

Title	Eine "echte nationale Stiltradition"? : Verbindungslinien zu klassischen japanischen Literaturformen im Werk Kawabata Yasunaris
Sub Title	「真の日本的伝統様式」? : 川端康成の作品における古典的文学形式の受容
Author	Duppel-Takayama, Mechthild
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1999
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.76, (1999. 10) ,p.183(190)- 197(176)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	黒岩純一, 平尾浩三両教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00760001-0197">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00760001-0197</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# Eine “echte nationale Stiltradition” ?

Verbindungslinien zu klassischen japanischen  
Literaturformen im Werk Kawabata Yasunaris

Mechthild Duppel-Takayama

Literatur ist bekanntermaßen ein universelles Phänomen. In jeder Kultur findet sich diese künstlerische Ausdrucksform, die nicht durch außerhalb ihrer selbst liegende Zwecke bestimmt wird, sondern ihren Gegenstand selbst konstituiert. Sie weist sich aus über die Art des schriftlichen oder mündlichen Vortrags, mit dem eine Geschichte erzählt oder ein Gefühl beschrieben wird - seien es sogenannte “einfache Formen” (Jolles) wie Mythen, Sprüche oder Märchen, seien es szenisch-theatralische oder erzählende Texte oder aber Gedichte.

Kulturspezifische Besonderheiten lassen sich auf dieser allgemeinen Definitionsebene nicht ausmachen. Zumindest kann man heute davon ausgehen, daß Erzählprosa und Versdichtung gleichermaßen weltweit verwendet werden. Hierbei stellt sich jedoch die Frage nach der Existenz traditionsmäßiger Ausprägungen oder der Bevorzugung bestimmter Formen dieser beiden Textarten in einzelnen Ländern.

Für die Vergangenheit ist die Frage sicher zu bejahen, für die Gegenwartsliteratur jedoch sind aufgrund der vielfältigen gegenseitigen Einflüsse formale Besonderheiten in der Literatur eines Landes im allgemeinen kaum ausgeprägt ; zumindest wird es nicht möglich sein, von einem Erzähl- oder Gedichttext in jedem Fall auf die Nationalität des Autors oder der Autorin zu schließen, zumal die individuellen Unterschiede im Stil oder der benutzten Form häufig so groß sind, daß Gemeinsamkeiten eher bei Autoren unterschiedlicher Herkunft gefun-

den werden können als bei der Gesamtheit der literarischen Texte eines Landes oder Kulturkreises.

Dies trifft auch auf die Situation in Japan zu: Trotz klassischer Literaturformen, die sich von denen des Westens oder anderer asiatischer Länder zum Teil erheblich unterscheiden, kann das Postulat einer speziell japanischen Variante angesichts der im Wortsinn grenzüberschreitenden Tendenzen in der Gegenwartsliteratur nicht aufrechterhalten werden. Das Vorhandensein autochthoner klassischer Literaturformen jedoch, die nicht nur rezipiert, sondern teilweise auch heute noch gepflegt werden, bietet japanischen Schriftstellern eine gemeinsame, verbindende Ausgangsbasis, die sich von der ihrer westlichen Kollegen grundsätzlich unterscheidet. Das heißt, daß es letztendlich eine Frage der persönlichen künstlerischen Entwicklung ist, ob ein japanischer Autor westliche oder japanische Literaturformen "benutzt".

Klar erkennen läßt sich dies bei Lyrikern, die eine der klassischen japanischen Dichtungsformen wie *haiku* 俳句 oder *tanka* 短歌 verwenden oder aber westlich geprägte Versdichtungen verfassen. Die Beurteilung dagegen, ob sich ein Prosaautor westlicher oder japanischer Erzählformen bedient, gestaltet sich nicht nur weit schwieriger, sondern sie ist in den meisten Fällen nicht möglich. Einerseits werden im Bereich der Prosa - im Gegensatz zur Lyrik - die klassischen Formen, mit Ausnahme der *zuihitsu* 随筆, nicht mehr unverändert benutzt, und andererseits sind wie oben erwähnt die Einflüsse anderer Literaturtraditionen so präsent, daß zwangsläufig "Mischformen" entstehen, die wiederum eigene Charakteristika entwickeln.

