

KATEDRA GERMANISTIKY
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Univerzita Palackého v Olomouci

Pavla Rašnerová

**Magischer Realismus als gemeinsames Merkmal Y.
Furuis Roman “Der Heilige“ und R. Musils Novelle “Die
Amsel“.**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Marie Krappmannová, PhD.

Olomouc 2011

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní předepsaným způsobem všechny použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne

.....

podpis

Na tomto místě bych ráda poděkovala své vedoucí práce Mgr. Marii Krappmannové, PhD. za všechny její čas, který věnovala opravám, také za její ochotu, kritický pohled a cenné rady, které přispěly ke vzniku této práce.

Chtěla bych také poděkovat Mgr. Jörgovi Krappmannovi, PhD. za to, že jsem mohla čerpat z jeho zatím nevydané studie *Magischer Realismus*.

„Gott kann jeden Tag geboren werden, in der Krippe wie im tönenden Lärm
wilder Tage. – Auch du kannst ihn gebären, armer, verschütteter Mensch.“

(Franz Spunda: Devachan)

Inhaltsverzeichnis	
1 Einführung	1
2 Interpretation zu Die Amsel von Robert Musil	3
2.1. Inhalt, Struktur und Erzählperspektive der Geschichte	4
2.2. Die Benennung der Hauptpersonen	8
2.3. Die Thematik der Zentralgeschichten	9
2.3.1. Gemeinsame Punkte	9
2.3.2. Berührungspunkte in den drei Geschichten	10
2.4. Erste Geschichte	11
2.5. Zweite Geschichte	17
2.6. Dritte Geschichte	21
3 Interpretation zu Der Heilige von Furui Yoshikichi	27
3.1. Furui Yoshikichi – Sein Leben und Werk	27
3.2. Die introvertierte Generation	30
3.3. Einführung zum Roman	32
3.4. Figuren im Roman	33
3.4.1. Saë	33
3.4.2. Der Student	38
3.5. Motiv des immer Wiederkehrenden	39
3.5.1. Die wiederkehrende Rolle des Saëmon	39
3.5.2. Die horizontale Einwechslung der Rollen	42
3.6. Natur als Indikator der Figurenwandlungen; Sinneswahrnehmungen und Synästhesie	43
3.7. Die durch Natur geprägten Figurencharakterisierungen	48
3.8. Das Motiv der Reise	52
3.8.1. In das Dorf und zurück	52
3.8.2. Die innere Rückkehr nach Tōkyō	54
3.9. Das Unheimliche	55
3.9.1. Die unheimlichen Seiten gestalten vor allem Saës wechselnde Person	55
3.9.2. Die vorigen Rollen der Saëmons und alte Sitten	57
4.0. Die archaische Gesellschaft	60
4 Magischer Realismus	65
4.1. Magischer Realismus als Begriff	65
4.2. Die Benennung MR	66
4.3. Die mit MR verbundenen Schriftsteller und Wissenschaftler, einzelne Merkmale des MR	67
4.4. Der deutsche magische Roman	70
5 Schlussfolgerung	73
6 Literaturverzeichnis	76
7 Annotation	78

1 Einführung

Am Ende der 60er Jahre erscheint in Japan eine Generation der Autoren, die in den Fachpublikationen oft als die sechste Welle der Nachkriegsautoren unter dem Begriff "Naikō no sendai" (die introvertierte Generation) bezeichnet wird. Selbst der Name der Gruppe spricht für sich, da in dem Mittelpunkt dieser Generation die Einzelperson als das verlassene Individuum steht; man beginnt ihre innerliche Welt nicht nur als einen Bestandteil der gesamten Masse zu betrachten, wie es in der heutigen urbanisierten Gesellschaft häufig der Fall ist, sondern löst das einzelne Individuum aus dieser uniformen Masse aus.

Das Werk dieser Autoren ist stark geprägt von westeuropäischen und amerikanischen Einflüssen, die sich in verschiedener Art und Weise in der Suche nach neuen literarischen Formen und Themen widerspiegeln. Viele der Werke dieser Generation werden zu dem so genannten "Magischen Realismus" eingeordnet, einer vorwiegend literarischen Ausrichtung, die ihren Höhepunkt vor allem in der deutschen Literatur gefunden hat. Bei einigen japanischen Schriftstellern, die sich mit dem Studium der Germanistik und mit dem Übersetzen der deutschen Literatur ins Japanische befassten, wie z. B. Furui Yoshikichi, ist der direkte Einfluss der deutschen Autoren deutlich zu erkennen, die üblicherweise zu dieser Richtung gezählt werden.

Über Furui Yoshikichi wird mit Recht behauptet, es gäbe keinen anderen Schriftsteller aus Japan, der so ausführlich die deutsche Literatur kannte und verstünde. Dies ist nicht verwunderlich; Furui Y. verbleibt nach seinen Studien der Germanistik im Kontakt mit der deutschen Literatur und beginnt unter anderem auch einige Werke von R. Musil und H. Broch zu übersetzen. Diese Arbeit und die damit verbundenen Erfahrungen helfen ihm, selbst literarisch tätig zu sein. Einige seiner Werke können durchaus zu der Richtung des magischen Realismus gezählt werden, wie z. B. der Roman *Der Heilige*, der kennzeichnende Merkmale des magischen Realismus aufweist.

Die Arbeit wird sich ausführlicher dem oben genannten Werk widmen. Als ein Vergleichswerk der deutschen Literatur wird die Novelle *Die Amsel* von Robert Musil ausgewählt. In diesen zwei Texten kann man nicht bloß Übereinstimmungen in der Themenauswahl feststellen, sondern die gesamte Stimmung und Wirkung auf den Leser weist in den Romanen *Der Heilige* und *Die Amsel* auffallende Parallelen auf. Wie schon gesagt wurde, beschäftigte sich Furui Y. intensiv mit der Germanistik, vor allem mit R. Musil, weswegen sein Roman eine ideale komparative Basis bildet. In den ausführlicheren Teilen (in der dritten und der vierten Kapitel) der Arbeit findet man Versuche um Interpretation beider Werke. Die erste Interpretation, die sich auf *Die Amsel* konzentriert, wird aus mehreren schon existierenden Studien zusammengefasst, die sich mit diesem Werk aus ganz unterschiedlichen Perspektiven befassen und die es in der Endphase ermöglichen, eine "bunte" Einheit entstehen zu lassen. Unter anderen sind das: *Musils Amsel – Paradiesvogel des Narziss* von R. Hoppler, der diese Novelle als Abbildung einer Lebensstufe, einer Selbstverliebtheit betrachtet. *Robert Musil, Nachlass zu Lebzeiten: Bilder, Betrachtungen, Geschichten* von Gudrun Brokoph-Mauch enthält ein Kapitel mit dem Namen *Das Märchen in der "Amsel"*, in dem dieses Werk als ein Märchen beobachtet und "untersucht" wird. Die anderen Studien analysieren wie üblich; es werden einzelne Gestalten, Inhalt, Struktur und Erzählperspektive der Geschichte analysiert, woran auch diese Interpretation festhält.

Die Interpretation von *Der Heilige* wird in Kapiteln ausgearbeitet, die nach den zentralen Motiven des Romans gegliedert werden. Furui Y. gelang es, die rasche Urbanisierung und das allmähliche Anstreben der alten Gewohnheiten darzustellen. Er schildert eindringlich, was sich in der menschlichen Innerlichkeit abspielt, wenn der moderne Mensch die Großstadt verlässt und zu nah an die Natur gerät.

In dem ersten Teil wird der Begriff "Magischer Realismus" erläutert und die Hauptmerkmale dieses Phänomens zusammengefasst. Dieser Teil folgt vor allem der Studie über magischen Realismus von J. Krappmann, die geschichtlich fortschreitet, bei einzelnen Literaturwissenschaftlern verbleibt und die wichtigsten Merkmale der MR erklärt. Als sehr lohnenswert zeigte sich die Studie *Magischer*

Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung von M. Scheffel, der sich mit den Konzepten und Gedanken des magischen Realismus auseinandersetzt und einen Einblick in die spezifische Welt der Künstler vermittelt, die üblicherweise als Vertreter des magischen Realismus bezeichnet werden. Obgleich Scheffels Buch bereits in den 80er Jahren erschien, gilt es heute noch als wegweisend.

Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, anhand der Analyse der ausgewählten Werke zu zeigen, in welchem Maß die deutsche Literatur des magischen Realismus die sechste Welle der japanischen Nachkriegsautoren beeinflusst hat. Das Augenmerk wird in erster Linie darauf gerichtet, wie sich diese deutsche literarische Strömung in dem Roman von Furui Yoshikichi abspiegelt. Es muss letztendlich erwähnt werden, dass die Arbeit dem Leser diesen japanischen Schriftsteller und Germanisten näher bringen soll, der in Japan für einen nicht leicht zu begreifenden Autor gilt.

2 Interpretation zu *Die Amsel* von Robert Musil

Robert Musil hat sich schon in seinen früheren Werken mit der Frage des Bewusstseins und der damit verbundenen Wirklichkeitsdeutung beschäftigt, aber gerade in der Erzählung „Die Amsel“ ist dieses Thema tiefer bearbeitet. In dem aus dem Jahre 1926 stammenden Gespräch mit Oskar Maurus Fontana findet sich unter anderem folgende Bestätigung¹:

„Die reale Erklärung des realen Geschehens interessiert mich nicht. (...) Die Tatsachen sind (...) immer vertauschbar. Mich interessiert das geistig Typische, ich möchte geradezu sagen: das Gespenstische des Geschehens.“

R. Hoppler führt am Anfang seiner Studie die oben zitierte Passage an, die als ein direkter Kommentar zu der Erzählung „Die Amsel“ gelten könnte, zumal gerade in diesem Text die Gespenstigkeit von den scheinbar belanglosen Wiederholungssituationen herrührt. Für den Leser bedeutet die undurchschaubare Struktur des Textes „Die Amsel“ das gleiche Rätsel wie für die Figur Azwei die

¹ vgl. Reniers-Servranckx 1972, S. 189.

verschiedenen entfremdeten Situationen, die in der Erscheinung des Vogels einen greifbaren Symbol finden. „Die Amsel“ soll beim Leser ein Erweckungserlebnis bewirken, das einen dauerhaften Einfluss auf sein Leben ausüben wird.

„Und ich schildere es Ihnen so, als ob eine Erkenntnis eine Geschichte durchbohren könnte wie einen Berg, auf dessen anderer Seite eine andere Welt mit dem gleichen Tal, den gleichen Häusern und kleinen Brücken liegt.“²

2.1. Inhalt, Struktur und Erzählperspektive der Geschichte

In Robert Musils Werk „Die Amsel“, das meistens als eine „Erzählung“ bezeichnet wird, stehen im Zentrum drei Geschichten, die als ein Binnenrahmen dienen. Sie werden von einem der zwei Freunde, Aeins und Azwei, aus der Kindheit erzählt, über die der Erzähler am Anfang berichtet.

