetsu* eingestuften 126 Erzählungen bewege sich dann in niedrigeren Zahlen zwischen den genannten Limiten von 1.5 und 16.5 Seiten[18].

Im gleichen Nachwort sagt Kawabata weiter: «... unter meinen frühen Werken sind es gerade diese ‹Handflächen›-Erzählungen, mit denen ich mich am meisten verbunden fühle, die mir am liebsten sind und die ich auch heute noch manchen Leuten schenken möchte. ... Viele Schriftsteller schreiben in ihren jungen Jahren Gedichte. Statt dessen habe ich vielleicht diese Erzählungen geschrieben. Obwohl es dabei auch mühsames Machwerk gibt, sind doch nicht wenige, gute Stücke spontan aus mir hervorgeströmt. Wenn ich heute zurückschaue, scheint mir der dichterische Geist meiner jungen Jahre hier ziemlich lebendig anwesend zu sein, auch wenn es mich nicht mehr befriedigt, sie als ‹repräsentativ› für meine Werke anzusehen[19].»

1944 heißt es dann in einer Paraphrase dieser Worte: «Dies waren die Lieder meiner Frühzeit. Sie wurden tatsächlich aus jener Gesinnung

17. Matsuzaka Toshio, «Tenohira no shōsetsu, kenkyū e no joshō», in: Hasegawa Izumi (Hrg.), *Kawabata Yasunari sakuhin kenkyū*, 1969, S. 29, 30.

18. Damit liegt bisher nur ein rein äußerliches Formkriterium vor. Untersuchungen, z. B. sprachlich-stilistischer Art, welche die Struktur erhellen und von da aus vielleicht zu einer genaueren Abgrenzung der «Handflächen»-Erzählungen innerhalb des Kontinuums von *chōhen*, *chūhen*, *tampen* und *shōhen shōsetsu* führen könnten, stehen noch aus. Für die westliche Literatur hat Ruth J. Kilchenmann in ihrem Buch *Die Kurzgeschichte – Formen und Entwicklung*, 1967 (dritte, unveränderte Auflage 1971), eindringlich darauf hingewiesen (S. 9–21: Zur Definition der Kurzgeschichte; Abgrenzung gegenüber der Novelle und der Erzählung), welche Schwierigkeiten der Definition und Probleme der Abgrenzung sich für die «short short story» ergeben.

19. *Senshū*, Bd. I, 1938, S. 405, 406. Jetzt auch in: «Doku'ei jimei – sakuhin jikai (Einsame Schatten, mein Leben – eigene Interpretationen meiner Werke)», *K. Y. Z.*, Bd. 14, 1970, S. 198.

heraus, mit der man Lieder verfaßt oder Gedichte macht[20], niedergeschrieben. Bei all ihrer Kürze glaube ich, daß sie bestimmt nicht an Innigkeit zu kurz gekommen sind[21].»

Die Gesinnung, aus der man Gedichte macht, war also da. Es ist aber wenig bekannt, daß Kawabata in jener Zeit – am Ende der zwanziger Jahre – tatsächlich eine Anzahl *freie Gedichte* schrieb. Sie wurden Juli 1930 unter dem Sammeltitel *Keshō no tenshitachi (Geschminkte Engel)* erstmals in der Zeitschrift *Kindai seikatsu* veröffentlicht, um dann 1936 in *Junsui no koe (Die reine Stimme)*, zusammen mit Essays und Erzählungen (darunter auch 6 «Handflächen»-Erzählungen), aufgenommen zu werden[22].

Obwohl er sich «in diesem nachahmenden Spiel» versucht hat und sich gelegentlich solchen «Tändeleien» hingab, war Kawabata doch kein Dichter. Er wußte es selber: «Bedauerlicherweise bringe ich weder *haiku* noch *waka*, ja nicht einmal moderne Gedichte zustande», heißt es 1969[23].

So blieb die Bemühung um die «geschminkten Engel» eine Episode, die, einmal abgeschlossen, sich nie wiederholen sollte. Und zu den späteren ausgewählten oder gesammelten Werken blieb ihnen der Zugang verwehrt.

Es war vielleicht auch eher Zufall, als ich vor einigen Jahren bei der Übersetzungsarbeit an *Asa no tsume (Nägel am Morgen)*[24], einer «Handflä-

20. Kawabata unterscheidet hier zwischen *uta* und *shi*, d.h. zwischen dem *waka* als traditionell-japanischer Dichtform und der modernen, freien Dichtform des *shi*. Dieser Unterschied wurde in der Übersetzung, vielleicht etwas irreführend, mit «Lieder» und «Gedichte» angegeben.

21. *Bundan shusse zenshū*, 1944; zitiert bei Matsuzaka, *o.c.* 1971, S. 47.

22. *Junsui no koe* – der Titel bezieht sich auf den Essay über «die reine Stimme» des berühmten, blinden Kotospielers Miyagi Michio (1894–1956) – S. 85–97. Als interessant und – wäre da nicht der leicht ominöse und von Kawabata selbst wahrscheinlich nicht ganz ohne ironisierende Absicht verwendete Titel: *Geschminkte Engel* – gewissermaßen bezeichnend für die konzeptionelle Nähe und thematische Verwandtschaft von Gedichten und «Handflächen»-Erzählungen, erweist sich die Tatsache, daß Matsuzaka (*o.c.* 1969, S. 36) die *Keshō no tenshitachi* irrtümlicherweise als *tenohira no shōsetsu* eingestuft hat.

23. In: *Bi no sonzai to hakken*, S. 18, 19; siehe die Übersetzung in diesem Heft, S. 7.

24. Der Originaltext, geschrieben 1926, erschien erstmals in der Sammlung *Boku no hyōhonshitsu*, 1930, S. 19–22; dann u.m. in *K. Y. Z.*, Bd. 6, 1969, S. 143, 144.

chen»-Erzählung aus dem Jahre 1926, auf das vermutlich nur wenig später entstandene, dichterische Gegenstück zu dieser Erzählung, nämlich *Kaya (Das Moskitonetz)*[25] stieß.

Beide Versionen desselben Themas mögen jetzt zum Vergleich nebeneinander gestellt werden.

Nägel am Morgen

Das arme Mädchen bewohnte ein Mietzimmer im ersten Stock eines armseligen Hauses. Und wartete, bis ihr Geliebter sie heiraten würde. Aber jede Nacht kamen andere Männer, die das Mädchen in seinem Kämmerchen besuchten. Keine Morgensonne drang da hinein. Auf abgetragenen Männerholzsandalen wusch das Mädchen oft die Wäsche hinter dem Haus.

Nachts sagten alle jene Männer: «Was? Hast du nicht einmal ein Moskitonetz?»

«Vergebt es mir, bitte! Ich bleibe die ganze Nacht über wach, um die Mücken fortzujagen.»

Ängstlich steckte das Mädchen dann den grünen Weihrauch an, der die Mücken vertreiben sollte. Es löschte das Licht, und während es nach dem einen glühenden Pünktchen des Weihrauchs blickte, dachte es immer an seine Kinderjahre. Es fächerte dem Körper des Mannes Kühle zu. Wie im Traum, so unendlich lange, bewegte es den Fächer.

Der Herbst hatte schon begonnen.

Merkwürdigerweise erklomm ein alter Mann die Stiege zu dem armseligen Kämmerchen.

«Hängst du kein Moskitonetz auf?»

«Vergebt es mir, bitte! Ich bleibe die ganze Nacht über wach, um die Mücken fortzujagen.»

«So? Warte eine Weile», und der alte Mann stand auf.

Das Mädchen hielt ihn zurück: «Wirklich! Ich bleibe die ganze Nacht wach, um die Mücken zu vertreiben. Ich werde nicht einen einzigen Augenblick schlafen.»

«Schon gut. Ich komme gleich wieder.»

Der alte Mann stieg die Treppe hinab. Das Mädchen ließ das Licht brennen und entzündete den die Mücken vertreibenden Weihrauch. Allein im Lampenlicht zurückgeblieben, konnte es sich nicht einmal an seine Kinderzeit erinnern.

Nach ungefähr einer Stunde kam der alte Mann zurück. Das Mädchen sprang auf.

«Gut, Haken gibt es wenigstens.»

Der alte Mann hing ein nagelneues, weißes Moskitonetz in dem armseligen

25. *Junsui no koe*, S. 96, 97.

Kämmerchen auf. Das Mädchen kroch darunter, und als es den Rand des Netzes um sich herum über den Boden ausbreitete, klopfte sein Herz bei der Berührung mit der frisch gestärkten Gaze vor Freude.

«Ich dachte mir schon, daß Ihr bestimmt zurückkommen würdet, und so wartete ich, ohne das Licht zu löschen. Bei der Lampe will ich noch lange nach dem weißen Netz schauen.»

Aber das Mädchen verfiel zum ersten Mal seit Monaten in einen tiefen Schlaf. Es merkte nicht einmal, daß der alte Mann am Morgen wegging.