Welche Merkmale zeichnen nun diese "Mischformen" aus? Wie steht es mit Autoren wie dem Nobelpreisträger Kawabata Yasunari, denen nachgesagt wird, sie seien der japanischen Tradition besonders

verbunden? Was ist hierbei unter "Tradition" zu verstehen? Und wie äußert sich diese Verbindung speziell in Kawabatas Literatur?

Zur Annäherung an eine Antwort sollen im folgenden einige Formen der klassischen japanischen Literatur erörtert werden, zu denen sich dieser Autor selbst geäußert hat oder bei denen die Forschung Affinitäten erkennt und die Hinweise geben können auf mögliche Konstanten japanischer Erzählweise.

### 1. *monogatari* 物語

Anders Österling, der damalige Ständige Sekretär der Schwedischen Akademie, führte in seiner Laudatio anlässlich der Überreichung des Literaturnobelpreises an Kawabata im Jahre 1968 dessen literarische Gestaltungsprinzipien auf zwei klassische Formen zurück. An erster Stelle nannte er das *monogatari*, wobei seine Bezeichnung "Roman" wiederum einen Beleg darstellt für die selbstverständliche Übertragung westlicher Kategorien auf eigenständige japanische Formen, die regelmäßig zu Negativurteilen führt:

Wie sein verstorbener älterer Landsmann Tanizaki ist Kawabata zweifellos von dem modernen europäischen Realismus beeinflusst worden, doch blieb er zugleich der klassischen japanischen Literatur in Treue verhaftet. So zeigt er auch eine klare Tendenz zur Pflege und Erhaltung einer echten nationalen Stiltradition. In Kawabatas erzählender Kunst kann man noch einer Gelegenheitspoesie mit all den zarten Pastelltönen begegnen, deren Ursprung sich bis zu der malerischen Lebens- und Sittenschilderung der großen Romanschriftstellerin Murasaki Shikibu, der Verfasserin der "Geschichte des Prinzen Genji", um das Jahr 1000 zurückverfolgen läßt.<sup>(1)</sup>

Kawabata selbst betonte häufig seine Bewunderung speziell für das

*Genji monogatari*. Bereits als Mittelschüler und später während des Krieges las er das umfangreiche Werk, das oft als Höhepunkt der japanischen Literatur nicht nur der klassischen Zeit bezeichnet wird. Als konkretes Vorbild für die eigene Art zu schreiben, sei es stilistisch, inhaltlich oder formal, sah er das *Genji monogatari* jedoch zunächst nicht. bewußt. So war er auch erstaunt über die Verbindung, die der Regisseur Yoshimura Kimisaburo 吉村公三郎 1952 zwischen diesem klassischen Werk und einer der Erzählungen Kawabatas herstellte :

(...) sagte Herr Yoshimura, bei der Lektüre von *Sembazuru* habe er an das *Genji monogatari* gedacht, und er wolle das zur Grundlage der Verfilmung (von *Sembazuru*, d. Verf.) nehmen. Für mich kam diese Bemerkung völlig unerwartet.<sup>(2)</sup>

Dann setzt er allerdings hinzu :

Irgendwann würde ich auch gerne einmal mein *Genji monogatari* schreiben. Oder ich möchte mich - obwohl es bereits die ausgezeichnete Übersetzung von Tanizaki Junichiro gibt - an einer eigenen modernen Übersetzung des *Genji monogatari* versuchen.<sup>(3)</sup>

In jedem Falle bemerkenswert sind die inhaltlich-formalen Eigenheiten, die Kato Shuichi 加藤周一 bei dem klassischen Werk feststellt, nämlich daß „die Erzählstruktur (...) aus anscheinend objektiven Wiedergaben der Geschichten, der Worte, Gedichte und Gedanken der Protagonisten“ bestehe und „die Besonderheit (...) in der ungewöhnlichen Präsenz des Zeitflusses“ liege.<sup>(4)</sup> Dabei sei es „eine besondere Methode Murasaki Shikibus, die Protagonisten immer wieder mit bereits ähnlich erlebten Situationen zu konfrontieren.“ Die „zweite Methode, den Fluß der Zeit zu verdeutlichen,“ liege „im Sichtbarmachen von Einwirkungen der

Vergangenheit auf die Gegenwart. Frühere Eindrücke der Figuren werden von gegenwärtigen wiederbelebt und bilden zusammen mit diesen wieder neue.”<sup>(5)</sup>

Ähnlich sind diese Eigenheiten auch in den Erzählungen Kawabatas wiederzufinden. Der Autor benutzt vorzugsweise eine eingeschränkte Erzählperspektive, schildert die Ereignisse also aus der Sicht einer bestimmten einzelnen Person und verzichtet weitgehend auf Kommentare. Die Kontinuität des Erzählvorgangs mittels dieser Vorgehensweise zu wahren scheint allerdings nicht so außergewöhnlich, daß man bereits in diesem Bereich von einer eindeutigen Beeinflussung Kawabatas durch das *Genji monogatari* sprechen könnte.