Anhand dieses Erzählmodus, das Erzählte in Binnen- und Rahmengeschichte aufzuteilen, könnte man „Die Amsel“ als eine Novelle bezeichnen, was auch Marie-Louis Roth in ihrer Studie³ behauptet. Die Erzählform der Figur Azwei verwandelt sich dann später in Ich-Form, was diese Erzählung vielschichtiger und interessanter macht. Natürlich kann man ein Werk nicht nur anhand des Merkmals der Binnen- und Rahmengeschichte als eine Novelle einstufen. Die unerhörte Begebenheit wäre etwa ein anderes Merkmal, welches für eine Novelle typisch ist. Als „unerhörte Begebenheit“ kann man mehrere Ereignisse in den drei Binnengeschichten bezeichnen, die später ausführlicher analysiert werden. Die abschließende Pointe könnte in dem unerwarteten Nichtvorhandensein einer solchen bestehen: Der Leser muss letztendlich feststellen, dass er selbst die drei Geschichten verbinden und beurteilen soll. Der Erzähler in der Binnengeschichte, Azwei, von dem man eigentlich die Auflösung des Rätsels erwartet, will zum Schluss eine Erklärung von Aeins hören. Doch weder Aeins, noch der Erzähler aus der Rahmengeschichte, der in der Schlusssequenz gar nicht mehr auftaucht, können dem Leser diese Aufgabe entnehmen.

² Hoppler, Rudolf: Musils Amsel – Paradiesvogel des Narziss. In: Strutz, Josef; Strutz, Johann (Hrsg.): Robert Musil - Literatur, Philosophie und Psychologie. Musil – Studien 12. Fink: München-Salzburg 1984.

³ Roth, Marie-Louis: Die Amsel. Ein Interpretationsversuch. In: Strutz, Josef; Strutz, Johann (Hrsg.): Robert Musil – Literatur, Philosophie und Psychologie. Musil – Studien 12. Fink: München-Salzburg 1984.

Es wirkt beinahe so, als ob Musil mit dieser Novelle eine Art Experiment mit dem Leser versuchen würde. Gerade die Abwesenheit des Rahmenerzählers am Ende der Geschichte zwingt den Leser dazu, die drei Geschichten selbständig zu einzuschätzen und zu deuten. Der Leser wird dadurch selbst zu einem Bestandteil der Textstruktur. Die ganze Binnenerzählung zielt scheinbar wie eine Krimigeschichte auf eine Lösung ab, die am Ende völlig unerwartet ausbleibt.⁴

Als Symbole werden die Nachtigall, der Fliegerpfeil und die Amsel eingeführt, die gleichzeitig wichtige Rolle bei den Wendepunkten der Geschichte spielen, da sie ununterbrochen zur inneren Veränderung Azweis beitragen.

Aeins und Azwei sind Freunde aus der Zeit der Jugend, als sie beide das gleiche kirchliche Erziehungsinstitut besuchten. Dennoch, oder möglicherweise gerade deswegen erklärten sich die beiden zu Atheisten. Ihre Protesthaltung brachten sie offen zum Ausdruck, indem sie in der Kirche ihre Freizeit mit Kartenspielen oder Rauchen verbrachten.

„Später, in ihrer Studienzeit, schwärmten die beiden Freunde für eine materialistische Lebensklärung, die ohne Seele und Gott den Menschen als physiologische oder wirtschaftliche Maschine ansieht, ...“ (S.82)

Dass es sich nicht nur um eine durch die institutionelle Erziehung bedingte Protesthaltung handelte, wird in der zweiten Geschichte angedeutet. Hier wundert sich Azwei über die unerwartete Wirkung des „mystischen“ Augenblicks:

„... und ich muss einfach sagen, ich war sicher, in der nächsten Minute Gottes Nähe in der Nähe meines Körpers zu fühlen. Das ist immerhin nicht wenig bei einem Menschen, der seit seinem achten Jahr nicht an Gott geglaubt hat.“ (S.91)

Warum gerade die Jugendzeit als Verbindung zwischen Azwei und Aeins gewählt wird,

wird zwischen den Zeilen in der folgenden Passage angedeutet.

„Denn im Grunde ist Jugendfreundschaft um so sonderbarer, je älter man wird. Man ändert sich im Laufe solcher Jahre vom Scheitel bis zur Sohle und von den Härchen der Haut bis ins Herz, aber

⁴ vgl. Hoppler 1984, S.202.

das Verhältnis zueinander bleibt merkwürdigerweise das gleiche und ändert sich so wenig wie die Beziehungen, die jeder einzelne Mensch zu den verschiedenen Herren pflegt, die er der Reihe nach mit Ich anspricht.“ (S.81)

Als ob die Jugendzeit, die sie Seite an Seite verbracht haben, die Beziehung zwischen ihnen „konservieren“ würde. Dadurch wird die Analogie zwischen Menschen, die durch eine bestimmte gemeinsame Zeitspanne verbunden wurden, betont. Mit den verschiedenen Herren sind offenbar die Entwicklungsphasen des eigenen Ich gemeint, deren sich allerdings der Mensch nicht bewusst wird. Die „Herren“ stehen hier also für die verschiedenen Zeitspannen, zwischen denen man sich jedoch eben durch diese „konservierte“ Bilder oder Beziehungen frei bewegen kann.⁵

Die beiden Freunde werden als gegenteilige Figuren geschildert: Azwei wird als der Schlagkräftige charakterisiert, der auch physisch der Überlegene ist, was in den Schilderungen seiner halsbrecherischen Akrobatenkunststücke zum Ausdruck kommt. Aeins hält sich dagegen zurück.

Der Erzähler in der Rahmengeschichte berichtet über die Jugend der Beiden, die später nach vielen Jahren ein Zusammentreffen vereinbaren werden: Ihre Wege haben sich während der Studienzeit getrennt – Azwei studierte Waldwirtschaft und wollte nach seinen Studien nach Russland oder Asien fahren. Aeins wirkte dagegen in einer Arbeiterbewegung. Bevor der Weltkrieg ausbricht, treffen sich die beiden Freunde. Azwei hat schon sein Ziel erreicht und eine Unternehmung in Russland in Gang gesetzt, aus Aeins ist Herausgeber einer Zeitung geworden, die absurderweise einem reichen Unternehmer gehört. Eine bestimmte Zeit haben sie sich gegenseitig nicht gesehen. Trotzdem verbinden sich ihre Wege wieder und in diesem Zeitpunkt beginnt Azwei zu erzählen

„...das nun Folgende, in der Art, wie man vor einem Freund einen Sack mit Erinnerungen ausschüttet, um mit der leeren Leinwand weiterzugehen.“ (S.83)

Dieses Treffen kommt eher unabsichtlich zustande, als ob die Zusammenkunft keine andere Funktion hätte, als Azwei zu ermöglichen, seine Geschichten zu erzählen. Er verlangt, Aeins soll ihm nur ohne Unterbrechungen zuhören.

⁵ vgl. Reniers-Servranckx 1972, S.192.

„Ich will dir meine Geschichten erzählen, um zu erfahren, ob sie wahr sind.“ (S.87)

Warum schildert er eigentlich Aeins seine seltsamen, undurchschaubaren Erlebnisse, obwohl sie sich schon so lange nicht gesehen haben?

„Die Jugend, welche die beiden Freunde Aeins und Azwei verband, war nichts weniger als eine religiöse gewesen.“ (S.81)

Obwohl die beiden Freunde religiöse Fragestellungen seit der Jugendzeit entschieden ablehnen, wird gerade Aeins als Zuhörer ausgewählt, der die mysteriöse Verbindung zwischen den Geschichten mindestens erahnen soll. Aeins fragt am Ende:

„Aber du deutest doch an – suchte sich Aeins vorsichtig zu vergewissern – dass dies alles einen Sinn gemeinsam hat?“ (S.98)

Doch Azwei kann diese Frage weder beantworten, noch erwartet er ernsthaft eine Erklärung von seinem Freund. Wahrscheinlich wollte Azwei seine seltsamen Erlebnisse nur mit den Augen des Freundes betrachten.

Man kann sich sogar die Frage stellen, ob es sich wirklich um Geschichten handelt. Eigentlich sind es Spiegelbilder der Augenblicke, die für Azwei unbeschreiblich sind, Augenblicke, die immer wieder einen Lebensbruch bedeuteten. Als ob Azwei das Bedürfnis hätte, sich durch die Schilderung dieser Momente wieder seinem Freund Aeins anzunähern. Das Verhältnis bleibt eigentlich gleich. Brauchte er etwa die scheinbare Sicherheit, die er als Kind empfunden hat? Die Sicherheit, die eine Art Freiheit bedeutete, die Kinderfreiheit, die er als die „richtige“ Wirklichkeit empfand?

„... aber Kindheit, das heisst, an beiden Enden nicht ganz bis zur Erde reicht.“ (S.96) „... ich reichte wirklich nicht mehr unter dem Tisch zur Erde.“

Auf diese Frage wird in der Analyse der dritten Geschichte detaillierter eingegangen. Auf die Verwebung zwischen der vorhandenen und der potentiellen

Realität, die eigentlich ins Mystische ausufert, macht in ihrer Studie Marie-Louise Roth aufmerksam:

„In der Amsel ist die Realität nicht nur alles, was existiert, sondern das was fehlt, was scheinbar überflüssig, was nicht da ist und doch noch möglich bleibt.“⁶

2.2. Die Benennung der Hauptpersonen

Die ungewöhnlichen Namen der beiden Gestalten vermitteln den Eindruck der Allgemeinheit und Unbestimmtheit, als ob es sich nicht wirklich um zwei autonome Individuen handeln würde. Die Namensgebung erinnert an eine mathematische Formel: $A=A_1+A_2+\dots$. Es kann sich um irgendjemanden handeln, der aus mehreren „Elementen“ (Bestandteilen) besteht. Diese Zahlenreihe könnte ruhig unendlich fortfahren, aber in der Erzählung „Die Amsel“ sind keine anderen Erzählperspektiven mehr notwendig. Aeins Rolle des Zuhörers entspricht der Rolle Azweis als Erzähler. Auf keinem Fall handelt es sich um einen Dialog. Azwei erwartet in Wirklichkeit keine Reaktion, die scheint sogar nicht erwünscht zu sein, Aeins spielt lediglich die Rolle des späteren Beurteilers. Er soll nur zuhören und alles wahrnehmen. Genau das macht er, obwohl er am Ende zwei zentrale Fragen stellt, die sich auch für den Leser stellen.

Nach A. Reniers-Servranckx spielt die Gestalt Aeins nicht eine Rolle, die man ins Geschehen hineinkomponieren kann. Es ist keine „richtige“ Figur, sondern ein Bestandteil der Struktur, in der sie *das kritische Selbstbewusstsein des Erzählers* spiegelt.

Nach Marie-Louise Roth sind Aeins und Azwei Spiegelbilder des Autors, also Musils „Ich“, die die Gegenpole symbolisieren: Aeins sei das Symbol für *das objektive, kritische, formelle Bewusstsein*, Azwei ist dagegen die Symbolfigur für *das subjektive, existentielle, irrationelle Bewusstsein*. Roths Studie betrachtet die drei Geschichten in der Erzählung „Die Amsel“ als die einzelnen Lebensphasen

⁶ Roth, Marie-Louise: Die Amsel. Ein Interpretationsversuch. In: Strutz, Josef; Strutz, Johann (Hrsg.): Robert Musil – Literatur, Philosophie und Psychologie. Musil – Studien 12. Fink: München-Salzburg 1984. S. 174.

von Musil. Sie widerspiegeln, wie sich seine Gedanken in Bezug auf den ersten Weltkrieg änderten, das bedeutet die Zeit vor, während und nach dem Krieg.⁷

2.3. Die Thematik der Zentralgeschichten

2.3.1. Gemeinsame Punkte:

Alle drei Geschichten werden aus Azweis Mund geschildert. In jeder Geschichte wird eine seltsame Begebenheit geschildert, die Azwei stets als ein ausschließlich für seine Person bestimmtes Signal wahrnimmt.