«Hallo, he, hallo!» Die Stimme seines Geliebten weckte es. «Morgen können wir endlich heiraten. Hm, schönes Moskitonetz! Schon beim Anblick allein fühlt man sich ganz wohlig.»

Der Mann, der das sagte, nahm das Moskitonetz von den Haken. Dann zog er das Mädchen unter dem Netz hervor und warf es darauf.

«Bleib dort sitzen. Es sieht aus wie eine große, weiße Lotosblume. Das Zimmer wird dadurch genau so rein wie du.»

Das Mädchen fühlte sich durch die Berührung mit dem neuen Stoff wie eine weiße Braut.

«Ich schneide meine Fußnägel.»

Auf dem weißen Moskitonetz sitzend, das das ganze Kämmerchen füllte, begann das Mädchen voller Hingabe[26] seine langen, so lange vernachlässigten Fußnägel zu schneiden.

Das Moskitonetz

Morgens besuchte ich die Frau.
Das straffgespannte, weiße Moskitonetz hing leer.
Der Zimmervermieter sagte:
Sie packte ihre Sachen zusammen und zog zu dem Mann.
An der Hintertür seines Hauses wusch die Frau die Wäsche des Mannes.
Mich sehend, ging sie schweigend hinein, sich umzukleiden.
Dann trat sie wieder heraus, es war, als ob sie sagen wollte: verzeih, daß ich dich warten ließ.

26. Im Text wird das Wort *mushin* verwendet, welches heute, im modernen Sprachgebrauch, Bedeutungen wie «unschuldig», «arglos», «unwillkürlich» aufweist. Es scheint mir aber durchaus möglich, daß Kawabata gerade an dieser Stelle die dem klassischen Poetik-Begriff *mushin* innewohnende Bedeutung mitklingen lassen wollte. «... das Strömen des ursprünglichen Herzens, das *mushin*, ... das leer ist, das heißt offen, und so alles aufnehmen kann», «... diese Offenheit, Hingabe und äußerste innere Freiheit» (Oscar Benl, *Die Entwicklung der japanischen Poetik bis zum 16. Jahrhundert*, Hamburg 1951, S. 114, und Anmerkung 7) wurde in der Übersetzung mit «voller Hingabe» zum Ausdruck gebracht.

Das weiße Moskitonetz hing noch genau so da.
Ich nahm es von den Haken und wir sprangen zusammen auf das Netz.
Die neue Hanfgaze berührte kühl die Haut.
Reisen wir an den Nikkō-See, uns zu verstecken.
Geld borgend beim Buchhändler, spürte ich um meine Knie ihren Duft.
Ich kaufte ihr ein Sonntagskleid und ein Toilettenkästchen.
Auf dem weißen Hanf lag sie fest eingeschlafen.
Da merkte ich, daß mir nicht einmal Geld für den Zug nach Nikkō geblieben war.
Statt auf die Reise zu gehen, schnitt ich der Schlafenden die Fußnägel.

Ein erster Unterschied zwischen dieser, auch von japanischen Literaturkritikern hoch eingeschätzten und zu einer Gruppe von «traumhaften», oft fast märchenhaften Prosadichtungen gerechneten Erzählung und dem Gedicht, liegt schon im Titel beschlossen. *Nägel am Morgen – Das Moskitonetz*. Der Unterschied scheint mir bedeutsam. *Nägel am Morgen* – es ist als ob Kawabata den vorletzten Satz (und den sich daraus ergebenden Schlußsatz) nachdrücklich hervorheben und für sich stellen wollte. Zu Recht, denn hier liegt der Angelpunkt, wo die Erzählung sich steigert, wo der Traum sich verdichtet und unerwartet – aber wie großartig erfunden – in Wirklichkeit umschlägt. Diese Wende prägt die Erzählung und macht sie erst zu dem kleinen Kunstwerk, das sie – vor allem im japanischen Sinne – in höchstem Maße ist. Im *japanischen Sinne:* denn man bekommt den Eindruck, daß ein wesentliches Merkmal der Bashōschen Haikukunst, nämlich die Haltung des «*mono ni iru*», des «In-die-Dinge-Hineingehens, -Hineinschauens»[27], des Mit-Objektivierens, hier, in einer schlichten Prosadichtung, die wie ein Märchen anfängt, nachvollzogen wird. Wie in der letzten Zeile eines *haiku*, entsteht auch im letzten Abschnitt der Erzählung eine Erhöhung der «eingesehenen» Wirklichkeit, indem sich eine besondere Beziehung, ein unerwartetes Spannungsverhältnis zwischen dem Dichter, dem Subjekt und dem geschauten Objekt herstellt.

27. Siehe dazu z.B. Akabane Manabu, «Shōfū hokku no kōzō to sono hōhō (Struktur und Methode des *hokku* der Bashō-Schule)», in: *Kokubungaku, kaishaku to kanshō* Nr. 470, 1972/9, *Bashō no sekai (Die Welt Bashōs)*, S. 78–87.

Kawabatas Affinität zur Welt des *haiku* läßt sich, so scheint mir, in dieser Erzählung – wie auch in anderen – nicht übersehen.

Von alledem ist im Gedicht *Moskitonetz* fast nichts übriggeblieben. Es wirkt flach und will nicht recht überzeugen. Es besitzt auch sprachlich nur wenig poetische Relevanz. Der Titel bleibt ohne wirklichen Inhalt und die versuchte Pointe am Schluß des Gedichtes – «... schnitt ich der Schlafenden die Fußnägel» – eine Gebärde, die nur dadurch, daß sie im Luftleeren zu hängen scheint, eine gewisse Wirkung herbeizuführen vermag.

So ist die Verzauberung der Erzählung im künstlich erhöhten Erlebnis des Gedichtes untergegangen.

Damit ist ein zweiter Unterschied schon angedeutet worden. Denn in *Moskitonetz* wurde das anscheinend fiktiv-neutrale Thema der Erzählung zu einem deutlichen *Ich-Erlebnis* umgestaltet.

Das Gedicht verführt somit zu der Annahme, daß auch *Nägel am Morgen* – wie mehrere andere «Handflächen»-Erzählungen aus den zwanziger Jahren – *autobiographische Züge* enthält, die wir bisher höchstens vermuten, aber keineswegs beweisen konnten. Es würde bedeuten, daß Kawabata um 1926 auch in dem «Mädchen» aus *Nägel am Morgen* und in der «Frau» aus *Moskitonetz* noch immer seiner ersten, großen Liebe gedachte.

Oktober 1921, selber 22 Jahre alt, verlobte Kawabata sich mit der 15jährigen Hatsuyo Itō, einer Serviertochter aus dem Café Elan im Hongō-Bezirk, wo er damals wohnte. Die von Kawabata nur allzu ernst gemeinte Beziehung überlebte den Winter desselben Jahres nicht. Sie hinterließ im Herzen und im Werk Kawabatas aber tiefe Spuren. In einer Tagebuchaufzeichnung vom 25. 1. 1923 notierte er: «Heißt es, daß der Schicksalsfaden, der sich für sie von ihrem 14. bis 17. Jahr, und für mich von meinem 21. bis 24. Jahr zwischen uns gesponnen hatte, schließlich abgebrochen ist? Aber wie könnte ich ihr Bild, das in mir weiter lebt, je auswischen[28].» Und in den gesammelten Werken von

28. Nachwort *Kawabata Yasunari zenshū*, Bd. III, 1948, in: *K. Y. Z.*, Bd. 14, 1970, S. 75.

1948/53 scheint er den Faden wieder aufzunehmen, indem er da, mehr als 20 Jahre später, vier längere Erzählungen, die über diese seine große Liebe berichten, zum ersten Mal in Buchform zusammen publizierte[29]. Aber nicht nur da, sondern in mindestens 17 bis 18 anderen Erzählungen (darunter 8 «Handflächen»-Erzählungen [*Asa no tsume* mit einbezogen] aus den Jahren 1923, 1924, 1926 und [angeblich!] 1932) wurde die Mädchengestalt der Hatsuyo in irgendwelcher Form wieder aufgerufen und in Worten gedeutet und verklärt[30].

1929, wenige Jahre nach der Heirat, äußerte Kawabatas Frau Hideko sich in der Dezembernummer der *Bungei jidai* mit kaum verhohlenem Ärger über «jene Erzählungen, die immer wieder und in immer wechselnder Form nur diese eine, kleine Liebesaffäre zum Thema haben, und die wohl aus seinen eigenen (Kawabatas) unbestimmten Gefühlen hervorgekommen sind»[31].