Deutlicher sichtbar wird die Verbindungslinie im zweiten Aspekt, der “Präsenz des Zeitflusses”, die sich bei Kawabata in der bevorzugten Schilderung der Natur und jahreszeitlicher Veränderungen manifestiert. Darüber hinaus gibt es auch bei ihm die Tendenz, seine Protagonisten immer wieder mit bereits ähnlich erlebten Situationen zu konfrontieren, so etwa in *Yukiguni* 雪国 (“Das Schneeland”, 1935-1947) die von Shimamura beobachteten Spiegelungen, in *Mizuumi* みずうみ (“Der See”, 1954) Gimpeis Verfolgungserlebnisse und seine Verwicklung in Aktionen am Rande der Legalität, oder in *Yama no oto* 山の音 (“Der Klang des Berges”, 1949-1954) die Auseinandersetzung Shingos mit mehreren unglücklichen Ehen in seiner Umgebung.

“Einwirkungen der Vergangenheit auf die Gegenwart” spielen in den Erzählungen ebenfalls eine wichtige Rolle: Beispielsweise wird Gimpei in *Mizuumi* von seiner Schülerin Hisako an seine Cousine Yayoi erinnert und beginnt ein Verhältnis mit ihr; Shingo in *Yama no oto* sieht in seiner Schwiegertochter Kikuko die von ihm heimlich geliebte verstorbene Schwägerin und erkennt Parallelen zwischen der früheren Beziehung zu seiner Tochter und heute zu seinen Enkelkindern.

Als übergeordnete Merkmale nicht nur des *Genji monogatari*, sondern auch anderer Werke dieser Form, etwas des *Utsuho monogatari* 宇津保物語, kommt die Episodalität hinzu, die bevorzugte Darstellung des Alltagslebens sowie die einfühlsame Beschreibung sinnlicher Wahrnehmungen. Diese Merkmale treffen ohne Einschränkung auf Kawabatas Schreibweise - von Österling als "Gelegenheitspoesie" bezeichnet - gleichermaßen zu, sodaß insgesamt zweifellos eine deutliche Parallele zwischen der Erzählprosa des Nobelpreisträgers und dem klassischen *monogatari* sichtbar wird.

## 2. *zuihitsu* 随筆

Eine klassische Literaturform, in der Kawabata selbst Ähnlichkeiten mit seiner Vorgehensweise erkannte, ist das *zuihitsu*. Er bezieht sich dabei nicht auf den "einheitlichen Typus" etwa des *Hojoki* 方丈記, das sich relativ homogen und logikbestimmt zeigt, sondern auf den "Sammlungstypus", in dem Wahrnehmungen und Überlegungen assoziativ aneinandergereiht "mit dem Pinsel flüchtig heruntergeschrieben" werden.<sup>(6)</sup>

Das wohl berühmteste Beispiel für diesen Typ der Miszellenliteratur, das *Makura no soshi* 枕草子 von Sei Shonagon 清少納言, die mit Aufzählungen, Gedanken und Erinnerungen versucht, ihre Erfahrungen zu sichten und die Umwelt zu beschreiben, gehörte wie das *Genji monogatari* zu Kawabatas Jugendlektüre. Später verfaßte er selbst zahlreiche solcher "Stegreifnotizen", die drei Bände seiner Werkausgabe (KYZ Bd. 26-28) füllen und vom Stammbaum seines Lieblingshundes über "Badeorte und Literatur", den japanischen Tanz oder frühverstorbene Schriftsteller bis zu dem Vortrag bei der Nobelpreisverleihung "Das schöne Japan und ich" (*Utsukushii Nihon no watashi* 美しい日本の私) reichen.