M. L. Roth erklärt Azweis Verhalten folgendermaßen: „Der Sehnsucht nach einer anderen Wirklichkeit, nach einem Leben, das sich von demjenigen unterscheidet, in das das Individuum aufgrund institutioneller Umstände hineingeworfen wird, entspricht der erlebte Augenblick einer Seinserfahrung, die dem Menschen eine neue Perspektive eröffnet und eine Verwandlung des innersten Wesens nach sich zieht.“⁸

Dieser Zustand wird von Azwei in der Erzählung explizit ausgedrückt, als er die Szene mit dem Nachtigall in Berlin schildert:

„In einem solchen Augenblick, siehst du, ist man auf die natürlichste Weise bereit, an das Übernatürliche zu glauben.“ (S.86)

Es wurde bereits erwähnt, dass die beiden Freunde Atheisten sind, etwas wirklich Nicht-alltägliches hat allerdings Azwei die Augen geöffnet, am Anfang seiner physischen und geistigen Pilgerschaft steht ein „bloßer“ Satz:

„Sie haben dir das Leben geschenkt; ...“ (S.84)

Mit „sie“ sind seine Eltern gemeint, zu denen er für lange Zeit Kontakt verloren hat. In dieser scheinbar banalen Tatsache hat er etwas Geheimnisvolles entdeckt.

⁷ vgl. Roth 1984, S. 174-175.

⁸ Roth, Marie-Louis: Die Amsel. Ein Interpretationsversuch. In: Strutz, Josef; Strutz, Johann (Hrsg.): Robert Musil – Literatur, Philosophie und Psychologie. Musil – Studien 12. Fink: München-Salzburg 1984. S. 180-181.

Es war überhaupt nicht seine Wahl zur Welt zu kommen. Er sieht darin eine besondere *Unregelmäßigkeit* und *Unberechenbarkeit*. Dagegen schildert er die Berliner Wohnungen als Schauplatz des Regelmäßigen. Die Eintönigkeit wird durch die Schilderung der Uniformität der Berliner Wohnungen hervorgehoben. *Alle Schlafzimmer haben im Haus die gleiche Lage* und auch andere Teile der Wohnung ähneln einander. Ebenso *etagenweise türmen sich die Speisezimmer übereinander*, selbst dieses Bild flüstert Eindrücke von dem Massencharakter der Stadt, unpersönlichen Beziehungen und einem bestimmten Gefühl der Einsamkeit. (Was für ein Mensch kann diese Wirkung spüren, etwas solches bemerken?) Einerseits bringen alle drei Erzählungen zum Ausdruck, dass alles vorherbestimmt ist, alle menschliche Wege und Ziele vorgezeichnet?

„Das persönliche Schicksal ist in solchen Mittelstandswohnungen schon vorgerichtet.“ (S.84)

Andererseits stellt sich die Frage, wie es zu einer Veränderung kommen kann. Sind das die Menschen, die über ihr Leben entscheiden oder irgendwelche vermutlich übernatürliche Kräfte? Als ob Azwei auf diese Signale gewartet hätte, in der ersten Geschichte äußert er dies explizit:

„Mir wurde bewusst, dass ich auf etwas wartete.“ (S.85)

In der zweiten Geschichte– noch bevor der Pfeil sichtbar wird, weiß Azwei, dass etwas sich zum Boden nähert, auf ihn gerichtet ist, und er fühlt, dass es sich um etwas Gefährliches handelt. Trotzdem rührt er sich nicht, bleibt stehen, um das Ungewöhnliche wieder zu erfahren.

2.3.2. Berührungspunkte in den drei Geschichten:

1. Persönliche, geistige Erfahrung, dass etwas Metaphysisches existiert
2. Erleben des konkreten metaphysischen Moments
3. Erreichen des Metaphysischen

Die Handlungslinien der drei Geschichten sind so gewählt, dass die geistige Betrachtungsweise hervorgehoben wird und die inhaltliche Seite aus dem Vordergrund gedrängt wird.⁹

R. Hopplers entwickelt in seiner Studie „Paradiesvogel des Narziss“ eine interessante Theorie der Übertragung von Handlung: In den Geschichten *wird nicht über etwas gesprochen oder etwas abgehandelt, sondern etwas spricht und etwas handelt*. Jeder hat die Möglichkeit seinen Schatz zu entdecken, der vorher mit einem Signal angekündigt wird. Die Erzählung wird zwar optisch und „rein inhaltlich“ in drei Teile gegliedert, es geht jedoch immer um das Einzige, daher muss man diese Geschichten als ein Ganzes betrachten.¹⁰

R. Hoppler zählt diese drei Erlebnisse zum Phänomen *des Anderen Zustands*, der nichts Gemeinsames mit der Welt der Rationalität hat, sondern bis an die Grenzen des Mystischen führt. Durch intensivere Fähigkeit mit dem Inneren die Außenwelt wahrzunehmen, wächst vice versa auch die Zahl der Erfahrungen, die aus der Außenwelt kommen.¹¹

2.4. Erste Geschichte

Azwei in der Position des Ich-Erzählers beginnt zu berichten, als er seine Berliner Wohnung und auch seine gerade schlafende Frau verlassen hat. Der Antrieb dazu war das Singen einer Amsel in den Morgenstunden, ein Signal, das für Azwei einen großen Lebensbruch bedeutete. Obgleich er den Himmelsvogel nicht mehr hört und obgleich er noch zurückkehren kann, nimmt er diesen Vorboten ernst.

Diese Szene ist wohl biographisch verankert, wovon Musils Notizen zeugen. In einer Tagebuchaufzeichnung aus dem Jahre 1914 liest man, dass er wirklich in Berlin ein Amselsingen hörte, das einem Nachtigallsingen glich. Diese bisher unbekannt Erfahrung wie aus einer Zauberwelt machte Musil unbeschreiblich froh.¹²

⁹ vgl. Reniers-Servranckx 1972, S.189.

¹⁰ vgl. Hoppler 1984, S.189.

¹¹ vgl. Roth 1984, S.183.

¹² vgl. Roth 1984, S. 174-175.

Nach der Offenbarungsprase: „Sie haben dir das Leben geschenkt“, die ihm in der Zeit in den Sinn kam, als er in einer der Berliner Wohnungen lebte und außergewöhnlich intensiv an seine Eltern denken musste, fühlte er, dass sicher etwas Unerwartetes kommt. Als ob Azwei etwas, wovon die anderen keine Ahnung hatten, entdeckt hätte. Er sieht nicht mehr seinen Reichtum in dem materiellen Besitz, den er bisher erwarb.

Endlich findet sein Verlangen Erfüllung in einer Nacht, in der sich etwas für ihn unverständliches ereignet. Diese unterscheidet sich erstmals nur in Details von jeder anderen. Wie die Atmosphäre dieser Nacht beschrieben wurde, kann man im nächsten Absatz lesen:

„Ich war zu Hause geblieben und hatte mich, nachdem meine Frau zu Bett gegangen war, ins Herrenzimmer gesetzt; der einzige Unterschied von ähnlichen Abenden bestand vielleicht darin, dass ich kein Buch und nichts anrührte, aber auch das war schon vorgekommen.“ (S.85)

Der Leser hat manchmal den Eindruck , als ob Azwei gezielt solche scheinbar unbedeutenden Anmerkungen einfügt, die einen offenen Raum für rationale Erklärungsansätze lassen. Gegen drei Uhr morgens (im Mai) geht er schlafen.

„Ich wusste bald nicht mehr, ob ich wachte oder schlief.“ (S.85)

Brokoph-Mauch findet in der Erzählung „Die Amsel“ viele märchenhafte Motive und Passagen. Auch dieser Zustand zwischen Schlaf und Wachen trägt in sich etwas Zauberhaftes. Es geht um nichts Passives, Azwei hat wirklich einen Anteil an einem Zauber, wenn man es so bezeichnen kann. Als ob Azwei selbst in einem Zustand des „Traumdenkens“ die Sachen, die bei Azwei früh erscheinen, herzaubern würde. Für den Leser wird deutlich, dass Azwei etwas ahnt oder dass er etwas vor hat.¹³

In einem von Musils Tagebüchern aus dem Jahre 1930-31 kann man folgende Definition eines Märchens vorfinden:

¹³ vgl. Brokoph-Mauch 1985, S.215-216.

„Ein Märchen entsteht sofort, wenn der Mensch sich nicht nur vor seinesgleichen in acht nehmen muss, sondern auch vor den anderen, unterjochten, aber ursprünglich ebenbürtigen Geschöpfen der Erde, Baum, Tier, Ding.“¹⁴

Beim Wachwerden oder noch im Traum vernahm Azwei irgendwelche Töne. In den Tönen war etwas Zauberhaftes, sogar Märchenhaftes. Das Märchenhafte wird durch ein metaphorisches Bild zum Ausdruck gebracht, in dem die Töne mit Delphinen verglichen werden, die vom Dach zu Dach springen. In diesem Moment hatte er nicht das gleiche Gefühl wie beim Wachen.

„Und das Zimmer war nicht hohl, sondern bestand aus einem Stoff, den es unter den Stoffen des Tages nicht gibt, einem schwarz durchsichtigen und schwarz zu durchführenden Stoff, aus dem auch ich bestand.“ (S. 85)

In dieser Passage wird vielleicht angedeutet, dass es möglich ist, ein Bestandteil des Ganzen zu werden. R. Hopplers macht in seiner Studie darauf aufmerksam, dass in Musils Werk „Mann ohne Eigenschaften“ die Hauptfigur Ulrich das Wort „selbstlos“ erwähnt, wobei man den Begriff der Selbstlosigkeit in diesem Fall mit dem Begriff der Konturlosigkeit ersetzen könnte. Die gewohnte Verbindung zwischen Ich und der Welt verschwindet. Diese Selbstlosigkeit wird auch in der Erzählung „Die Amsel“ in mehreren Szenen thematisiert. Ganz deutlich geschieht dies in der Szene, in der sich Azwei in die Mondsichel verliebt, die wie ein Mädchen auftritt. Dieses Verhältnis wird als „Ferneliebe“ bezeichnet. Es kann zur Selbstlosigkeit kommen, weil auch der reale Partner ausgelöscht wird, es bleibt nur das schöne Mondbild. Dann ist es auch möglich, sich selbst auszulöschen, wie es in der zweiten Geschichte beschrieben wird, als Azwei mit dem Fliegerpfeil verschmelzen möchte. Es gibt keine Hindernisse sich selbst zu lieben. Azwei hört auf ein Subjekt zu sein und betrachtet sich selbst als ein Objekt, was eines der Merkmale des Narzissmus ist. „Eros ist überhaupt kein Trieb, sondern ein völliger

¹⁴ Brokoph-Mauch, Gudrun: Robert Musils Nachlaß zu Lebzeiten. Lang: New York – Berlin – Frankfurt. 1985. S. 207.

Zustand, und zwar kein Zustand der Bedürftigkeit, sondern der Erfüllung *an sich* ... Vollkommen frei von Streben (...)“^{15,16}

Wenn man geschaffen wird, gehört man zum Mikrokosmos. Man sollte auch den Makrokosmos in Betracht ziehen, wofür sich auch Azwei entschieden hat. Er erfuhr den Makrokosmos, ohne diese Erfahrung hätte er kaum die Gottesnähe in der zweiten Geschichte verspüren können.

Die schwarze Farbe könnte auch Nichtigkeit, die Vorstufe für das Eigenleben Azweis symbolisieren, als es auch bei Gottesschaffen war.