Inwieweit ein Nachhall dieser Episode auch in den Mädchengestalten des späteren Werkes durchklingt, bleibt eine schwer zu beantwortende Frage. Kawabata meint selber, er hätte sich – eben außer in seinem Frühwerk – kaum je wirklichen Ereignissen und Begebenheiten im ei-

29. Band II, 1948; dies sind die Erzählungen *Nampō no hi* (1923), in: *K. Y. Z.*, Bd. 2, S. 363–408; *Kagaribi* (1924), in: *K. Y. Z.*, Bd. 1, S. 79–95; *Hijō* (1924), und *Arare* (1927), die nicht in die *K. Y. Z.* aufgenommen wurden.

30. In solchen Erzählungen, den Tagebuchaufzeichnungen und Nachworten wird die Geliebte nie mit ihrem wahren Namen (Hatsuyo) erwähnt. Kawabata nennt sie öfters Michiko oder auch Chiyo(ko). Chiyo sollte auch Hatsuyos Berufsname gewesen sein. Hasegawa Izumi spricht in seiner eingehenden Studie über die Tänzerin aus Izu («Izu no odoriko», in: *Kawabata Yasunari ronkō*, 2. Auflage 1970, S. 169–276) von der 4. Chiyo als Modell für das Tanzmädchen aus Izu. Die japanische Sekundärliteratur über die sogenannten «Michiko-*mono*» oder «Chiyo-*mono*» und Kawabatas tragische Liebe zu diesem Mädchen ist ausgedehnt. Abgesehen von Hasegawas soeben erwähnter Studie gehören die folgenden Aufsätze zu den wichtigsten Quellen: Saegusa Yasutaka, «Kawabata Yasunari no hatsukoi (Die erste Liebe Kawabata Yasunaris)», in seinem *Kawabata Yasunari nyūmon*, 1972, S. 329–353; Kawashima Itaru, *Kawabata Yasunari no sekai (Die Welt von Kawabata Yasunari)*, 1969, S. 65–112 und 158–200; Furuya Tsunataka, *Hyōden Kawabata Yasunari (Kawabata Yasunari, eine kritische Biographie)*, 1960, S. 93–136.

31. Zitat bei Hosokawa Akira, «Kawabata Yasunari ron – *Izu no odoriko* o tegakari ni (Eine Studie über Kawabata Yasunari – anhand des *Izu no odoriko*)», in: *Kawabata Yasunari, Nihon bungaku kenkyū shiryō sōsho*, 1973, S. 139.

genen oder im Leben anderer literarisch angenähert, fügt dann aber hinzu, wie schwer es ihm fiele, sich von dem fernöstlichen Zweifel daran, ob es tatsächlich so etwas wie eine Wirklichkeit gäbe, zu trennen[32]. Und es ist gerade das, was wir in einer anderen «Handflächen»-Erzählung aus dem Umkreis der «Michiko-*mono*» zu spüren meinen. Sie heisst: *Hi ni yuku kanojo*,

Sie, die auf das Feuer zuging[33]

In der Ferne flimmert klein der See. Das Wasser hat eine Farbe, als ob man in einer Mondnacht den verfaulenden Teich eines alten Gartens sähe.

Im Wald, auf der anderen Seite des Sees, lodern still die Flammen. Das Feuer breitet sich zusehends aus. Es scheint ein Waldbrand zu sein.

Die Dampfspritze, die wie ein Spielzeug dem Ufer entlang hastet, widerspiegelt sich deutlich auf der Wasseroberfläche.

Den Hang verdunkelnd, steigt da, endlos, eine Menschenmenge empor.

Auf einmal merke ich, wie ringsherum die Luft still und wie getrocknet so klar ist.

Der ganze Stadtteil unten am Hügel ist ein Flammenmeer.

– Scheinbar mühelos sich einen Weg durch die Menschenmenge bahnend, steigt als einzige ein Mädchen den Hang hinab. Die da den Hang hinunterkommt, ist nur das Mädchen allein.

Es ist eine merkwürdig lautlose Welt.

Ich sehe, wie sie direkt auf das Flammenmeer zugeht und halte es nicht mehr aus.

In diesem Augenblick entspinnt sich sehr deutlich ein Gespräch, nicht mit Worten, sondern mit den Gefühlen des Mädchens.

«Warum gehst du allein den Hang hinunter? Um den Flammentod zu sterben?»

«Nein, ich möchte nicht sterben. Aber gegen Westen liegt dein Haus. Deshalb gehe ich ostwärts.»

Ich empfand die Mädchengestalt, diesen einen schwarzen Punkt in meinem Gesichtsfeld voller Flammen, als einen Schmerz, der mir die Augen durchbohrte, und so wachte ich auf.

Tränen tropften aus meinen Augenwinkeln.

Daß sie mir sagte, sie wolle nicht einmal in der Richtung meines Hauses gehen, leuchtete mir schon ein. Sie brauchte keine Rücksicht zu nehmen, auf was denn

32. Nachwort (3) zum II. Band (1948) der *Gesammelten Werke*; *K. Y. Z.*, Bd. 14, S. 40, 41.

33. Zusammen mit den beiden «Handflächen»-Erzählungen *Yowaki utsuwa* und *Nokogiri to shussan*, ebenfalls «Michiko»-Traumerzählungen, erstmals in der Zeitschrift *Gendai bungei*, September 1924, erschienen.

auch. Von der Vernunft her wußte ich, daß ihre Gefühle für mich sich abgekühlt hatten, und äußerlich fand ich mich damit ab. Aber wie gerne wollte ich – nur für mich selbst und ohne Beziehung zur Realität – glauben, daß noch irgendwo in ihren Gefühlen ein einziger Funke für mich glühte. Auch wenn ich mich deswegen unbarmherzig verspotten konnte, heimlich möchte ich diesen Glauben doch am Leben erhalten.

Aber bedeutete ein solcher Traum nun wirklich, daß ich bis in die verborgensten Winkel meines Herzens vom völligen Erlöschen ihrer Liebe endgültig überzeugt war?

Dieser Traum – das sind meine Gefühle. Die geträumten Gefühle des Mädchens wurden von mir geschaffen. Es sind also meine Gefühle. Und dann zu bedenken, daß es im Traum keine vorgetäuschten Gefühle, keine Pose gibt.

Als ich mir dies überlegte, wußte ich mich verlassen.

Auch wenn Ort und Zeit des Geschehens wie «geträumt» erscheinen mögen, so gehen beide doch unmittelbar auf das schreckliche Erlebnis des großen Kantō-Erdbebens, das Tōkyō am 1. September 1923 erschütterte und in rasch um sich greifenden Feuersbrünsten größtenteils verwüstete, zurück. Wir wissen, daß Kawabata, zusammen mit Akutagawa Ryūnosuke (1892–1927), schon am ersten Tag der Katastrophe, zum Beispiel beim Teich des früheren Yoshiwara-Viertels (wohl «der See» aus *Hi ni yuku kanojo*) am Nordostrand der Stadt, Augenzeuge von schrecklichen Szenen war[34]. Anders aber als bei Akutagawa, war es für Kawabata keine schriftstellerische Neugierde, die ihn zu den Orten des Schreckens und des Todes hinzog. Für ihn galt nur das Eine: «Michiko», die Geliebte, zu suchen; zu wissen, wo sie geblieben war.

«... ich hörte, daß Shinagawa abgebrannt war. Michiko wohnte in Shinagawa. Was war aus ihr geworden? Unter den Zehntausenden von Überlebenden, die geflüchtet waren und herumirrten, wollte ich nur

34. Siehe dazu Kawabatas Schilderung in: «Akutagawa Ryūnosuke to Yoshiwara», *Sandē Mainichi*, Januar 1929; bald nach der Katastrophe erschienen in *Bungei shunjū* (November 1923) Kawabatas persönliche Reminiszenzen unter dem Titel *Taika kembutsu*, sowie in der Mai-Nummer 1924 der Zeitschrift *Gakan* eine Erzählung, *Sora ni ugoku hi (Lichter gegen den Himmel)*, die die Szene des verwüsteten Tōkyōs als Hintergrund hat (jetzt in *K. Y. Z.*, Bd. 1, S. 99–115). Weiterhin: Saegusa Yasutaka, *Kawabata Yasunari*, 1961, S. 10–19; Yomiuri Shimbun bunkabu (Hrg.), *Jitsuroku Kawabata Yasunari*, 1969, S. 61–64.

Schuber und vorderer Buchdeckel der ersten Ausgabe des *Kanjō Sōshoku*, 1926

sie allein, Michiko, finden», und: «An verschiedenen Stellen (in der Umgebung von Ueno) waren Zettel angeklebt. Darauf stand: ‹Sagawa Michiko, aus Asakusa Nishinakachō, fliehe nach Meguro, Adresse so und so.› Ich wollte nach Meguro gehen, sie dort zu suchen. Einige Tage später sah ich ein Plakat am Tor des Hongō-Kreisbüros: ‹Yata Michiko, komme da und da hin.› War das nicht bei jenem jungen Mann, Yata Rokurō? Würde sie ihn geheiratet haben? Die Füße wurden mir schwer[35]». In einer «Chiyo»-Paraphrase aus 1927 heißt es dazu: «... eine Woche lang irrte ich in den verwüsteten Straßen herum. Als ich dann am Tor des Hongō-Kreisbüros ein Plakat mit der Mitteilung: ‹Sayama Chiyo. Komm nach Yodobashi, Kashiwagi 371, ... Katō› entdeckte, wurden die Füße mir schwer und hockte ich da nieder[36].»