In Themenvielfalt und Niveau erinnern diese *zuihitsu* an die literarischen Tagebücher seiner europäischen Kollegen, wie etwa Max Frischs "Tagebuch 1946-1949".<sup>(7)</sup> Kawabata selbst zieht dagegen die Verbindungslinie zu einer westlichen Romanteknik der zwanziger Jahre. In seinem Aufsatz *Makura no soshi* 枕の草子 (sic) schreibt er :

Man kann wohl sagen, daß sogar die neuen psychologischen "Stream of consciousness"-Romane von Autoren wie Joyce, Woolf, Proust oder Faulkner zur Literatur der Assoziationen und Erinnerungen gehören. Meiner Meinung nach sind diese psychologischen Romane nichts anderes als der Ausdruck der seelischen Erschöpfung, der Dekadenz und Aufgeregtheit unserer modernen Zeit, (...). Es ist allerdings auch wahr, daß diese neue literarische Strömung einen neuen Weg zur Erkundung der tiefsten Tiefen des menschlichen Geistes eröffnet hat.<sup>(8)</sup>

Zu Beginn dieses Textes geht Kawabata auf eines der Hauptmerkmale der *zuihitsu* ein, die Assoziationstechnik, und vergleicht sie mit seiner eigenen Vorgehensweise :

Wenn ich schreibe, möchte ich von einem Fließen von Assoziationen geleitet werden, ich bemerke dann, wie sich die Ideen nacheinander einstellen. Wahrscheinlich ist es bei anderen Autoren genauso, aber in meinem Fall scheint diese Tendenz besonders stark zu sein. Vielleicht fehlt mir auch die Fähigkeit, meine Assoziationen richtig zu bearbeiten.<sup>(9)</sup>

Das "Fließen von Assoziationen", die Aufeinanderfolge von Ideen, zeigt sich explizit auch in den drei Erzählungen *Yukiguni*, *Yama no oto* und *Mizuumi*. Dieses Charakteristikum erstreckt sich jedoch nicht nur auf den Inhalt und die Struktur, sondern ebenso auf die Entstehungsweise der Erzählungen. Besonders *Yukiguni* ist ein Beispiel für



Kawabatas allmähliches Hineinwachsen in ein Thema, das er dann erweitert, umgestaltet, ergänzt, das ihn über Jahrzehnte begleitet und in seinen Gedanken nie abgeschlossen ist. *Yama no oto* entwickelte sich zwar regelmäßiger und wurde nicht allzu stark nachbearbeitet, doch die Erzählung war ebenfalls weder thematisch noch bezüglich des Umfanges so geplant, wie sie letztendlich nach fünfjähriger Arbeit veröffentlicht wurde.

Auch *Mizuumi* war für Kawabata nicht beendet (er hatte die Absicht, ein zusätzliches Kapitel zu ergänzen), ebensowenig wie zum Beispiel *Nanpo no hi* 南方の火 (“Feuer im Süden”, 1921), *Asakusa kurenaidan* 浅草紅団 (“Die scharlachrote Bande von Asakusa”, 1929-1930), *Asakusa matsuri* 浅草祭 (“Das Tempelfest in Asakusa”, 1934-1935), *Koen* 故園 (“Heimat”, 1943-1945), *Meijin* 名人 (“Der Meister”, 1942-1954), *Nami chidori* 波千鳥 (“Regenpfeifer auf den Wellen”, 1953-1954; eine Fortsetzung von *Sembazuru* 千羽鶴, “Tausend Kraniche”) oder *Tampopo* たんぽぽ (“Löwenzahn”, 1964-1968).

Hasegawa Izumi 長谷川泉 betont in diesem Zusammenhang, daß

The construction of the *Genji monogatari*, which resembles that of picture scrolls (*emakimono* 絵巻物), had considerable influence upon that nature of Kawabata's literature, and because the *Makura no soshi* is built of associations of ideas, it too cannot be dismissed when analyzing continuity and discontinuity in Kawabata's literature.<sup>(10)</sup>

Es ist also festzustellen, daß sich die äußere Form der *zuihitsu* zwar von Kawabatas Erzählprosa unterscheidet, seine Erzählweise selbst jedoch (zusätzlich manifestiert in der Veröffentlichungspraxis) stark von dieser klassischen Prosaform beeinflusst wurde. Hasegawa ist sich

sogar sicher, daß “the root of Kawabatas literature of association and fantasy lies in the *Makura no soshi*.”<sup>(11)</sup>

### 3. *haiku* 俳句 und renga 連歌

Als zweite klassische Form, an die seiner Meinung nach Kawabatas Literatur erinnert, nannte Österling in der erwähnten Verleihungsrede das *haiku* :