Es verhält sich ähnlich mit dem christlichen Gott; wir würden ohne Ihn nie existieren und umgekehrt. Fühlt sich Azwei seiner Mutter schuldig? Schon hat er sich mit der materialistischen, physischen Welt vertraut gemacht. Man sucht immer nach Glück, er sucht aber nach dem einen und einzigen Glück. Ein Glück ist erfolgreich gefunden und sofort sehnt man sich nach einem anderen, was glücklich machen sollte oder könnte. Wer im materiellen Prinzip die gewünschte Glückseligkeit nicht findet, wendet sich oft zum geistlichen Prinzip. Beide Prinzipien können koexistieren, manchmal schließen sie sich jedoch aus. Für Azwei eröffnet sich in den ausschlaggebenden Momenten die bis dahin ungeahnte Welt des geistlichen Prinzips. Er erfährt, dass es etwas bisher ihm Unbekanntes gibt und er möchte es erleben. Er erlebt einen Existenzzustand, den er nicht zu dieser Welt ordnen kann, aber er kann diesen Daseinszustand auch nicht als den christlichen Gott nennen. Obwohl er weiß, dass ein rein geistliches Prinzip existiert, weigert er sich, es in eine konkrete Form hineinzudrängen. Ihm ist allerdings sein bisheriges Leben mit allen Sicherheiten zuwider, er möchte das Metaphysische erleben. Als ob die Person vor und nach diesen seltsamen Erlebnissen nicht wirklich dieselbe wäre. Mit jeder Geschichte tritt er mehr und mehr in das Gebiet des Geistigen ein und erst in diesen Momenten erkennt er sich selbst und ist sich selbst ein Schöpfer.

Dabei spielen die Signale eine maßgebliche Rolle. Azwei wähnt, dass er eine Nachtigall singen hört, was etwas ganz Ungewöhnliches ist, weil gar niemand in Berlin einen solchen Vogeltyp erwarten würde. Überdies ist dieser Vogel, der in

¹⁵ Hoppler, Rudolf: Musils Amsel – Paradiesvogel des Narziss. In: Strutz, Josef; Strutz, Johann (Hrsg.): Robert Musil - Literatur, Philosophie und Psychologie. Musil – Studien 12. Fink: München-Salzburg 1984.

¹⁶ vgl. Hoppler 1984, S.191-192.

der Geschichte als ein Bote vom Himmel erscheint, gerade zu ihm geflogen. Hier wird Azwei als ein Erwählter dargestellt, was in der zweiten Geschichte noch stärker zum Ausdruck kommt. Die Art der Schilderung der geheimnisvollen Erlebnisse zielt darauf ab, dass den Menschen die Fähigkeit a priori gegeben ist, das Übernatürliche zu erkennen und zu erleben, manche haben es wohl nur vergessen.

„...siehst du, ist man auf die natürlichste Weise bereit, an das Übernatürliche zu glauben; es ist, als ob man seine Kindheit in einer Zauberwelt verbracht hätte.“ (S.86)

Bloß Kinder und Philosophen sind fähig, das Übernatürliche zu entdecken und zeigen Interesse daran. Nach diesem Moment des Erkenntnisses hat er Lust seine Frau, seine Stadt zu verlassen, was er dann auch wirklich macht. Brokopf-Mauch betrachtet diese Erscheinung als einen notwendigen Beginn eines Weges, an dessen Ende das Heimische, das Vertraute wartet. Es ist die gleiche Wanderung wie bei Grimm, als ein Held mit blinder Vertrautheit einer Nachtigall folgt. Das Motiv der Erweckung des Jünglings durch einen himmlischen Vogel kommt in der Zeit der Romantik sehr häufig vor.¹⁷⁾

Der Moment der Ernüchterung ist scheinbar unausweichlich. Unerwartet verschwindet die Nachtigall, Azwei ist völlig wach und es fällt ihm ein, dass es keine Nachtigall war, sondern eine Amsel. Hier wird eine Erkenntnis aus der Ornithologie in die Geschichte eingewoben: Amseln sind fähig, den Gesang anderer Vögel nachzuahmen. Die Tatsache, „dass es bloß eine ganz gewöhnliche Amsel gewesen“ (S.86) ist, wirkt allerdings noch reizender und befremdlicher. Als ob sich eine Stimme in einem fremden Körper verstecken würde.

M. L. Rohs Studie analysiert die Geschichten in der Erzählung „Die Amsel“ vor allem vor dem Hintergrund Musils Biographie. Man kann allerdings auch ohne die biographische Perspektive nachvollziehen, warum eine gewöhnliche Amsel als eine Nachtigall wirken kann oder warum Azweis Mutter sich am Ende der dritten Geschichte in eine Amsel verwandeln kann. Eine der zentralen Stellen stellt die folgende Stelle dar: „Ich bin einmal auf einen Schrank geklettert, nur um die Vertikale auszunutzen, und kann sagen, dass das unangenehme Gespräch , das

¹⁷ vgl. Brokopf-Mauch 1985, S.217.

ich zu führen hatte, von da ganz anders aussah.“ Diese Stelle belegt, dass Azwei imstande ist, die Möglichkeit der Blickveränderung auszunützen, was ihm eine neue Perspektive bietet. Als ob es möglich wäre, das Gespräch von oben aus „anders“ durchzudenken. Die waagrechte Perspektive ist die übliche, in der die gewöhnlichen Menschen eingeschlossen sind. Solchen Menschen würde nie einfallen *auf einen Schrank zu klettern*. Dagegen erscheinen für die Individuen, die auch senkrecht die Welt betrachten können, verschiedene Situationen und Gegenstände im völlig neuen Licht.¹⁸ Hier wird vielleicht angedeutet, dass man gerade in den scheinbar alltäglichen Sachen das Magische finden kann, es reicht, die Perspektive zu verändern.

Jetzt kehren wir aber zurück zu dem Moment, in dem Azwei über das Verhältnis zu seiner Frau nachdenkt. Seine Frau schläft weiter, er spricht zu ihr in Gedanken, dass er keine Liebe mehr fühlt. Könnte es der Überdruß sein? Das weiß er nicht, denn er hat bisher nichts Ähnliches erlebt. Die Geschichte drängt die Frage auf, ob die Zustände und Geschehnisse, die man erlebt, wirklich das sind, was man denkt zu erleben. Oder ob man das nur vermutet, weil man von fremden Definitionen und vom Hörensagen darauf schließt, was man erlebt.

Er musste die Liebe überwinden, nur so kann er mit der anderen Welt in Verbindung treten.

„Und ich schilderte es dir so, als ob ein Gefühl ein Herz durchbohren könnte wie einen Berg, auf dessen anderer Seite eine andere Welt mit dem gleichen Tal, den gleichen Häusern und kleinen Brücken liegt.“ (S.87)

Er wusste, dass er sich ändern möchte, aber gleichzeitig wusste er, „dass kein anständiger Mensch so handeln dürfte;...“ (S.87)

Von Aeins möchte er nicht seine Lossprechung hören, er möchte nur erfahren, ob die Geschichten wahr sind und dazu braucht er die Anwesenheit Aeins.

¹⁸ vgl. Roth 1984, S. 177.

2.5. Zweite Geschichte

Zwei Jahre später befindet sich der Ich-Erzähler Azwei in Südtirol im ersten Weltkrieg als Kämpfer. Da hat er das Schöne erlebt, was im *sichersten* Leben nicht existiert, obwohl es im Laufe des Krieges und in einer beängstigenden Situation geschah. Ein Klingen eines Fliegerpfeils hat ihm ein Gefühl eines noch nie erwarteten Glücks gebracht. Vom Himmel herab ist der Pfeil gefallen und aus Innen hat Azweis Körper einen Lebensstrahl gegen den Pfeil geschickt.

„Es war ein Laut, wie wenn der Rand eines Glases zum Tönen gebracht wird.“ (S.90)

Azwei fühlte bei sich Gottes Nähe, was auf ihn einen sonderbaren befremdlichen Eindruck machte, zumal er sich für einen überzeugten Atheisten hielt.

Diese Geschichte hat auch ihre Herkunft in Musils Leben; in den Jahren 1915-1916 beteiligte er sich als Oberleutnant an den Kämpfen in Südtirol.¹⁹

Die zweite Geschichte ereignet sich zwei Jahre später, als Azwei in Südtirol an den Kämpfen teilnimmt. Diese Geschichte, obwohl man sich im ersten Weltkrieg befindet, vermittelt eine solche Stimmung, die man als Gleichmut oder innere Ruhe bezeichnen könnte. Die Anwesenheit des Krieges wird mit folgender Metapher ausgedrückt: *der See brannte lautlos in Blau*. Obwohl es ruhig war, konnte man erwarten, dass etwas kommt oder besser: es musste etwas kommen! Sie waren doch im Kampf!, *die Hügel lagen wie große welke Kränze da, wie Grabkränze*. Obwohl das suggestiv geschilderte Landschaftsbild eher Unbehaglichkeit und Angst evozieren könnte, fühlte er gar keinen Schauer, vielleicht ist es möglich, dass er seine Rettung ahnte.

Attribute der Schönheit und des Bedrohlichen werden in der Schilderung der Landschaft abwechselnd gebraucht, als ob es sich um Synonyme handeln würde. Einerseits erscheinen Wörter wie: der *tote* Winkel, blutige Gräben und andererseits unmittelbar daneben: die sonnige Welle, zwei Hügel mit schönen Namen.

¹⁹ vgl. Roth 1984, S.175.

In der Nacht änderten sie ihre Stellung, was nicht gefahrlos war. Über sie erstreckte sich der Himmel, der jeder Zeit zur Gefahr werden konnte, da die Feinde ihre Ladungen herabstürzen konnten. Und auch in dieser Lage hatte er keine Angst. Als ob Azwei sich wieder in einem Traum befinden würde. Er betrachtete sehr oft den Himmel.

„Und gerade in diesen Nächten waren die Sterne groß und wie aus Goldpapier gestanzt und flimmerten fett wie aus Teig gebacken, und der Himmel war noch in der Nacht blau, und die dünne, mädchenhafte Mondsichel, ganz silbern oder ganz golden, lag auf dem Rücken mitten darin und schwamm in Entzücken.“ (S.88)

Er fühlte Sterne und den Mond in seiner Nähe, so nah, dass er sie fast ergreifen, erreichen konnte. So entsteht die Illusion, dass himmlische Objekte nur mit bloßer Hand erreichbar sind. Es ist möglich, dass die Alltäglichkeit schon auch sie betrifft. Diese himmlischen Bilder wirken auf ihn einerseits märchenhaft, was die Attribute „silbern“ und „gold“ evozieren, andererseits alltäglich, als ob sie real wären. Natürlich existieren die Sterne und der Mond, aber niemand kann sich blitzartig entscheiden sie zu berühren und deshalb hat Azwei diese Himmelskörper so benannt.

„...so schön ist nichts im sichersten Leben.“ (S.88)

In manchen Nächten macht er kürzere Ausflüge, er muss den ganzen Weg kriechen und erst zwischen den Bäumen kann er Sicherheit finden. Er beschreibt folgendes Bild: er fühlt sich *wie eine kleine braungrüne Feder im Gefieder des ruhig sitzenden, scharfschnäbeligen Vogels Tod*. Schon in diesem Augenblick erwartet er den Tod, ist dabei aber gar nicht in einer schlechten Stimmung. Er sieht im Tod etwas Zauberhaftes, was er nicht erleben möchte, nur am eigenen Leibe verspüren.