So suchte Kawabata wohl nicht *nur* im Traum «die Mädchengestalt, diesen einen schwarzen Punkt in meinem Gesichtsfeld voller Flammen». Aber die grausame Wirklichkeit bleibt verschleiert, auch die Wirklichkeit seiner eigenen Gefühle, denn: «Dieser Traum – das sind meine Gefühle.» Man weiß daher nicht, ob man Kawashima beipflichten kann, wenn er sagt: «Mit Ausnahme dieser Zeit (d.h. die Zeit von ‹Handflächen›-Erzählungen wie *Hi ni yuku kanojo*) ist es ziemlich schwierig, im Werke [Kawabatas] *Gefühle (kanjō)* ohne *Ausschmükkung (sōshoku)* aufzufinden»[37], zumal man Kawabatas «Zweifel daran, ob es tatsächlich so etwas wie eine Wirklichkeit gäbe», gerade mit dem Traumelement als literarischem Ornament «ausgeschmückt» denken könnte.

35. «Tagebuchaufzeichnung» des 20.11.1923, in Nachwort (3) zum IV. Band (1948) der *Gesammelten Werke*; *K.Y.Z.*, Bd. 14, S. 94. Sagawa ist Michikos Familienname in *Nampō no hi (Das Südlicht)*, vgl. Anm. 29; Yata Rokurō erscheint, ebenfalls in *Nampō no hi*, als der Liebhaber, mit dem Hatsuyo-Michiko, nach ihrer Loslösung von Kawabata, angeblich zusammenwohnte (vgl. «Sie zog zu dem Mann», im Gedicht *Kaya*).

36. Aus der «Handflächen»-Erzählung *Shojosaku no tatari (Der Fluch des Erstlingswerkes)*, erstmals in *Bungei shunjū* von Mai 1927 publiziert; *K.Y.Z.*, Bd. 6, S. 151.

37. Kawashima Itaru, «Tenohira no shōsetsu *Hi ni yuku kanojo* no haikei (Die Hintergründe der ‹Handflächen›-Erzählung *Sie, die auf das Feuer zuging*)», in: *Bishin no hangyaku (Die Auflehnung des Schönheitsgottes)*, 1972, S. 297.

Die «Gefühle» (die beim wichtigsten Vertreter des japanischen Neosensitivismus nicht unbedingt mit dem Ausdruck eines Ich-Realismus zu verwechseln sind), ob «ausgeschmückt» oder nicht, sind aber da. Im letzten Teil der Erzählung kommt das Wort *kanjō* (im deutschen Text absichtlich und konsequent mit «Gefühlen» übersetzt) nicht weniger als siebenmal vor. Es ist, als ob Kawabata damit den Titel seiner Jungfernausgabe in Buchform rechtfertigen wollte.

III

Kanjō sōshoku, die erste Sammlung von 35 «Handflächen»-Erzählungen[38], erschien 1926. Auf dem Schuber des Buches gibt die Angabe: *Décoration de sentiment* (siehe Abbildung) den französischen Wortlaut des japanischen Titels wieder. Es ist ein eigentümlicher, ja eigenwilliger Titel, dessen ungewöhnliche Wortzusammensetzung kawabatascher Prägung wohl mehr andeuten will, als die Summe beider Wörter *(kanjō/sōshoku)* uns zu verstehen möglich macht.

Matsuzaka[39] hat die in den Erzählungen des *Kanjō sōshoku* verwendeten Bedeutungsschattierungen des im Japanischen so vielschichtigen Wortes *kanjō* analysiert. Es zeigte sich, daß *kanjō* («Gefühl») nur sehr selten in seiner allgemeinen, sozusagen «neutralen» Bedeutung vorkommt. In weitaus den meisten Fällen – wie auch in der Erzählung *Hi ni yuku kanojo* – werden Begriffe wie Liebe und Zuneigung *(aijō)*, oder auch Treue und Keuschheit *(teisō, dōtei)* mit *kanjō* in seiner *physiologischen* Bedeutung verbunden. Man könnte vielleicht sagen, daß solche «Gefühle» vom Körperlich-Sinnlichen herrühren und stark sensualistisch gefärbt sind. Zu Recht bemerkt Matsuzaka, daß in diesem Falle

38. Die Inhaltsangabe erwähnt irrtümlicherweise 36 Erzählungen. Yamamoto Kenkichi ist der Meinung, Kawabata hätte, möglicherweise in Anklang an das klassische Beispiel der *sanjū rokkasen*, der 36 «Dichterheiligen», ursprünglich wohl 36 Erzählungen aufnehmen wollen. Siehe für Yamamotos kurzen Aufsatz und eine genaue bibliographische Beschreibung des *Kanjō sōshoku*, den Textband – Shōwa-Zeit – zur *Meicho fukkoku zenshū (Sammlung Faksimile-Neuausgaben literarischer Meisterwerke)* der Kindai bungakkan (Hrg.), 1969, S. 14–17.

39. *O.c.*, 1969, S. 41–45.

eher das Wort *kannō* statt *kanjō* angebracht wäre, aber, anders als in späteren Werken, wie *Yukiguni* oder *Nemureru bijo*, in denen rein körperliche Gefühle und Erfahrungen eine *unverdeckte* Rolle spielen, bleibt im *Kanjō sōshoku* die sinnliche Erfahrung *(kannō)* noch *verdeckt* und findet in dem einen Wort *kanjō* ihre symbolhafte, und dabei öfters vielfach «ausgeschmückte», Verschleierung.

Der Illustrator Yoshida Kenkichi hat dies in seiner Buchausschmückkung wohl treffend nachgefühlt, indem er auf dem Deckel Hände, Finger abbildet, die einander berühren, die Stoffe anfühlen, sich anhängen, anschmiegen, oder auch auf dem Titelblatt, wo die Hand mit einem Thermometer die Temperatur einer prallen Päonienknospe mißt.
«Was für seltsame Gefühlsausschmückungen! Wie mit einem Rasiermesser zurechtgemachte Blumen», meinte Yokomitsu Riichi (1898–1947) in seiner Besprechung des Buches kurz nach dem Erscheinen[40]. Und im Werbetext hinten im Buche heißt es: «... Sie (die «Handflächen»-Erzählungen des *Kanjō sōshoku*) bringen alle, wie man es sich bei der pflanzlichen Erzeugung denken kann, in einer Hinsicht das Reine und doch auch das Sinnlich-Anreizende, das Prunkhaft-Glänzende und gleichzeitig das Still-Geheimnisvolle zum Ausdruck, und so graben sie sich, mit wenigen hundert Schriftzeichen, in das Wesen menschlichen Lebens hinein[41].»

Kanjō sōshoku wird von den meisten japanischen Literaturwissenschaftlern als eines der Hauptwerke der *Shinkankaku-ha* betrachtet. Sprachen wir bisher von der Bewegung des *Neosensitivismus*, so könnte man im Lichte der obigen Erörterungen mit gutem Recht auch den Terminus *Neosensualismus* anwenden, wie zum Beispiel Schaarschmidt dies tut: «Als in den mittleren zwanziger Jahren Kawabata mit dem etwa gleichaltrigen Riichi Yokomitsu ... eine neue, unmittelbar-sinnliche Erzählweise experimentierte, bezeichneten sie diese nicht zufällig als eine neosensualistische: die Japanern von jeher eigene Sensibilität als

40. In: *Bungei shunjū*, August 1926, S. 57.
41. Vgl. auch den sehr ähnlichen Text auf dem Umschlag von *Bungei jidai*, August 1926.

Brücke benützend, um über sie in eine Zeitgenossenschaft mit westlicher Literaturentwicklung zu wachsen.» Und, spätere Kawabata-Werke miteinbeziehend: «Dabei war bereits auch die andere, die wohl wichtigste Komponente in Kawabatas Werk angesetzt: ein sich gelegentlich bis aufs Gleichgeschlechtliche ausweitender oder das Geschlechtliche überhaupt überschreitender Erotizismus, der, selber die äusserste Steigerungsmöglichkeit sensueller Erfahrung, Schönheit nicht im Sinne eines bleibenden oder sentimental erinnerbaren Positivs zur Voraussetzung hat, sondern als eine auf gleitender Skala bis zu ihrem Negativ, bis zum Häßlichen reichende ästhetische Sensibilisierung der Welt, und das heißt aller Dinge und Wesen, ihres Lebens und ihres Todes[42].»