In Kawabatas Stil lebt ein Abglanz der japanischen Malerei ; er ist ein glühender Bewunderer der zerbrechlichen Schönheit und der Melancholie von Botschaften der Natur, die ihre Spuren im Dasein hinterlassen. Der flüchtige Charakter aller äußeren Handlung kann vielleicht mit Pflanzen verglichen werden, die auf der Oberfläche des Wassers treiben - so sieht es die echte japanische Miniaturkunst der Poesie “haiku”, die sich in der Prosa Kawabatas widerspiegelt.<sup>(12)</sup>

Kawabata betätigte sich nie als Lyriker, er veröffentlichte weder *haiku* noch *tanka* oder Gedichte westlicher Stilart. Auch theoretische Äußerungen zur Versdichtung existieren kaum, und ebensowenig wird in der japanischen Sekundärliteratur zu Kawabata auf eine Verbindung des Autors mit diesem Teilbereich der klassischen Literatur eingegangen.

Trotzdem muß natürlich davon ausgegangen werden, daß er durchaus von der japanischen Tradition der “Kurzgedichte” beeinflusst wurde, zumal man diese Dichtkunst in Japan bis heute praktiziert und der Lyrik allgemein ein wichtigerer Stellenwert als im Westen beigemessen wird. Für Kawabata stellt Dorothy S. Schlieman auf der Grundlage einer - allerdings nur knappen - Analyse von *Sembazuru* und *Yukiguni* “the traditional haiku” sogar fest als “the most obvious literary force in Kawabata’s work”.<sup>(13)</sup>

Zweifellos nutzte der Autor die in der japanischen Sprache begründete Möglichkeit, in einem Ausdruck mehrere Bedeutungsnuancen anklingen zu lassen und bestimmte Assoziationen zu evozieren, ebenso wie es die *haiku*-Dichter tun. Auch die genaue Beobachtung und Beschreibung einer Situation, das “Festhalten des Augenblicks”, das ein besonderes Merkmal der japanischen Lyrik ausmacht, findet sich in Kawabatas Prosatexten. So läßt er Shingo in *Yama no oto* den “Klang des Berges” oder den Aufprall einer einzelnen herabfallenden Kastanie wahrnehmen, läßt ihn Pflanzen und Tiere betrachten. Die Schilderung einer am Fliegengitter haftenden Motte oder der ungewöhnliche Vergleich des Mundes der Geisha Komako mit einem “schön geringelten Blutegel” (*utsukushii hiru no wa* 美しい蛭の輪) in *Yukiguni* sind ebenfalls Beispiele für den poetischen Aspekt bei Kawabata.

Da solche Elemente in der westlichen Prosaliteratur eher im Hintergrund stehen, werden sie vom ausländischen Lesepublikum als ungewöhnlich registriert und mit dem Begriff “japanische Sensibilität” belegt. Auch der Kritiker Shinoda Hajime 篠田一士 bestätigt diese Einschätzung :

Es findet sich wohl gegenwärtig kein einziger Autor, der so direkt “traditionelle” Situationen und Stimmungen zeigt, wie dies in den Werken Kawabata Yasunaris der Fall ist, und es gibt vermutlich auch keinen anderen Autor, bei dem wir mühelos solche Stimmungen gewinnen können.<sup>(14)</sup>

Es muß jedoch nicht weiter betont werden, daß diese Schreibweise – von der Shinoda sagt, die Besonderheit sei nicht stilistischer, sondern syntaktischer Natur<sup>(15)</sup> – als individuelles Charakteristikum des Autors Kawabata aufzufassen ist und kein Kennzeichen der japanischen Erzähl-

prosa an sich darstellt.

Zu einer anderen Variante der klassischen Dichtung, den *renga*, äußert sich Kawabata in seinem oben erwähnten Artikel *Makura no soshi*. Auch an der Komposition solcher Kettengedichte war Kawabata nie beteiligt, doch die Vorstellung, daß *renga* nicht von einer Einzelperson verfaßt werden, sondern in Gruppenarbeit entstehen, sprach ihn offensichtlich an. Hier sah er eine Möglichkeit der Bearbeitung von Assoziationen, die ihm bei seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit verwehrt blieb. Während sich seine Ideen nur in der direkten Auseinandersetzung mit dem Thema einer Erzählung weiterentwickeln konnten, er also immer auf sich selbst beschränkt war und nur *seine* Gedanken sich verbinden konnten, waren (und sind) *renga* das Ergebnis von Assoziationen im doppelten Sinne : der Gedankenverbindung durch den Zusammenschluß mehrerer Personen.<sup>(16)</sup>