Beim Lesen der zweiten Geschichte hat man den Eindruck, als ob der eigene Krieg sich nur im Hintergrund abspielen würde. Als ob Azwei damit nichts zu tun hätte. Der Kriegt verblödet ihn, er konzentriert seine Empfindungen auf sich selbst, nur auf seine Innerlichkeit; obwohl er einige von ihm bekannten *Gesichten* verloren hat, damit muss man rechnen. Man gewöhnt sich an Angst, die ist

bildlich mit einem Stein gleichgesetzt und der Tod wird allmählich zum Tor zur Freiheit.

„Es ist so, als ob die Angst vor dem Ende, die offenbar immer wie ein Stein auf dem Menschen liegt, weggewälzt worden wäre, und nun blüht in der unbestimmten Nähe des Todes eine sonderbare innere Freiheit.“ (S.89)

Alles, was bisher gesagt, beschrieben wurde, bereitet den Leser auf das zentrale Ereignis mit dem herabstürzenden Pfeil vor, das den Höhepunkt der Geschichte bildet.

Normalerweise sollte man anschleichende Angst erwarten, aber Azwei schildert diese Szene wie eine kommende Feier. Über das Ankommen des Fliegers wird gesagt:

„Das sah lustig aus und fast lieblich“ (S.89)

Das Bild der Sonne, die durch die Tragflächen des Flugzeugs scheint, hält er in der Metapher eines Kirchenfensters fest. Das entstehende Gefühl macht Azwei so leicht, dass er selbst fast fliegen konnte, aber andererseits behält er das ruhige Gesicht. Die Wortverbindung „Buntes Seidenpapier“ könnte anstatt des Kirchenfensters benutzt werden, inkliniert zum etwas Schönen, woran man Freude hat. Es fehlt nur Mozarts Musik, die zu der als feierlich geschilderten Zeremonie passen würde. In dieser Szene verbindet sich das Prächtige mit dem Schaudererweckenden, was die spezifische Stimmung der Szene ausmacht.

Er weiß sofort, dass es um einen Fliegerpfeil geht; er ist ihm nur nicht bewusst, ob erst der Klang von dem Himmel kam oder ob er die Gefahr in sich selbst bemerkte. Schließlich warnt jemand vor der Gefahr, aber Azwei nimmt es nicht wahr. In Gedanken ist Azwei auf sich selbst ausgerichtet: Er trifft! und ihn erreicht eine unbeschreibliche Erregung. Ohne irgendwelche Einwände möchte er getroffen werden.

„Nicht wie eine schreckende Ahnung, sondern wie ein noch nie erwartetes Glück!“ (S.90)

Man hat beim Lesen das Gefühl, als ob Azweis Körper aus Innen ein Lebensstrahl gegen den Pfeil geschickt hätte.

Mit dem hinunterstürzenden Pfeil kommt auch die mehr als wahrscheinliche Möglichkeit des Todes. Trotzdem bleibt Azwei am Leben; der Pfeil bleibt neben ihm stecken, metertief in der Erde. Benno von Wiese behauptet, es gibt zwei Varianten Azweis Rettung. Die Erste lautet, dass „Gott (...) vielleicht in dem singenden Todeslied des Pfeils (war)“ und die Nächste, dass „er statt dessen in den Leib Azweis gefahren ist und ihn so vor dem sicheren Ende bewahrt hat.“²⁰ Das tut nichts zur Sache, ob Gott in Gestalt vom Leben oder vom Tod erschien. Die Hauptsache ist Azweis Freude zum Leben, die Sehnsucht, noch etwas ähnliches wiederzuerleben. Auch an dieser Stelle wurde Azwei wieder das Leben geschenkt.

„Es war ein dünner, einfacher hoher Laut, wie wenn der Rand eines Glases zum Tönen gebracht wird.“ (S.90)

Er hat bis zu diesem Tag noch nie etwas Ähnliches gehört, um so unrealer wirkt es auf ihn. Wenn man bedenkt, dass dieses Ereignis bestimmt mit dem Ende verbunden ist, hat er recht, aber nicht absolut; den Tod begegnen, d.h. die Freiheit kennen zu lernen. Alles ist in die Zukunft gerichtet, also gibt es um Grunde gar kein Ende!

Die Tatsache, dass er die anderen Soldaten nicht warnte, könnte von seiner in der Erzählung angedeuteten Eitelkeit bedingt sein; viel wahrscheinlicher schweigt er jedoch deswegen, weil ihm dieses vom Himmel gesandte Singen als etwas Unverständliches, Überwältigendes erscheint.

„Vielleicht ist Gott überhaupt nichts, als dass wir armen Schnorrer in der Enge unseres Daseins uns eitel brüsten, einen reichen Verwandten im Himmel zu haben.“ (S.91)

Ogleich diese ironische Anmerkung den Glauben an das Metaphysische zu verspotten scheint, merkt man, dass Azwei Gottes Anwesenheit zulässt. Eher

²⁰ Benno von Wiese: *Robert Musil – Die Amsel*, In: ders.: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen II. Düsseldorf 1968, S. 312-313.

wollte er nicht glauben, dass "wir" als kollektive Einheit mit einem Verwandten im Himmel verknüpft sein könnten.

Es gibt nur einen Ausgewählten: Obwohl auch der Rest der Soldaten diesen „Boten“ gehört hat, lässt niemand ein Wort darüber entschlüpfen. In einer derart angespannten Situation würde unter normalen Umständen jemand aufschreien und die anderen warnen, hier traut sich allerdings niemand. Auch die anderen nehmen das Besondere an dem Augenblick wahr, die Botschaft ist jedoch nur an Azwei gerichtet. Der Ton verwandelt sich in irdische Gestalt und der Fliegerpfeil sinkt in die Erde ein. Er erwacht aus dem Rausch und fühlt in sich Dankbarkeit.

„Wenn einer da gesagt hätte, Gott sei in meinem Leib gefahren, ich hätte nie gelacht.“ (S.92)

Er nimmt diese Begebenheit ernst, aber:

„Ich hätte es aber auch nicht geglaubt. Nicht einmal, dass ich einen Splitter von ihm davontrug.“ (S.92)

Man vermutet, dass die dritte Geschichte nach dem Tod der beiden Eltern von Musil im Jahre 1924 entstand, was sich wohl auch in der Geschichte widerspiegelt.²¹

2.6. Die dritte Geschichte

Die dritte Geschichte ist verbunden mit den beiden Eltern. Er kehrt zwar zurück ins Elternhaus, seine Mutter, mit der er eine eher komplizierte Beziehung hatte, erreicht er leider nicht, sie ist gestorben und ihr Mann folgt sie in Kürze. Als ob seine Mutter vermuten würde, dass ihr Sohn gerade jetzt nicht in guter finanziellen Lage wäre und dafür, dass er erben könnte, ist sie gestorben. Ihr Sohn Azwei findet seine Kindheit wieder, die er ganz vergessen hat, vor allem dank seinen Kinderbüchern, die er im Elternhaus wiederfand. Eine Amsel fliegt wieder durch ein offenes Fenster zu Azwei und er erinnert sich an die Amsel, der er

²¹ vgl. Roth 1984, S. 175.

schon in der Kindheit begegnet war. Die Amsel, die er bis zu diesem Tag in einem Käfig hielt, hat ihm folgende Worte mitgeteilt:

„Ich bin deine Mutter.“ (S.97)

Ab diesem Tag fühlt er sich wie ein guter Mensch. M. R. Louise beruft sich auf Goethe, um den Begriff des Guten zu erklären. „Das Gute ist ein Urphänomen, das sich uns nie selbst enthüllt, dessen Abglanz aber in allen Erscheinungen des schöpferischen Geistes sichtbar ist, ebenso vielseitig und vielfältig wie die Natur.“ Man kann bemerken, wie Azweis Gute „wach“ wird im Laufe der drei Geschichten. Bevor man aber schöpfen kann, muss man erst sich selbst in Kenntnis nehmen.²²

Aus Azweis Erzählung geht hervor, dass seine Mutter sich vielleicht allzu sehr für ihn interessierte, sodass er dies als eine Belästigung empfand und sie letztendlich weder besuchte noch ihre Briefe beantwortete. Azwei fühlte sich in der Rolle des kleinen Jungen, in der ihn seine Mutter immer noch sah, nicht wohl und grollte seiner Mutter um so mehr, als diese ihre Meinung nicht ändern wollte.

Genauso wie sich Azwei gegen die Erinnerungen an seine Mutter sträubte, war ihm zu dieser Zeit auch jeglicher Einblick in seine eigene Vergangenheit unbehaglich. Über sich selbst berichtet er, dass er nicht zu den Menschen zähle, die gern alte Photographien betrachten und sich in alte Lebensgeschichten versenken.

„...dieses Ich-Sparkassen-System ist mir völlig unbegreiflich.“ (S.92)

Er berichtet, dass er beim Erinnern nichts mehr als Abscheu fühlt und bezeichnet sich selbst als einen in der Gegenwart schwebenden Menschen:

„Das gewesene entfließt, wenn man sich ändert.“ (S.93)

²² vgl. Roth 1984, S.178.

Später kann er es schätzen, dass ihn seine Mutter stets in ihrer Erinnerung behielt, wenn auch das Bild, das sie sich von ihm selbst machte, nicht stimmte. Azwei schildert die versteckte Kraft seiner Mutter, ihre Löwennatur, die ihr niemand zutrauen würde.

„Aber ich möchte behaupten, dass es eine Grösse, einen Charakter gibt, die sich mit der Verkörperung, in der sich ein Mensch für unsere gewöhnliche Erfahrung darstellt, heute noch so unbegreiflich vereinen, wie in den Märchenzeiten Götter die Gestalt von Fischen angenommen haben.“ (S.93)

Azwei beschreibt das Wesen seiner Mutter, als ob er in ihr einen Funken des Göttlichen sehen würde, etwas, was den anderen verborgen bleibt und was man mit bloßem Blick nicht wahrnehmen kann. Ihren Charakter beschreibt er als eine eigenartige Mischung von Einfältigkeit und funkelnder Emotionalität:

„Sie war nicht klug nach unseren Begriffen, sie konnte von nichts absehen und nicht weit herholen; ...“ „...sie war heftig und von ihren Nerven abhängig;...“ (S.93)

Azweis Bericht über das Wiedersehen mit der Mutter knüpft indirekt an das Erlebnis mit dem Fliegerpfeil an. Nach dieser „Offenbarungsgeschichte“ wurde er gefangen und verbrachte einige Zeit im russischen Gefängnis. Nachdem er entlassen worden war, kehrte er allerdings nicht gleich in seine Heimat zurück. Nach einer Phase des Herumirrens, in der er sich einfach treiben ließ, kehrt er nach Deutschland zurück,

„wo der Individualismus gerade in der Inflationsblüte stand.“ (S. 93)

Die Ironie dieser Äußerung hinsichtlich politischer und gesellschaftlicher Lage in Deutschland ist unüberhörbar. Gleichfalls seine Beschreibung der zweifelhaften Geschäfte, mit denen er seinen Lebensunterhalt verdient, behält diesen ironischen Ton:

„...in einem alten Land zu sein, wo man unrecht tun kann, ohne sich schämen zu müssen.“ (S.93)

Obwohl seine Eltern von diesen Angelegenheiten nichts zu wissen scheinen, schreibt ihm seine Mutter einen Brief, der daran hindeutet, sie ahne etwas von seiner Situation. Sie teilt ihm darin mit, sie würde gerne sterben, wenn sie ihm dadurch finanziell helfen könnte. Der Tod der Mutter, die verscheidet, ohne dass jemand an ihr Anzeichen einer Krankheit gemerkt hätte, veranlasst Azwei zu Überlegungen über den freien Willen. Er ist zwar fest davon überzeugt, dass die Mutter nie einen Freitod begehen würde, trotzdem stellt er sich die Frage:

„Aber hast du nie bemerkt, dass dein Körper auch noch einen anderen Willen hat als den deinen?“ (S.94)

M. L. Roth spricht bei Azwei über die sog. „Urentscheidung“ in dem Augenblick, als er begreift oder eher als er die Notwendigkeit zu fühlen beginnt, aus dem immer wieder sich umdrehenden Karussell zu springen und sich damit zu befreien. Er findet die Motivation in sich selbst und hat Lust zu leben, das Leben umher aus einer anderen Sicht zu betrachten und über seine nächsten Schritte zu entscheiden. Das Individuum steht jetzt im Epizentrum der Wahl, nicht die Umgebung, wie es früher war. Das Individuum sendet Signale und antwortet darauf selbst.²³

Azwei behauptet, dass wir nur begrenzt imstande sind, unsere Gefühle und Gedanken zu steuern, in völlig gespannten Situationen handelt es sich um „eine Art Urentscheidung des ganzen Körpers“. Nachdem er von der plötzlichen Erkrankung seiner Mutter erfährt, befindet er sich unerwartet in einem Zustand, der

„ ...viel Ähnlichkeit mit dem Erwachen in jener Nacht hatte, wo ich mein Haus verliess, und mit der Erwartung des singenden Pfeils aus der Höhe.“ (S.95)

Ogleich er seiner Mutter nach einer langen Zeit wieder begegnen möchte, findet sie zwei Mal einen Einwand, der das Zusammentreffen unmöglich macht. Bei dem symbolischen dritten Mal findet er sie bereits tot vor. Zu Hause trifft er lediglich seinen Vater, der aber jetzt, obwohl er früher „*ein guter Mensch*“ war, sich durch seine Anwesenheit „geärgert fühlte.“ (S.95). Auch er verstirbt bald

²³ vgl. Roth 1984, S.182.

nach seiner Frau, als ob das Ankommen des Sohnes den Tod der Beiden verursacht hätte. Dafür spricht auch die Tatsache, dass die Menschen, die ihm bei der Räumung des Haushalts helfen, ihn gar nicht als ein Mitglied der Familie wahrnehmen:

„Es ist doch schrecklich, wenn binnen wenigen Wochen **eine ganze Familie**²⁴ ausgerottet wird!“ (S.95)

Sie äueßn sich so, als ob er, Azwei, nie zu der Familie gehört hätte.

Im Elternhaus kommt es zu einer für Azwei merkwürdigen Entdeckung. Auf den Seiten seiner alten Kinderbücher entdeckt er Bleistiftspuren und Spuren von Kinderfingern. Er sieht darin den Abglanz der eigenen Persönlichkeit, man wird an ähnliche Szene mit den Photographien am Anfang der Erzählung erinnert:

„... als ob das Unterste zuoberst gekehrt würde.“ (S.96)

Zweimal betont er, für „dreißig und mehr Jahre“ sind seine Bücher in Vergessenheit geraten, seit „dreißig und mehr Jahre“ ist er nicht in seinem Zimmer gewesen.

Azwei unternimmt eine Zeitreise in die Kindheit zurück, indem er sich in sein ehemaliges Kinderzimmer zurückzieht und sich in die Lektüre der alten Bücher vertieft.

„Dort sass ich nun wieder viele Stunden des Tages und las wie ein Kind, das mit den Beinen nicht bis zur Erde reicht.“ (S.96)

Das Erinnerungsbild verwandelt sich allmählich in die gefühlte Wirklichkeit:

„... ich reichte wirklich nicht mehr unter dem Tisch zur Erde.“ (S.96)

Das Kindsein wird hier als etwas Schwebendes dargestellt, ein Zustand, in dem man nicht gebunden, aber auch nicht gesichert ist. Das Leitthema der Ambivalenz zwischen dem Mikrokosmos und Makrokosmos spiegelt sich in diesem Bild wieder.

²⁴ Hervorgehoben durch die Verfasserin.

Die Kindheit ist die Lebensphase, in der man nicht zwischen diesen Sphären unterscheiden kann, er ist nicht fähig dazu. Für ein Kind existieren alle Sachen als eine Einheit. Je älter man wird, desto größer wird der Riss. Das gilt aber nicht am Ende der letzten Geschichte bei Azwei.²⁵

Eines Tages nach Mitternacht hört er wieder das Vogelsingen, im Halbschlaf hört er dem Vogel zu. Der Gesang ähnelt der Vogelmelodie, die bereits in der ersten Geschichte vernahm. Gegen vier Uhr ist er wach und im offenen Fenster steht die Amsel, die er aber nicht gleich wiedererkennen kann.

„Ich bin deine Amsel.“ „Auf diesem Fenster bin ich schon einmal gesessen, erinnerst du dich nicht?“ (S.97)

Er erkennt in ihr die Amsel, die ihn schon in seiner Kindheit besuchte und ihm immer wieder zuflog. Einmal ist sie jedoch unversehens nicht mehr zurückgekommen. Die Wirklichkeit und der Traum sind eng verwoben: „Ich bin deine Mutter“ behauptet die Amsel. Azwei selbst kommt die Aussage so unwirklich vor, dass er sie seinem Traumzustand zurechnet. Ab diesem Moment verändert sich etwas Wesentliches in Azweis Leben. Als ob der Vogel, um den er sich zu kümmern beginnt, aus ihm einen besseren Menschen machen würde.

Am Ende der dritten Geschichte fragt Aeins nach diesem Moment, den man in der Novellentheorie wohl als „unerhörte Begebenheit“ bezeichnen würde:

„Hat sie noch oft gesprochen?“ (S.97)

Azwei antwortet, dass die Amsel nie mehr gesprochen hat. Azwei kehrt in die Bahnen der alltäglichen Regelmäßigkeit zurück, besorgt für die Amsel Würmer, der Zauber des einzigartigen Moments ist erloschen.

Azwei kehrt in die Zeit seiner Kindheit zurück, er braucht nicht mehr die Anwesenheit des Magischen; der Begriff der Kindheit wirkt völlig als ein

²⁵ vgl. Hoppler 1984, S.193.

Surrogat für das Magische, deshalb muss z. B. die Amsel nichts weiteres sagen. Einerseits kann die Amsel die Erinnerung an das frühere Magische sein, andererseits die Verkörperung des Magischen in der alltäglichen Welt. Es geht nur darum, sich daran zu gewöhnen. Aeins stellt am Schluss der Geschichte die zentrale Frage:

„Aber du deutest doch an,...dass dies alles einen Sinn gemeinsam hat?“ (S.98)

Diese Frage bleibt jedoch unbeantwortet, sie steht offen und soll auch nicht endgültig beantwortet werden – weder von Aeins, noch von Azwei oder von dem Rezipienten. Azwei möchte nur wissen, ob diese Geschichten wahr waren. Obwohl es die universale Wahrheit scheinbar nicht gibt, trotzdem gibt es sie. Wenn es auch unmöglich ist, dass sie der Mensch erfasst, strebt er jedoch danach und diese Suche nach der Wahrheit – der Weg zu ihr – ist letztendlich spannender als das Erreichen des erwünschten Ziels.

3 Interpretation zu Der Heilige von Furui Yoshikichi

3.1. Furui Yoshikichi – Sein Leben und Werk

Furui Yoshikichi, geboren am 19. 2. 1937 in Tōkyō, hat an der Universität in der selben Stadt das Germanistikstudium abgeschlossen. Er ist seinem Fach treu geblieben und hat seine Arbeit in anderen Städten fortgesetzt. In Kanazawa und Rikkyō hat er an der dortigen Universitäten zahlreiche Vorlesungen gehalten. Zu den Autoren, deren Werke er übersetzt hat, zählt man vor allem Robert Musil (*Vereinigungen; Die Vollendung der Liebe, Veronika*) und Hermann Broch (*Die Schlafwandler; Der Versucher*). Für das Werk von Hermann Broch begann sich Furui Yoshikichi bereits in seiner Studienzeit intensiver zu interessieren, wovon seine Magisterarbeit zeugt, in der er sich mit diesem Autor auseinandersetzt.

Furui hat im Jahre 1990 zusammen mit Ōe Kenzaburō an Frankfurter Buchmesse, die der japanischen Literatur gewidmet wurde, teilgenommen. „Furui kennt Deutschland und die deutsche Literatur wie kaum ein anderer japanischer

Schriftsteller.“²⁶ Es ist überraschend, dass seine eigene literarische Produktion erst nach den Übersetzungsarbeiten an Broch und Musil einsetzte. Dank der Übersetzungen hat er sich völlig seine Muttersprache angeeignet, ist in die sprachliche Problematik eingedrungen und begann schließlich mit seinem eigenen Schaffen.²⁷

Die wissenschaftliche Karriere hat ihm nicht nur Anerkennung gebracht, sogar seine eigenen Eltern begrüßten durchaus nicht seine Entscheidung, Wissenschaftler und Schriftsteller zu werden. Dies hängt aufs engste mit dem Begriff „Individualismus“ zusammen, dessen ideologischer Inhalt in der historischen und kulturellen Tradition Japans eine zwiespältige Rezeption erfuhr. „Der Gedanke der Einsamkeit des Individuums ist in Japan eigentlich unbekannt und erst im 19. Jahrhundert, in der Meiji-Periode²⁸, aus Europa importiert worden – als Fremdwort im Gefolge vieler anderer abstrakter Begriffe.“²⁹ Individualismus war in Japan nicht als etwas Positives gesehen: Man verband diesen Begriff lange mit Egoismus und einzelgängerischen Neigungen, die dem Gruppenzusammenhalt schaden. Obwohl sich in den letzten Jahrzehnten die Einstellung zur individualistischen Lebenshaltung allmählich veränderte, verbindet sich dieser Begriff in Japan immer noch mit anderen Konnotationen als etwa in Europa. Trotzdem gibt es ein paar Spuren des Individualismus auch in Japan. „Ich will diesen Spuren nachgehen, diese verborgene Geschichte erforschen.“³⁰

F. Y. gehört zu der sog. introvertierten Generation (naikō no sendai), die eine typische Erscheinung der japanischen Literatur der 70er Jahre darstellte. Im Zentrum ihres Interesses steht die Innerlichkeit des modernen Individuums, in

²⁶ Osten, Manfred: *Die Erotik des Pfirsichs, 12 Porträts japanischer Schriftsteller*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996, S.36.

²⁷ Vgl. Osten, Manfred: *Die Erotik des Pfirsichs, 12 Porträts japanischer Schriftsteller*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996, S.42.

²⁸ Die Meiji-Periode ist die Zeit der “erleuchteten Regierung des Kaisers“ (das bedeutet Meiji wörtlich) Mutsushito, der seine Herrschaft selbst so benannte. Während seiner Regentschaft von 1868 bis 1912 beschreitet Japan mit Hilfe zahlreicher umfassender Reformen den Weg in die Moderne. Aus: <http://japan-infos.de/japan-geschichte-epochen/meiji-zeit>

²⁹ Osten, Manfred: *Die Erotik des Pfirsichs, 12 Porträts japanischer Schriftsteller*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996, S.41.