Es bleibt dann die Frage, ob eine literarische Gruppierung, die sich nie oder doch nur selten um positiv-programmatische Zielsetzungen kümmerte, mittels einer nicht sehr durchsichtigen Terminologie eingefangen werden kann. Nur vergleichend-stilkritische Untersuchungen[43] könnten uns vielleicht Hinweise für eine genauere Abgrenzung und Definition dieser «Bewegung», die so eng mit dem Frühwerk Kawabatas verknüpft war, liefern.

Eine Übersicht von Buchausgaben mit «Handflächen»-Erzählungen vermittelt das folgende Bild:

1926	*Kanjō sōshoku*	35 Erzählungen (aus der Zeit von 1923 bis 1926)
1930	*Boku no hyōhonshitsu*	47 Erzählungen (enthält 32 neue Erzählungen aus der Zeit von 1926 bis 1929)
1938	*Senshū*, Band I	77 Erzählungen (enthält 10 neue Erzählungen aus der Zeit von 1928 bis 1932)
1939	*Tampenshū*	34 Erzählungen

42. Y. Kawabata, *Träume im Kristall* (Erzählungen aus dem Japanischen und mit einem Nachwort von Siegfried Schaarschmidt), Bd. 383 Bibl. Suhrkamp, 1974, S. 161, 162.

43. Ein erster Ansatz dazu in: Fukuda Kyoto und Itagaki Shin, *Kawabata Yasunari, hito to sakuhin*, Shimizu sho-in, Century Books 20, 1969, S. 126, 127.

1948	*Issō ikka*	30 Erzählungen
1950	*Zenshū* A, Band XI	78 Erzählungen (enthält 1 neue Erzählung aus 1949 [1916])
1960	*Zenshū* B, Band VI	100 Erzählungen (enthält 22 neue Erzählungen, 6 aus der Zeit von 1932 bis 1935, und 16 aus der Zeit von 1944 bis 1950)
1969	*Zenshū* C, Band 6	100 Erzählungen
1970	*Zenshū* C, Band 12	11 Erzählungen (11 neue Erzählungen aus der Zeit von 1962 bis 1964)
Taschenbuchausgaben *(Shinchō bunko)*		bis 1971 100 Erzählungen ab 1971 111 Erzählungen

Mit Ausnahme des 12. Bandes (1970) der *K. Y. Z.* (*Zenshū* C), enthalten alle oben erwähnten Ausgaben nur «Handflächen»-Erzählungen. Die *Tampen* Sammlung (1939), die *Issō ikka* Sammlung (1948) und Band 6 (1969) der *K. Y. Z.* bringen aber, verglichen mit vorangehenden Sammlungen, keine *neuen* Erzählungen. Für die erste Ausgabe der gesammelten Werke (*Zenshū* A, Bd. XI, 1950) hatte Kawabata zwar 100 Erzählungen vorgesehen[44], es konnte dann aber des Umfanges wegen nur *eine* neue Erzählung hinzugenommen werden. Wenn wir diese Erzählung – ohne sie zu vergessen – vorläufig ausklammern, zeichnen sich für die «Handflächen»-Erzählungen drei Schöpfungsperioden ab:

1. Die fruchtbare Periode von 1923 bis 1935, die Zeit des Frühwerks und der *Shinkankaku-ha*, in der mindestens 83 solcher Erzählungen, wenn auch mit abnehmender Frequenz, entstanden.
2. Die mittlere Periode von 1944 bis 1950.
3. Die Spätzeit von 1962 bis 1964.

1964 kommt dann noch die oben (S. 93, 94) erwähnte *Anthologie*, die u. m. 63 «Handflächen»-Erzählungen enthält, zustande.

Aber auch nachher hat Kawabata «die Melodie» der «Handflächen»-Erzählungen gelegentlich wieder aufgenommen[45], und es wird nicht

44. «Weil 100 eine gute Zahl war», Nachwort (1) zum XI. Band; *K. Y. Z.*, Bd. 14, S. 196.
45. So z. B., als erstes Werk nach der Verleihung des Nobelpreises, *Kami wa nagaku*, *Shinchō*, April 1970, jetzt in: *K. Y. Z.*, Bd. 15 (1973), S. 161–168.

ohne Grund gewesen sein, daß die *Asahi Shimbun* in ihrer Abendausgabe vom 11. April 1969 voller Stolz die Fortsetzung der «Handflächen»-Erzählungen ankündigen konnte, wenn auch ein greifbares Resultat schließlich ausgeblieben ist.

So gesehen, kann man Matsuzaka verstehen, wenn er in diesen Erzählungen die Grundlage, die Grundströmung *(genryū)* der Kawabata-Literatur zu erblicken meint, zu welcher der Schriftsteller für die Erneuerung seines Werkes immer wieder zurückfinden sollte[46].

Es trifft zu einem gewissen Grad zu, daß das ohnehin nicht sehr breite Spektrum der Kawabataschen Themen sozusagen in kondensierter Form in den «Handflächen»-Erzählungen aufzudecken ist. Inwieweit diese «sehr kurzen» Erzählungen – immerhin selbständige, schöpferische Äußerungen – daneben auch, «wie die Skizzen eines Malers»[47], als Übungen oder eben als direkte Vorlagen für andere, längere Werke gedient haben, ist eine Frage, die im einzelnen abzuklären zu den Aufgaben künftiger Kawabata-Forschung gehört.

Auf jeden Fall hat Kawabata 1930 seiner zweiten Sammlung den Titel *Boku no hyōhonshitsu*, etwa zu übersetzen mit: *Meine Musterkammer*, mitgegeben. In diesem Titel kommt einerseits wohl der Gedanke zum Ausdruck, daß der Autor die hier zusammengebrachten «Handflächen»-Erzählungen als «Muster» ihrer Art betrachtete, andererseits dürfte er sie damals auch als «mustergültig», als repräsentativ für seine ganze literarische Produktion empfunden haben.

Und 1948, als die vorangehenden vier Sammlungen alle vergriffen waren und Kawabata seine Freude über das Erscheinen von *Issō ikka*[48]

46. *O.c.*, 1971, Untertitel, und S. 61.

47. Nachwort *Issō ikka*, S. 198.

48. Der Titel dieser Sammlung – etwa «Ein Gras, eine Blume» – läßt sich nur schwer deuten. Kawabata verwendete ihn mehrmals, in der Zeitschrift *Fūkei*, ab Mai 1967, auch als Titel für essay-artige Aufzeichnungen. Andere Titel, wie *Issō isshiki* («Ein Gras, eine Farbe») oder *Rakka ryūsui* («Fallende Blüten, strömendes Wasser») für eine Sammlung mit Essays und Erzählungen aus 1966, liefern vergleichbare Beispiele. Matsuzaka (*o.c.*, 1969, S. 41) glaubt in *Issō ikka (Issō isshiki)* einen Hinweis dafür herauszuhören, daß jede einzelne Erzählung («*issō*» – «jedes einzelne Gras») ihre eigene, besondere «Farbe» oder «Blüte» («*isshiki*»,

ausspricht, heißt es zusätzlich: «Ich hege die Absicht, mich auch in Zukunft in dieser Form [der Erzählung] zu versuchen. Ob ich sie aber noch im selben Stil verfassen könnte? ... Mehr als die Hälfte der Erzählungen entstand vor zwanzig Jahren. Ist es die nostalgische Hoffnung des Autors allein, daß man sie nicht als verwelkt betrachten möge?[49]»

Das klingt durchaus positiv, und nichts deutet darauf hin, daß Kawabata seine Einstellung den «Handflächen»-Erzählungen gegenüber bald ändern sollte. Trotzdem scheint, auf den ersten Blick, keine andere Schlußfolgerung möglich, wenn er kaum zwei Jahre später schreibt: «Als ich die ‹Handflächen›-Erzählungen für diese Ausgabe der gesammelten Werke wieder durchlas, hatte ich Bedenken gegen meine [frühere] Aussage, daß sie mir ‹am liebsten› seien, und hegte Zweifel am ‹dichterischen Geist meiner jungen Jahre, der hier ziemlich lebendig anwesend› sein sollte. Heute ist es so, daß ich einen Widerwillen gegen mein Selbst, wie es sich in den ‹Handflächen›-Erzählungen offenbart, nicht unterdrücken kann. Und wenn meine ‹Musterkammer› auch da ist, so kann ich doch die meisten dieser Muster jetzt nicht mehr anerkennen. Es scheint mir, als ob ich, nach den Mustern zu urteilen, für meinen Werdegang den falschen Weg gewählt hätte. Aber weil man sich in bezug auf das eigene Werk nun einmal leicht zu Neigung oder Abneigung verleiten läßt, wäre es möglich, daß die jeweiligen Liebes- oder Haßgefühle des Autors den Leser in Verwirrung bringen. So dürfte das Selbstlob eher [eine Art] Pflichttreue sein, die man dem Leser schuldet[50].»