Weder von Kawabata selbst noch in entsprechenden Studien wird in diesem Zusammenhang die in der Frühmoderne entstandene Form der *rensaku* 連作 (“Ketten-” oder “Fortsetzungstexte”) erwähnt, bei der ein Autor - seltener auch mehrere Personen - zahlreiche Einzelgeschichten zu einem Thema verfaßte, die dann als Gesamtwerk veröffentlicht wurden. Der Unterschied zu den *renga* besteht also darin, daß sich hier alle Einzelteile auf eine gemeinsame Ausgangsthematik bezogen (1-2, 1-3, 1-4 etc.), bei den *renga* dagegen jeder Einzelteil aus dem direkt davorstehenden entwickelt wird (1-2-3-4 etc.). Auch für die *rensaku* wurden zunächst *tanka* verwendet,<sup>(17)</sup> in der frühen Showa-Zeit darüber hinaus *haiku*.<sup>(18)</sup> Bemerkenswert ist aber, daß der Begriff ebenso für den Bereich der Prosa existiert und unter Umständen eine adäquate Bezeichnung für manche Texte Kawabatas darstellen kann.

In der westlichen Sekundärliteratur finden sich allerdings keine Hinweise darauf, sondern ausschließlich auf die “*renga*-ähnliche Struk-

tur” der Erzählungen Kawabatas. So stellt James T. Araki fest, die Erzählprogression beruhe auf “linking through imagery rather than through contextual or sentence logic – a technique of the traditional *renga* or “linked verse”.“(19) Mary Dejong Obuchowski erkennt in *Yama no oto* ebenfalls diese Kettenstruktur – “repetition or carry-over of an image from one verse to the next” –, da “events which have no apparent logical or temporal connection come together in Shingo’s mind because of a common image or thought.”(20) Und auch Edward G. Seidensticker äußert sich im Zusammenhang mit einer Analyse der Erzählung *Kinju* 禽獸 (“Vögel und Tiere”, 1933), bei der er “a stringing together of vignettes”(21) konstatiert, in diesem Sinne :

One is immediately reminded of linked verses (*renga*), the manner in which they were put together, and the manner in which they were subsequently singled out for inclusion in anthologies. Each verse was required to grow from the one that preceded it, and the success of each was a matter of the poet’s success in fusing the elements laid out for him into a new reality.(22)

Seidensticker sieht darin eine Erklärung für Kawabatas Eigenart, keine Handlungssteigerung zu konstruieren und nicht auf einen abschließenden Höhepunkt hinzuarbeiten :

The story could perfectly well go on, just as it could perfectly well have ended earlier. So it is with most of Kawabata’s writing. He has called himself a *renga* poet, and an understanding of what that characterization implies should explain his reluctance to finish things with a grand finality, or to build up to crescendos.(23)

Im Anschluß hieran ist natürlich zu fragen, ob Kawabata tatsächlich

Gestaltungsprinzipien der klassischen Literatur bewußt für seine Erzählweise nutzte. Trotz seiner eigenen Aussagen über die Nähe zur *renga*-Dichtung ebenso wie zu der Aneinanderreihung von Assoziationen in den *zuihitsu* weist die von Kawabata nicht explizit geäußerte Parallele zum *Genji monogatari* darauf hin, daß das "Auftreten gleicher Strukturen (...) lediglich das Symptom einer gleichgebliebenen künstlerischen Grundhaltung"<sup>(24)</sup> sein könnte.

Es ist sicher nicht unproblematisch, Erzählstrukturen in Prosatexten zu vergleichen, deren Entstehungszeit nahezu tausend Jahre auseinanderliegt und die damit in einem höchst unterschiedlichen historischen Kontext stehen. Die Tatsache jedoch, daß gerade die Versdichtung und die *zuihitsu* bis heute gepflegt werden, also traditionelle, aber durchaus lebendige Formen sind, impliziert eine konstante Verbindungslinie und das latente Weiterwirken literarischer Verfahren und Ideale.