³⁰ Osten, Manfred: *Die Erotik des Pfirsichs, 12 Porträts japanischer Schriftsteller*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996, S.41.

dem sich nicht nur die Realität der urbanisierenden Gesellschaft, sondern auch die Bande mit der Vergangenheit spiegelt.³¹

Im Jahre 1968 publizierte er sein erstes Prosawerk *Mokuyōbi ni* („Am Donnerstag“³²). Für sein nächstes Werk, die Novelle *Yōko*, hat er den Akutagawa-Preis³³ bekommen.

Ab 1970 hat er sich mit Literatur professionell beschäftigt und die Kritik hat ihn als das erfolgversprechendeste Talent, das seit der Zeit des Ōe Kenzaburōs in der japanischen Literatur erschienen ist, bezeichnet.

Aus dem selben Jahre 1970 stammt die Novelle *Tsumagomi* (Ehebande³⁴). In diesem Werk beschäftigt sich Furui mit den Problemen eines in einer unpersönlichen Siedlung am Stadtrand von Tokio wohnenden Ehepaars. Die alltägliche Routine, die durch bedrückende Wortkargheit zum Ausdruck gebracht wird, spielt sich vor dem Hintergrund einer unveränderlichen Wohnungskulisse ab. Überall sieht man nur viele identische Wohnungen und elektrische Züge. Das Leben dieses Ehepaars strömt mehr im Inneren der Gestalten als in einer zusammenführenden Kommunikation. Es wirkt so, als ob sich in ihnen selbst alle Unsicherheiten des heutigen Menschen konzentrieren würden. Der Roman *Kushi no hi* (1974, „Der brennende Kamm“) ist inspiriert durch Mythen aus der ältesten japanischen Chronik – Kojiki. Im Jahre 1975 hat er seine Trilogie der kurzlangen, mit ihren Hauptgestalten verbundenen Prosawerke *Hijiri* (1975-1976, Der Heilige), *Sumika* (1977, Zufluchtsort) und *Oya* (1979, „Eltern“) zu veröffentlichen begonnen. Der Heilige spielt sich nicht weit von einer Stadt ab, in der sich noch das uralte System der zwei Gräber erhalten hat, nach dem die Toten auf einer gleichen Bestattungsstelle begraben sind. Formale Riten und Totengebete spielen sich bei leeren Gräbern ab. In diesen Prosawerken hat F.Y. auf den Widerspruch zwischen der schnellen Urbanisierung in Japan und den alten Gewohnheiten und

³¹ Winkelhöferová, Vlasta: *Slovník japonské literatury*. Praha: Libri, 2008. S. 84.

³² Die Werknamen in Anführungszeichen wurden von der Verfasserin aus dem Tschechischen übersetzt.

³³ Akutagawa shō wurde im Jahre 1935 durch Nihon bungaku shinkō kai (Die Gesellschaft zur Unterstützung der japanischen Literatur) zur Erinnerung an den Schriftsteller Akutagawa Ryūnosuke gegründet. Die Absicht war ausgezeichnete kürzere Prosawerke der neuen Schriftsteller zu belohnen, deren Namen noch nicht zu bekannt sind... Der Akutagawa Preis ist zu dem wichtigsten japanischen Literaturpreis geworden und stellte für die Mehrheit der Schriftsteller, die ihn erworben haben, eine Eingangspforte zum professionellen Erfolg auf der literarischen Szene dar. Vgl. Winkelhöferová, Vlasta: *Slovník japonské literatury*. Praha: Libri 2008, S. 307.

³⁴ Furui, Yoshikichi: Ehebande. In: *Das verhaßte Alter. Erzählungen*. (Anthologie). Übersetzt von Ingrid Rönisch u.a. Berlin. Verlag Volk und Welt, 1981.

Ansichten, die noch immer im menschlichen Denken und im Leben einiger Kommunitäten überleben, hingewiesen.

Nietzsche hat einmal gesagt, dass die Natur als Rettungsmittel dienen kann. Furui zweifelt in seinen Werken oft an dieser Möglichkeit, er stellt sich häufig die Frage, ob die Kraft der Natur nicht erschöpft sei. „Dieses Rettungsmittel ist inzwischen machtlos geworden. Die Einsamkeit der Isolation ist unaufhebbar.“³⁵

Die Überblendung von der Alltäglichkeit mit der Heimlichkeit verleiht diesen Werken eine bestimmte ungewöhnliche innerliche Spannung.³⁶ Für den Roman *Asago* (1983, „Die Winde“) hat er den Tanizaki-Preis³⁷ bekommen. Furui Yoshikichi ist ein Autor vieler ausgezeichneten Erzählungen und mittel-langen Prosawerke, mit einem Meisterstil geschriebenen, z.B. *Roji no oku ni* (1987, „Nr. Hinten im Gässchen“- č.Vzadu v uličce, Světová literatura 1991/3, übersetzt von Vlasta Winkelhöferová), *Senaka bakari ga kurenokoru* (1994, „Nur sein Rücken ist im Abglanz des Abendlichts geblieben).

Zu den weiteren Werken gehören die Sammlungen der Prosawerke *Mizu* (1973, „Wasser“), *Onnatachi no ie* (1977, „Das Haus der Frauen“), *Yoru no kaori* (1978, „Der Abendduft“) und die Sammlungen der Essays *Yama ni iku kokoro* (1980, „Das Herz auf Reise ins Gebirge“), *Kotoba no zyuzyutsu* (1980, „Die Wörtermagie“), *Nichizyō no henshin* (1980, „Die alltägliche Heuchelei“).³⁸

3.2. Die introvertierte Generation (naikō no sendai).³⁹

Aus dem literatur-historischen Gesichtspunkt ordnet Odagiri Hideo diese Generation in der Entwicklung der modernen japanischen Literatur als die sechste

³⁵ Osten, Manfred: Die Erotik des Pfirsichs, 12 Porträts japanischer Schriftsteller. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996, S.41.

³⁶ Winkelhöferová, Vlasta: Slovník japonské literatury. Praha: Libri, 2008. S. 85.

³⁷ Tanizaki Jun'ichirō shō – gegründet im Jahre 1965 durch den Verlag Chūkō Kōronsha zur Erinnerung an diesen Schriftsteller – Tanizaki Jun'ichirō für sein ausgezeichneten Prosa- und Dramawerk. – Definition aus: Winkelhöferová, Vlasta: Slovník japonské literatury. Praha: Libri 2008, S.310.

³⁸ Vgl. Winkelhöferová, Vlasta: Slovník japonské literatury. Praha: Libri 2008, S.84-85.

³⁹ Das, was unter „Die introvertierte Generation“ steht, wurde von der Verfasserin aus dem Tschechischen übersetzt. Aus: Vgl. Japonská literatura I., Miroslav Novák, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1989, S. 180-181.

Welle der Nachkriegsautoren ein, wobei die vierte Welle von Ishihara Shintarou, Ōe Kenzaburō und Kaikō Ken gebildet war.

In ihren Werken konzentrieren sich die literarischen Anführer dieser Generation mehr auf das individuelle Menscheninnere als auf die Rolle eines Menschen als einen Bestandteil der Gesellschaft. Als sie sich im literarischen Geschehen durchgesetzt haben, hat es viele Diskussionen ausgelöst, bei denen vor allem ältere Schriftsteller, die den Weltkrieg schon als Erwachsene erlebt haben, dieser Generation ihre Verslossenheit, Entfremdung und Unklarheit vorgeworfen haben.

Akiyama Shun (geb.1930), ein Kritiker, charakterisiert in dem im Jahre 1978 herausgegebenen Werk *Die Geschichte der japanischen Nachkriegsliteratur* die introvertierte Generation in diesem Sinn: Es ist eine Generation, die nicht gerne mit intellektuellen Worten und Phrasen der gegenwärtigen Gesellschaft zustimmt, eine Generation, die gegen solche Phrasen Misstrauen hegt. Es ist eine Generation, die mit einer eigenen Sprache über die Nachkriegsprobleme spricht und die Alltäglichkeit der Realität, die sie selbst erlebt, zu fassen versuchte.

Das charakteristische Merkmal dieser Schriftsteller ist die Tatsache, dass sie über die Existenz eines Menschen in einer Stadt, über einen Menschen in der urbanisierenden Gesellschaft schreiben. Ihre Literatur bringt in die Alltäglichkeit "eine un reale Welt". Diese Methode ähnelt auffallend der literarischen Vorgehensweise der Surrealisten. Sie schreiben gern über einen (bestimmten) unauffälligen Menschen, der an einem unauffälligen Ort lebt, über die Existenz eines Menschen als eines namenlosen Sandkorns. „Es ist unzweifelhaft, dass eine solche Lebensweise unserem heutigen System der Gesellschaft entsprang. Es ist das Sein eines Menschen, der von anderen Menschen, von Natur und vom Leben selbst getrennt wurde. Die Schriftsteller, die als "die introvertierte Generation" bezeichnet werden, sind Schöpfer der Literatur, die am nächsten der Szene und dem Ort unseres heutigen Lebens in dieser voll von übereilten Änderungen geprägten Gesellschaft steht, die mit einer ungestümen Geschwindigkeit, unbekannt wohin, weiterrennt“⁴⁰, sagt Akiyama.

⁴⁰ Zitat übersetzt aus: Japonská literatura I., Miroslav Novák, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1989, S. 180.

Furui Yoshikichis Werke, die ins Deutsche übersetzt wurden, sind Ehebände (1970, Tsumagomi) in: "Das verhaßte Alter", Das Tal (1973, Tani) in: "Zeit der Zikaden", Der Heilige (1976, Hijiri) und Zufluchtsort (1979, Sumika).⁴¹

3.3. Einführung zum Roman

Y. Furuis Roman "Der Heilige" führt den Leser in die Zeit kurz vor den Olympischen Spielen 1964, die in Tōkyō stattfanden, in ein kleines japanisches Bergdorf, wo die alten Sitten der Begrabung noch überleben. Unter den Sitten ist das sogenannte "Doppelgrabssystem" gemeint, über den der Übersetzer E. May im Nachwort berichtet: „Hierbei wird zwar der Leichnam – meist namenlos und unbezeichnet – in der Erde bestattet, die Seele des Verstorbenen verehrt man jedoch separat auf einem buddhistischen Friedhof, wo man einen Grabstein aufstellt und dort für sein Heil in zukünftigen Existenzformen betet.“⁴² Solche Art der Begrabung hat ihre Wurzeln in der buddhistischen Religion, wann gleich die einsame Begrabung im Geiste der buddhistischen Religion und umgekehrt, die glückliche Momente des Menschenlebens wie z.B. eine Hochzeit nach der schintoistischen Tradition geregelt ist. In Japan ist man nicht entweder durch Buddhismus beeinflusst oder durch Schintoismus, sondern die beiden Religionen begleiten den ganzen Menschenweg, sie ergänzen und durchflechten sich.