Abgesehen von der an und für sich doch mindestens merkwürdig anmutenden Miteinbeziehung des Lesers, abgesehen auch vom Selbsthaß des Schriftstellers, der für Kawabata gewissermaßen symptomatisch

«*ikka*») besitze. Unseres Erachtens hat der Titel eher damit zu tun, daß solche sehr kurzen Erzählungen – wie auch die Aufzeichnungen, die *zuihitsu* – sozusagen am Rande des Lebensweges notiert, und, wie einzelne Gräser und Blumen, im Vorübergehen aufgelesen wurden.

49. Nachwort *Issō ikka*, S. 198.

50. Nachwort (3) zum XI. Band der *Zenshū* A; *K. Y. Z.*, Bd. 14, S. 198.

war[51], wird man die schroffe Absage an das eigene Werk, die sich nicht nur auf die «Handflächen»-Erzählungen beschränkte[52], eher im Lichte von ständigen, mühsamen Versuchen zur Erneuerung des Werkes betrachten müssen.

Die folgende Episode kennzeichnet diese Situation in treffender Weise. Kawabata erzählt[53], wie er nachts nicht einschlafen konnte und in einer kleinen Essay-Sammlung[54] zu blättern begann. Der schlechte Stil, in dem die Essays geschrieben waren, erschreckte ihn zutiefst, und, dem Gefühl der völligen Hoffnungslosigkeit erlegen, blieb ihm selbst der süße Trost eines Unterschlupfs in die Traurigkeit versagt. Es gab, so schien es ihm, kein Verzeihen, keinen Ausweg. Aber, so fährt er dann fort: «Wenn es etwas gelingt, mich zu trösten – sei es auch mit größter Mühe –, so kann das nur der Gedanke sein, daß ich noch ein Anfänger bin. Die Tatsache, daß ich schon immer dieser Auffassung war, ist für mich eine sichere Wahrheit. Ich habe bisher noch nichts von dem geschrieben, was ich eigentlich hatte schreiben wollen, was ich mit der Segnung des Himmels hätte schreiben können! Es ist mir zur Gewohnheit geworden, täglich daran zu denken, daß ich das Leben letzten Endes nur deshalb durchhalten konnte, weil ich – und ich schäme mich ein bißchen, so unbescheiden zu sein – tief von diesem Gedanken durchdrungen war.»

Solche Äußerungen – im Jahre 1968, dem Jahr der Nobelpreisverleihung! – geben uns deutlich zu verstehen, daß der schöpferische Prozeß bei einem Schriftsteller wie Kawabata kein selbstverständlicher Vorgang war, daß Selbstkritik, ja Selbstverneinung Teil dieses Prozesses

51. «In Wahrheit denke ich, daß in meinen Erzählungen *meistens* Selbsthaß und Selbstverneinung vorhanden sind», äußert er sich in einem Gespräch mit Mishima (*Bungei tokuhon Kawabata Yasunari*, Hrg. Mishima Yukio, Kawade Taschenbücher Nr. 16, 1962, S. 290).

52. So z.B. der Selbstkritik an bekannten Werken, wie *Matsugo no me (Die Augen eines Sterbenden)* oder *Kinjū (Vögel und Tiere)*, beide aus 1933; Nachwort (2) zum XVI. Band (1954) der *Zenshū* A; *K. Y. Z.*, Bd. 14, S. 275.

53. In der Zeitschrift *Fūkei*, Februar 1968, S. 16, 17.

54. Es war dies die Sammlung *Gekka no mon (Das Tor im Mondlicht)*, erstmals 1952 publiziert; *K. Y. Z.*, Bd. 13 (1970), S. 367–388.

ausmachten und daß die Absage an das eigene Werk, wohl weit davon entfernt, für den wesentlichen Wert dieses Werkes einen Maßstab anzulegen, eher eine fast zwangsmäßige Voraussetzung zum literarischen Durchhalten und Überstehen bildete.

IV

Kehren wir zum Schluß noch zur einzigen neuen Erzählung zurück, die der *Zenshū*-Ausgabe von 1950 beigefügt wurde. Es ist dies die Erzählung *Kotsu hiroi (Gebeine sammeln)*, die kurz vorher zum ersten Mal in der Zeitschrift *Bungei ōrai*, im November 1949, erschienen war.

Gebeine sammeln

Im Tal lagen zwei Weiher.

Der Weiher stromabwärts glitzerte, als ob er mit geschmolzenem Silber vollgegossen wäre. In dem höher im Tal gelegenen Weiher färbte sich das Grün der still versunkenen Bergschatten dunkel wie der Tod.

Mein Gesicht war klebrig. Als ich mich umdrehte, sah ich Blut auf dem Gras und auf dem kurzen Bambus, durch den ich gelaufen war. Die Blutstropfen schienen sich zu bewegen.

Und wieder drang Blut in Wellen lauwarm aus meiner Nase.

Schnell stopfte ich den Kreppstoff meines Obi hinein und legte mich auf den Rücken.

Die Sonnenstrahlen trafen mich nicht direkt ins Gesicht, aber die Unterseite der von der Sonne beschienenen Blätter war blendend hell.

Das Blut stockte in den Nasenhöhlen und lief zurück. Es war ein unangenehmes Gefühl, und jeder Atemzug wurde von einem gurgelnden Laut begleitet.

Eine Menge Zikaden zirpte unentwegt. Plötzlich begannen sie alle gleichzeitig geradezu gellend zu zirpen, als ob sie aufgeschreckt würden.

Es war Juli, kurz vor der Mittagstunde, in der selbst das Fallen einer Nadel schon etwas zu zerbrechen drohte. Es schien, als könnte ich mich nicht rühren.

Ich lag lang ausgestreckt, und der Schweiß brach mir aus. Der Lärm der Zikaden, der Druck des Grüns, die Hitze der Erde, das Pochen meines Herzens: alles ballte sich an einem Punkt in meinem Kopf zusammen. Aber bevor ich Zeit hatte, darüber nachzudenken, war es schon wieder verflogen.

Ich hatte das Gefühl, schwerelos in der Luft aufgesogen zu werden.

«Junger Herr, junger He ... rr! Huhu, junger Herr!»

Ich hörte die Rufe von der Begräbnisstätte und stand mit einem Ruck auf.

Am Morgen nach der Totenfeier war ich beim Sammeln von Großvaters Gebeinen dabei. Während in der noch warmen Asche herumgestochert wurde, hatte ich

Nasenbluten bekommen. Ich hatte die Enden meines Obi gegen meine Nase gedrückt und war – weg von dem Verbrennungsort – unbemerkt den Hügel hinaufgeklettert.

Nun rannte ich zurück nach unten. Der silberglänzende Weiher schaukelte schräg in der Luft und verschwand aus den Augen. Ich rutschte über die im vergangenen Jahr abgefallenen Blätter nach unten.

«Der junge Herr nimmt es wohl allzusehr auf die leichte Schulter. Wo warst du denn? Wir haben den Buddhawirbel gefunden. Sieh mal», sagte die alte Haushälterin.

Ich ging auf sie zu, das Bambuslaub strich raschelnd um meine Füße.

«Ja? Wo denn?»

Besorgt über meinen verschmierten Obi und über mein Gesicht, das vom Blutverlust blaß sein mußte, stellte ich mich neben die alte Frau.

Die Blicke der Umstehenden waren auf das weiße Papier in ihrer braunen, zerfurchten Hand gerichtet. Es lag ein kalkartiges Ding von etwa drei Zentimeter Länge darauf.

Das mußte der Buddhawirbel sein. Wenn man wollte, konnte man tatsächlich eine menschliche Gestalt erkennen.

«Endlich haben wir ihn. Ach ja, Euer Großvater wird nun auch so aussehen. Wollt Ihr ihn in die kleine Urne legen?»

Welch ein Unsinn. – Ich sah meinen Großvater anders vor mir: wie er voller Freude die blinden Augen dahin richtete, woher das Geräusch des sich öffnenden Tores kam, wenn ich aus der Schule zurückkehrte. Wie seltsam, daß da nun eine in schwarze Seide gehüllte Frau stehen würde, vielleicht eine Tante, die ich nie vorher gesehen hatte.

Die Knochen der Beine und der Arme, die Halswirbel: alles war durcheinander in die große Urne gestopft worden.

Der Verbrennungsort war nur ein länglich ausgegrabenes Loch, ungedeckt und ohne Einfriedung.

Über allem hing noch die starke Hitze von verbranntem Abfall.

«Komm, gehen wir zum Grab. Es stinkt hier, und das Sonnenlicht ist so grell», sagte ich. Ich fühlte mich schwindlig, und das Nasenbluten drohte wieder anzufangen.

Als ich mich umsah, ging ein Mann unserer Dienerschaft mit der Urne in seinen Armen hinter mir her. Der Rest der Asche und die Matte, auf der die Trauernden gestern nach der Totenfeier niedergekniet waren, blieben zurück. Die mit Silberpapier umwundenen Bambusstöcke standen noch da.