Im Falle von Kawabata muß darüber hinaus die Prägung in Betracht gezogen werden, die er, wie erwähnt, durch die intensive Lektüre klassischer Werke erfuhr, auch wenn seine Auseinandersetzung mit westlicher Literatur und den zugrundeliegenden Theorien seine künstlerische Entwicklung nicht minder beeinflusste. Letztere regten ihn zu bewußten Experimenten mit neuen Formen an, die Basis seiner Erzählweise blieb aber grundsätzlich - und möglicherweise unbewußt - erhalten in Merkmalen, die auch für die klassische Literatur gelten: Seiner Vorliebe für die kleine Form, den episodenhaften "Geschehensausschnitt"; die bevorzugte Beschreibung einfacher Alltagsrealität ohne konstruierten Handlungsverlauf und die Angleichung an den Lauf der Jahreszeiten.

(Der vorliegende Aufsatz ist ein bearbeiteter Auszug aus der Dissertation "Erzählstrukturen im Werk Kawabata Yasunaris (1899-1972)", Frankfurt am Main 1998)

## Anmerkungen

- (1) s. Österling, Anders: Verleihungsrede. In: Yasunari Kawabata. Ausgewählte Werke. Nobelpreis für Literatur 1968. München 1968, S.17 f.
- (2) s. Kawabata Yasunari zenshu (im folgenden abgekürzt KYZ) Bd. 33, Shinchosha 1980, S. 537.
- (3) a. a. O.
- (4) s. Kato Shuichi: Geschichte der japanischen Literatur. Bern (u. a.) 1990, S. 146 u. S. 148.
- (5) s. Kato a. a. O., S. 150 f.
- (6) Die Bezeichnung "Gelegenheitspoesie", die Österling in seiner Laudatio für das *Genji monogatari* verwendet, wäre den *zuihitsu* sicher angemessener.
- (7) Hier sei angemerkt, daß sich in Kawabatas Werk auch Verbindungslinien zur klassischen Tagebuchliteratur *nikki* 日記 finden, deutlich in Titeln wie *Juroku-sai no nikki* 十六歳の日記 ("Tagebuch eines Sechzehnjährigen", 1925) oder *Asakusa nikki* 浅草日記 ("Asakusa-Tagebuch", 1931).
- (8) s. Kawabata Yasunari: *Makura no soshi* 枕の草子. In: Fukei 風景, Oktober 1962.
- (9) a. a. O.
- (10) s. Hasegawa Izumi: Continuity and Discontinuity in Modern Japanese Literature. In: Acta Asiatica, No. 56, 1989, S. 81.
- (11) s. Hasegawa a. a. O., S. 82.
- (12) s. Österling a. a. O., S. 18.
- (13) s. Schlieman, Dorothy S.: Yasunari Kawabata's "Narrow bridge of art". In: Literature East & West, Vol. XV-XVI, No. 1-2, December 1971-June 1972, S. 890.
- (14) s. Shinoda Hajime: Kawabata bungaku ni okeru dento no mondai. In: Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hrsg.): Kawabata Yasunari. (Kindai bungaku kansho no koza, Bd. 13). Kadokawa shoten, 2. Aufl. 1967, S. 317.
- (15) vgl. Shinoda a. a. O., S. 324.
- (16) vgl. Hasegawa a. a. O., S. 80.
- (17) Das bekannteste Werk in dieser Form ist wohl *Shini-tamau haha* 死にたまふ母 ("Die sterbende Mutter", 1913) von Saito Mokichi 齋藤

茂吉.

- (18) z. B. von den *haiku*-Poeten Mizuhara Shuoshi 水原秋櫻子 und Yamaguchi Seishi 山口誓子.
- (19) s. Araki, James T. : Kawabata : Achievements of the Nobel Laureate. In : Books Abroad, Vol. 43, Summer 1969, S. 319.
- (20) s. Obuchowski, Mary Dejong : Theme and Image in Kawabata's The Sound of the Mountain. In : World Literature Today, Vol. 51, No. 2, Spring 1977, S. 209.
- (21) s. Seidensticker, Edward G. : Strangely Shaped Novels. A Scattering of Examples. In : Roggendorf, Joseph (Hrsg.) : Studies in Japanese Culture. Sophia University 1963, S. 213.
- (22) s. Seidensticker a. a. O., S. 215.
- (23) s. Seidensticker a. a. O., S. 216.
- (24) s. May, Ekkehard : Konstanten der modernen japanischen Erzählprosa und ihr Verhältnis zur literarischen Tradition. In : Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung, Bd. 4, 1981, S. 133.