Während der langen Nachtwache soll Großvaters Seele wie eine bläuliche Flamme vom Dach des Schreins in die Höhe geflogen, durch die Zimmer des Quarantänekrankenhauses geirrt sein und im Himmel über dem Dorf einen unangenehmen Geruch verbreitet haben, hieß es. Auf dem Weg zum Grab mußte ich an diesen Klatsch denken.

Unsere Familiengräber lagen nicht auf dem Dorffriedhof. Aber die Verbrennung hatte in einer Ecke des Friedhofs stattgefunden.

Wir kamen zu den Gräbern mit den aufrecht stehenden Grabsteinen. Es war mir alles gleichgültig. Ich hätte mich gern auf dem Boden ausgestreckt und die blaue Luft eingeatmet.

Die alte Frau setzte einen großen kupfernen Kessel, in dem man Flußwasser geschöpft hatte, nieder.

«Es war der letzte Wille des Meisters, unter dem Stein des ältesten Ahnen begraben zu werden», sagte sie. Die Worte «letzter Wille» klangen sehr ernst.

Als ob sie den anderen zu unserem Haus gehörenden Bauern den Rang ablaufen wollten, legten ihre beiden Söhne rasch den auf dem höchsten Fleck stehenden alten Grabstein um und begannen die Erde auszuheben.

Es schien ein ziemlich großes Loch zu sein. Es klang, als ob die Urne mit den Gebeinen tief nach unten fiele.

Aber was macht es aus, wenn solche Kalkresten nach dem Tod bei den Ahnen beigesetzt werden? Was bedeutet der Tod anderes als Leben, das vergessen wird?

Der Stein stand wieder, wie vorhin, aufrecht da.

«Nimm nun Abschied, Junge.»

Die alte Frau spritzte Wasser über den Stein. Obgleich der Weihrauch brannte, sah man im hellen Sonnenlicht keinen Rauch. Die Blumen hingen schlaff.

Alle falteten mit geschlossenen Augen die Hände.

Ich schaute in ihre gelblichen Gesichter, es schwindelte mir wieder.

Meines Großvaters Leben – tot.

Plötzlich, als ob von einer Feder dazu angetrieben, schüttelte ich kraftvoll meine rechte Hand. Der Buddhawirbel klapperte. Ich hielt die kleine Urne in dieser Hand.

Der Meister hatte nicht viel Glück gekannt. Aber er hatte für seine Familie gelebt. Für das Dorf blieb er unvergessen. Auf dem Nachhauseweg wurde über Großvater gesprochen. Wenn sie nur damit aufhören würden! Ich war wahrscheinlich der einzige, der wirklich um ihn trauerte.

Und bei den Zuhausegebliebenen waren die Gefühle des Mitleids mit Neugierde gemischt: denn was würde wohl aus mir, dem allein Zurückgebliebenen, werden?

Es plumpste ein Pfirsich auf die Erde. Er rollte vor meine Füße. Der Weg vom Grab nach dem Haus führte um einen mit Pfirsichbäumen bestandenen Hügel.

Als ich dies alles erlebte, war ich vierzehn Jahre alt. Zwei Jahre später schrieb ich die Ereignisse auf. Und jetzt kopiere ich diese Niederschrift mit einigen kleinen Stiländerungen.

Auch schon deshalb, weil ich noch am Leben bin, interessiert es mich, diese Geschichte heute, da ich fünfzig Jahre zähle, abzuschreiben.

Mein Großvater starb am 24. Mai. In *Gebeine sammeln* fällt sein Tod aber in den Monat Juli. Das scheint mir auf meinen Sinn zum Dramatisieren hinzuweisen. Mein Erlebnis wurde in einem vom Shinchōsha-Verlag verkauften Heft aufgeschrieben.

Ein irgendwo in der Mitte herausgerissenes Blatt ist verlorengegangen. Zwischen dem Abschnitt «Über allem hing noch die starke Hitze von verbranntem Abfall» und «Komm, gehen wir zum Grab ...» befindet sich also eine Lücke von zwei Seiten. Aber ich habe es so übernommen, wie es war.

Vor diesem Bericht steht im selben Heft eine andere Geschichte mit dem Titel «An mein Dorf». Sie ist in die Form eines Briefes gekleidet, den ich voller kindlicher Gefühle aus dem Internat an das mit «du» angesprochene Dorf richtete, in dem ich mit meinem Großvater wohnte.

Ich will daraus hier noch einen Teil anführen, der mit *Gebeine sammeln* zusammenhängt.

... vor einigen Tagen habe ich im Haus meines Onkels das dir so feierlich gegebene Versprechen gebrochen und zugestimmt, daß der Familiensitz verkauft werden sollte.

Du wirst inzwischen gesehen haben, wie die großen Truhen und Schränke aus dem Abstellraum den Aufkäufern übergeben wurden. Seit ich dich verließ, gewährte mein Haus einem armen Vagabunden ein Unterkommen. Nachdem seine Frau an Rheumatismus gestorben war, hörte ich, daß es einen Geistesgestörten aus dem Nachbarhaus beherbergte.

Die noch im Abstellraum vorhandenen Sachen sind allmählich gestohlen worden, der Grabhügel wurde immer mehr verkleinert und der Grund und Boden dem Besitz des Eigentümers der Pfirsichbäume zugefügt. Der dritte Jahrestag von Großvaters Tod rückt näher, aber die Seelentafel auf dem Buddha-Altar wird wohl umgefallen sein und im Mäusedreck liegen.

Nach der Lektüre dieser in Japan hoch notierten Erzählung[55] scheint die Frage berechtigt, ob wir Kawabatas Aussagen – er hätte sie als Sechzehnjähriger niedergeschrieben und mit nur einigen kleinen Stiländerungen übernommen, so daß es auch für ihn selbst «unvorhergesehen war, daß ich sie (1949) im großen und ganzen in der ursprünglichen Fassung publizieren konnte»[56] – uneingeschränkt Glauben schenken dürfen. Tut man dies – wie es die japanische Kawabata-Forschung bisher, wenn auch nicht immer aus voller Überzeugung, getan hat –, so wird Matsuzakas Enthusiasmus verständlich, mit dem er in *Kotsu hiroi* einen weiteren und wichtigen Beweis für seine «Grundströmungs»-Theorie zu entdecken meint. Denn *Kotsu hiroi* sollte aufzeigen, daß lange bevor die «Mode» der sehr kurzen Erzählungen sich durchsetzte und der Neo-

55. Vgl. die Resultate der von Matsuzaka veranstalteten Umfrage, *o.c.*, 1969, S. 46.
56. Nachwort (4) zum XI. Band der *Zenshū* A; *K. Y. Z.*, Bd. 14, S. 199.

sensitivismus entstand, die Art und Weise der «Handflächen»-Erzählungen schon im jungen Kawabata, und zwar sehr «Kawabata-gemäß», anwesend war. Daß Kawabata von den im Jahre 1950 (mindestens) vorhandenen 22 neuen Erzählungen (siehe S. 109) dann gerade diese auswählte und sie seit 1950 allen anderen «Handflächen»-Erzählungen voranstellte, sie offenbar selber hoch einschätzte und als seine früheste (1916!) Prosadichtung betrachtete, würde diese Meinung nur verstärken und verdichten[57].

Die in sprachlicher und stilistischer Hinsicht, auch nach Form und Inhalt[58] so erstaunliche Reife dieser Erzählung läßt aber genügend Raum für Zweifel daran, ob man hier wirklich nur von «einigen kleinen Stiländerungen» sprechen könne, oder ob nicht eher an eine Überarbeitung von in irgendwelcher Form vorhandenem Material gedacht werden müsse.

Nur ein Vergleich mit der ursprünglichen Niederschrift in dem Shinchōsha-Heft hätte das Problem endgültig lösen können. Dieses Heft ist aber leider nicht erhalten geblieben. Wahrscheinlich hat Kawabata es, wie dies auch bei allen anderen Originalen der Aufzeichnungen und Tagebücher aus der Zeit kurz vor oder nach dem Tode des Großvaters der Fall ist[59], absichtlich zerstört. Somit müssen andere Möglichkeiten in Betracht gezogen werden. Neben einer stilkritischen Analyse, die kaum in den Rahmen dieses Aufsatzes passen würde und einer künftigen Studie vorbehalten bleiben muß, steht uns weiterhin das Mittel

57. Matsuzaka, *o.c.*, 1971, S. 50, 51.

58. Wir denken hier z.B. an die für den späteren Kawabata so charakteristische Verwendung von Kontrastharmonien, wie *licht–dunkel* (die beiden Weiher), *Leben–Tod* («Meines Großvaters Leben – tot»), oder auch an ein resonanzartiges, in der Übersetzung nicht voll zum Ausdruck gelangendes Stilmittel, wie die Erwähnung von «fallenden Blutstropfen» am Anfang und vom überraschenden «Umschlag» zum «fallenden Pfirsich» am Ende der Erzählung.

59. Für *Jūrokusai no nikki* (*Tagebuch eines Sechzehnjährigen* [d.h. nach westlicher Zeitrechnung: eines Vierzehnjährigen]), siehe z.B. Nachwort (2) zum II. Band (1948) der *Zenshū* A; *K.Y.Z.*, Bd. 14, S. 34. Siehe auch: *Tagebuch eines Sechzehnjährigen* und andere Erzählungen, hrg. und aus dem Japanischen übertragen von Oscar Benl, München 1969, S. 283.

der Deduktion an Hand von vergleichbarem Material zur Verfügung. Es möge hier kurz erörtert werden.

Schon 1923[60] publizierte Kawabata als «Experte in Begräbnisangelegenheiten» auch seine Erinnerungen an das Gebeine-Sammeln nach der Kremation des Großvaters. Yamamoto hat als erster *Kotsu hiroi* mit diesen «Erinnerungen» verglichen[61]. Obwohl er die Glaubwürdigkeit von «einigen kleinen Stiländerungen» nicht mit so vielen Worten anzuzweifeln scheint, trifft es ihn doch, wie sehr der schlichte, fast sachliche Prosastil in *Sōshiki no meijin* stark mit der poetischen, gefühlsmäßig betonten Beschreibung der gleichen Episode in *Kotsu hiroi* kontrastiert. Finden wir zum Beispiel im ersteren Werk die einfache Feststellung, daß «dieses Nasenbluten mir die Wunde in meinem Herzen, die Großvaters Tod mir zugefügt hatte, bewußt machte», so löst das Nasenbluten in *Kotsu hiroi* kompliziertere, sehr sensitive Reaktionen aus, ja die *ganze* Erzählung ist von solchen sensitiven Reaktionen durchzogen (*Eibin na kankakuteki han'ō ni shūshi shite iru*, Yamamoto, *o.c.*, S. 69).

So wäre es denkbar, daß die Erzählung in der Zeit der *Shinkankaku-ha* (also um 1925) geschrieben oder überarbeitet wurde und daß Kawabata nach dem vorangegangenen *Sōshiki no meijin* nicht unmittelbar die Veröffentlichung einer zweiten, diesmal rein literarischen Fassung seiner Jugenderinnerungen bezüglich des «Gebeine-Sammelns» ins Auge fassen wollte. Hätte aber, umgekehrt, das Shinchōsha-Heft Kawabata schon eher (d.h. vor 1923) zur Verfügung gestanden, so bleibt es unverständlich, warum dann *Sōshiki no meijin*, und nicht *Kotsu hiroi*, publiziert wurde, es sei denn, man müßte annehmen, daß die «Erzählung» im Shinchōsha-Heft nur als *Vorlage*, als *Gedächtnisstütze* sowohl für *Sōshiki no meijin* wie auch (aber dann später, wahrscheinlich während der *Shinkankaku*-Zeit) für *Kotsu hiroi* gedient habe.

60. Mai-Nummer der *Bungei shunjū*, damals noch mit dem Titel *Kaisō no meijin*; *Sōshiki no meijin (Der Experte in Begräbnisangelegenheiten)*, *K. Y. Z.*, Bd. 1 (1969), S. 69–76.

61. Yamamoto Kenkichi, «Kotsu hiroi», in: *Kindai bungaku kanshō kōza Nr. 13: Kawabata Yasunari*, 2. Aufl. 1964, S. 61–73.

Diese Vermutung wird uns nahegelegt, wenn wir den Umständen, unter denen das 1925 erschienene *Jūrokusai no nikki*[62] entstanden ist, nachgehen. Kawabata hat aus «literarischen Absichten» auch diesem Werk *Nachschriften* beigegeben[63]. Sie ergänzen und/oder korrigieren einander und informieren uns *aus der Sicht des Autors* über Art und Weise des Entstehens und über die Begleitungsumstände bei der Drucklegung des Tagebuchs.

So soll das Original erst *zehn Jahre nach der Niederschrift* in einer alten Arzttasche des Vaters, «voll von Tagebüchern aus meiner Jugendzeit», im Speicher seines Onkels Shimaki wiederentdeckt worden sein. Und im *Nachwort* zu den ausgewählten Werken von 1938 (Band VIII) heißt es überdies: «Abgesehen von Wortlautverbesserungen (Schriftzeichenverbesserungen) weicht der Text nicht vom Original aus der Zeit, da ich vierzehn Jahre alt war, ab. ... Es gehört zu meinen hervorragendsten Werken. Ich war aber bestimmt kein frühreifes Schriftstellertalent. Es ist nur so, daß die getreue Beschreibung meiner damaligen Lebensumstände ein unerschütterliches Werk hinterlassen hat.» Ob nun ein so «hervorragendes, unterschütterliches» Werk eines «bestimmt nicht frühreifen Schriftstellertalentes» trotzdem von einem vierzehnjährigen Knaben geschrieben werden könnte, hat Kawashima in einer scharfsinnig-kritischen Untersuchung des Textes und des teilweise widersprüchlichen, zusätzlichen Materials (wie z.B. die Nachschriften, das soeben erwähnte Nachwort, und andere mit einigem Regelmaß bis 1949 *[Kotsu hiroi!]* publizierten Arbeiten aus demselben Umkreis) mit überzeugenden Argumenten widerlegt[64]. *Jūrokusai no nikki*

62. *Bungei shunjū*, August- und September-Nummer dieses Jahres, damals noch mit dem Titel: *Jūnanasai no nikki (Tagebuch eines Siebzehnjährigen)*.

63. Die erste Nachschrift wurde 1925 der Erstausgabe, eine zweite den *Zenshū* A (Band II, 1948) beigefügt; seitdem sind alle Ausgaben mit beiden Nachschriften versehen.

64. Kawashima Itaru, *Kawabata Yasunari no sekai*, *o.c.*, 1969, S. 45–64. Bald darauf (1970) hat Kawabata in einem Essay (*Tombi no mau nishizora*, etwa: *Der westliche Himmel, wo die Weihen kreisen*, jetzt in: *K.Y.Z.*, Bd. 15 [1973], S. 269–271) diese Kritik in wenig überzeugender Weise erwidert. Er gesteht dabei auch ein, daß das Original des *Tagebuchs* tat-

wurde mit ziemlicher Sicherheit *nicht* von einem Vierzehnjährigen – wenn er auch Kawabata hieß – geschrieben!

Damit erhärtet sich der Verdacht, daß auch im ähnlich gelagerten Fall des *Kotsu hiroi* die schriftstellerische Bewältigung eines Jugendtraumas aus nicht mehr vollständig aufzuklärenden Gründen zu einer seltsamen Entstellung der Entstehungsumstände geführt hat.

Die Bewältigung eines Jugendtraumas – für den Knaben Kawabata, für den jungen «Experten in Begräbnisangelegenheiten» gehörten Tod und Bestattung zu den wichtigsten Ereignissen des Lebens, ja wurde der Tod fast zum Inbegriff des Lebens überhaupt. Sie sind aber auch schon früh relativiert worden, indem sie in das Werk eingingen und zur Verdichtung wurden.

«In den Erzählungen stehen die wichtigen Ereignisse des Lebens in aller Ausführlichkeit», sagt Hikaru Genji in einem Gespräch mit der jungen Tamakazura, und er fügt hinzu: «In diesen Erzählungen geht es aber gar nicht darum, etwas als die wirklichen Erlebnisse eines bestimmten Menschen aufzuzeichnen. Sondern man bringt einfach eine Sache ... deswegen zu Papier, weil man sie in der eigenen Brust nicht länger mehr verschließen kann[65].» In diesem Sinne sind auch die «Handflächen»-Erzählungen ein Stück Lebensbewältigung, sind sie «Heimat» und «Grundströmung» eines Werkes, das in der japanischen Eigenart des «Nebeneinander» sein künstlerisches Merkmal und seine Vollendung findet.

sächlich schon viel eher als «zehn Jahre später» in seinem Besitz war, und das Stück endet in resigniertem Ton mit der auf seine eigenen «Nachworte» und Tagebücher anspielenden Bemerkung, daß es auch für die Autorin des *Genji monogatari* wohl besser gewesen wäre, wenn es kein *Murasaki Shikibu Tagebuch* gegeben hätte. Dahingegen spricht Kawashima in seiner Replik (*Bishin no hangyaku*, *o.c.*, S. 225–230) die Genugtuung des Literaturkritikers darüber aus, daß man den «Kawabata-Shikibu» eben dank diesen Tagebüchern und Aufzeichnungen auf den Grund kommen könne.

65. *Genji monogatari*, 25. Kapitel (Hotaru), nach der Übersetzung von Oscar Benl, *Die Geschichte des Prinzen Genji*, Band I, Zürich 1966, S. 727.