Der altertümliche Begräbnisbrauch stellt in dem Roman ein zentrales Motiv dar. Das aus dem Dorfe kommende Mädchen möchte für seine sterbende Großmutter diesen Brauch wiederherstellen. „Ein Begräbnis war wie das Reispflanzen eine Unternehmung des ganzen Dorfes.“ (S. 127) Der Student aus Tōkyō, der gerade die Berge überquert und des schlechten Wetters halber zu dem Mädchen gerät, sollte diesem Zweck dienen. Aus einem solchen Mann, der nicht aus dem Dorfe stammt und über dieses Ort keine Ahnung hat, kann ein idealer Heiliger Mann gemacht werden, der in Gestalt eines Bettlers den Begräbnissitten nachkommen

⁴¹ Aus: <http://elbanet.ethz.ch/wikifarm/dtan/index.php?n=Studierende.FuruiYoshikichi>

⁴² Furui, Yoshikichi: Der Heilige: Roman. Aus d. Japan. übersetzt u. mit einem Nachwort von Ekkehard May. Insel Verlag: Frankfurt am Main und Leipzig. 1993. S. 186.

wird. Zu seinen Pflichten gehört, sich vor allem darum zu kümmern, die Toten über den Fluss zum "jenseitigen Ufer" zu bringen. Ihm steht auch die Pflege um das Gräberfeld zu, wo alle Vorläufer gemeinsam begraben sind, allerdings dürfen sich die Gräber nicht zu nahe an den Lebendigen befinden. Wenn es im Dorfe einen Todesfall gibt, übernimmt der ansonsten verachtete Landstreicher die Rolle des Heiligen Mannes, dem dann alle dankbar sind. Ein Heiliger Mann zu sein, bedeutet eine unreine Arbeit auszuüben. Schon in alten Zeiten waren lediglich niedrigere Schichten der japanischen Gesellschaft mit diesem Beruf verbunden. Dieses mal sollte diese Stelle ein Student antreten, der in den Bergen herumbummelt. Den letzten Heiligen Mann hat noch das Mädchen als Kind erlebt, seitdem ist kein einziger mehr aufgetaucht.

Die folgenden Kapitel werden nach den einzelnen maßgeblichen Themenkreisen, die in dem Roman erscheinen, strukturiert.

3.4. Figuren im Roman

3.4.1. Saë

Es würde am Anfang geeignet sein, bevor man überhaupt mit der Analyse Saës Persönlichkeit beginnt, ihr Name dem Leser näher zu bringen. Wie man selbst erfährt, könnte Saës Name als Anspielung auf den Heiligen Mann, auf Saëmon, den Bettler, der noch nicht von den Menschen auf dem Dorf geehrt wird, verstanden werden. Nachdem jemand aus dem Dorfe stirbt, verwandelt er sich in den Heiligen.

"Saëmon" war ein Bettler, der hier in der Hütte hauste, ab und zu ins Dorfe ging um Essen anzuschmorren. Vor allem wurde er vor älteren Frauen verspottet: 'Hallo, du, was bist du doch für ein schöner Mann! Du hast in deiner Jugend sicher sehr viel Glück bei den Frauen gehabt!'" (S. 37)

Sie stellt sich dem jungen Studenten, dem Ich-Erzähler, als Saë vor, wobei die zwei Zeichen in ihrem Namen „unterstützen“ und „Zweig“ bedeuten.

Es gibt keine ausführlicheren Informationen zu ihren Eltern und darum kann man durchaus vermuten, dass Saë ein Kind eines Saëmons sein könnte. Im Nachfort

fügt der Übersetzer E. May hinzu, dass ihr Name auf „Saë no kami“ verweist – „eine Gottheit, die sich aus Unterweltsmythen herleitet, mit dem Totenkult in Verbindung steht und als Wegegottheit vor der Verfolgung durch böse Geister schützt.“⁴³

Obwohl der Roman in Ich-Form geschrieben ist, wobei als Ich-Erzähler die Figur des Studenten auftritt, spielt die Hauptrolle unter den Personen Saë. Durch die spezifische Erzählweise entsteht der Eindruck, als ob sie stellenweise mit dem Mund ihrer Großmutter sprechen und ihre Perspektive annehmen würde, als sie dem jungen Studenten die Geschichten der vorigen Heiligen Männer vermittelt. „Die Protagonistin des Romans ist eigentlich Saë, die junge Frau, die in einem entlegenen japanischen Bergdorf einen dorthin verirrt Studenten aus Tōkyō in ein verlassenes Tempelchen einquartiert.“⁴⁴ Saë wirkt als ein Bindemittel, eine Brücke zwischen dem Studenten und der Großmutter, das heißt zwischen der alten und neuen Welt. Oder bildet sie, metaphorisch ausgedrückt, eher einen Fluss, der zwischen ihr und ihm durchströmt?

Ist wirklich Saë ihr wirklicher Name, gehört er eher nicht der Großmutter? Nach der schnellen Annäherung, zu der es zwischen dem Studenten und Saë gleich am Anfang kommt, flüstert ihr der in ihren Armen liegende Ich-Erzähler ihren Namen ins Ohr, hat aber dabei ein Gefühl der Unsicherheit. Was würde ihre Großmutter dazu sagen, dass er jetzt mit ihrer Enkelin solche Sache treibt? In diesen Augenblicken ist es mehr als klar, dass beide ihr eigenes Theater spielen. „Saë, das ist ein süßer Name, nicht wahr? Von dem hast du den Namen bekommen? Wer hat dich so lieb gehabt?“ (S. 36) Sie erzählt, der Name sei von ihrer Großmutter ausgedacht worden. Wenn man den Namen sieht, bemerkt man nicht sofort, dass er eine seltsame Bedeutung hat. Diese wurde schon oben erklärt.

Saë bringt dem jungen Mann immer wieder etwas zum Essen – ein guter Brauch seit der Zeit der ersten Heiligen Männer, was so aussieht, als ob die Großmutter es ihm senden würde: „,Hat er zu essen. Ist ihm der Sake noch nicht ausgegangen‘,

⁴³ Furui, Yoshikichi: Der Heilige: Roman. Aus d. Japan. übersetzt u. mit einem Nachwort von Ekkehard May. Insel Verlag: Frankfurt am Main und Leipzig. 1993. S. 188.

⁴⁴ Osten, Manfred: Die Erotik des Pfirsichs. 12 Porträts japanischer Schriftsteller. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996. S. 38.

„Hat er ordentlich getrunken und ist bei guter Laune?““ (S.53) So klingen die Fragen von Saës Großmutter, die sie pflegt.

In der deutschen Übersetzung fehlen ab und zu Anführungszeichen in der direkten Rede. Dies hängt mit der Sprache des Originals zusammen, da im Japanischen kein grammatisch begründeter Unterschied zwischen direkter und indirekter Rede besteht. In diesem Punkt fließen beide Gestalten wieder zusammen.

„Sogar der Alterunterschied verschwand, wir waren wirklich wie die Mädchen aus dem Dorfe zueinander“. (S. 32) Dieser Satz ist wichtig für die zukünftige Handlung, wann der Leser fühlt, wie beide Gestalten „zusammenfließen“. Es entsteht ein Eindruck der vollkommenen Verschmelzung – Saë wirkt weiter nur als Medium; es stellt sich die Frage, ob es nicht möglich ist, dass sich nicht nur kollektive Informationen auf Saë übertragen, sondern auch Gedanken und Gefühle von Saës Großmutter, deren Körperhaltung sie mittlerweile annimmt. Wenn sie dem Ich-Erzähler etwas erklärt, hat er dabei solches Gefühl: „Es klang wie aus dem Mund einer Alten.“ (S. 94) Die beiden Frauen sind so eng verknüpft, dass Saë sogar ganz genau weiß, wo und wie ihre Großmutter damals in der Hütte des Saëmon saß. Wie schon erwähnt wurde – alles wiederholt sich und keine Person birgt in sich nur das eigene, sondern das gesamte Denken und Einflüsse der anderen Menschen. Vielleicht ist es das, worauf Furui aufmerksam machen wollte.

„So antwortete Saë ganz förmlich und präzise und schlürfte ihren kaltgewordenen Tee aus dem Reisschälchen.“ (S.75) Saë erzählt ganz genau, wie die einzelnen Saëmons waren; in der Zeit von Saës Großmutter spielte der Saëmon nicht nur die Rolle des Grabstättenhüters, sondern auch des Priesters. Die Schicksale der meisten Männer, die sich der Rolle des Saëmon annahmen, ähneln sich auffällig: Der eine, der leider zu früh mit seinen Kräften am Ende war und der folgende Saëmon, der mit dem Schwarzhandel zu tun hatte, verkörpern das unbeständige Dasein des heiligen Mannes.

Aus Säes Gestalt strahlt etwas Geheimnisvolles, was die ganze Handlung begleitet, aber auch etwas Strenges, weswegen ihr niemand zu widerstehen vermag. Sie

befiehlt und ihren Wünschen wird sofort nachgegangen. „Und heute schneidest du bitte das Gras vom kleinen Tempel bis zur Brücke.“ (S.165) Man kann im Verlauf der Geschichte sehen, fast bis zum Ende, wie der Student ihr gehorcht und auf ihre Regeln eingeht. Man kann sie als Nymfe-Priesterin bezeichnen, mit allen ihren weiblichen Reizen, die den Jungen anziehen. Sein Gehorsam geht soweit, dass er auch das von ihm verlangte Ritual durchgeführt hätte, welches allerdings vom schweren Unwetter verhindert wird.

Saë wohnte vorher vier Jahre in Tōkyō; nach ihren Problemen mit Gesundheit und auf Grund ihrer Unzufriedenheit mit den hiesigen Verhältnissen kehrte sie auf Anraten ihres Bruders an ihren Geburtsort zurück, in dem auch die Familie ihres Bruder lebt. Saë wollte zuerst gar nicht bei der Pflege um ihre Großmutter helfen, die nach dem ersten Treffen offensichtlich spielte, dass sie ihre Enkelin kaum erkennen kann. Saë sollte nach dem Tod der Großmutter einen finanziellen Anteil an dem Erbe bekommen – so war die Abmachung der Familie – deswegen kehrt sie nicht zurück, obwohl sie am liebsten auf ihre Rolle der Pflegerin verzichten würde.

„Aber die Alte las schnell aus der Miene ihrer Enkelin, machte sich unter der Decke ganz klein, zog Arme und Beine an wie ein Schildkrötenkind und starrte sie mit aufgerissenen Augen an.“ (S. 56)

Es scheint, dass die Großmutter Saës inneres Dilemma versteht und sich für sie interessiert, sodass sich allmählich eine stille, jedoch feste Beziehung zwischen ihnen entwickelt und die beiden sogar Freundinnen werden.

„Saë-san, du bist meine einzige Stütze!“ „Ich vergesse nicht, dass du meine Enkelin bist.“ (S.58)

Vor den anderen Familienmitgliedern pflegt sie weiterhin seniles Verhalten vorzutäuschen, nur gegenüber Saë verhält sie sich offen. Saë sieht zuletzt in ihrer Großmutter den einzigen Sinn ihres Daseins.

„Die Stimme der alten Frau wurde weicher, etwas gedämpfter, sie bekam sofort einen jugendlichen Klang. Auch ihre Ausdrucksweise ändert sich, es war dann nicht mehr die Sprache

der Gegend, sie war ein wenig förmlicher, ein wenig gezielter und dabei doch von einem warmen, vertraulichen Tonfall.“ (S. 59)

Bei dem Leser entsteht der Eindruck der Zeit-Rückkehr:

„Ein Mädchen gleichen Alters war zu Besuch oder zum Helfen ins Haus gekommen, und sie waren jetzt beim Plaudern.“ (S.59)

Die anderen im Haus beginnen wegen ihrer Vertraulichkeit zu der Großmutter gegen Saë Hass zu hegen, hauptsächlich deswegen, weil ihr die Großmutter das gesamte Geld vererben wollte. Dabei sehnt sich Saë gar nicht nach dem Geld, sie würde nur so viel brauchen, um ihre Rückkehr erfolgreich anzutreten und in Tōkyō eine Wohnung anzumieten.

Saë verwandelt sich ab und zu in verschiedene Frauen. Man kann es deutlich an verschiedenen parallelen Szenen erkennen: Immer, wenn sie zu der Hütte des Saëmon schreitet, blickt sie rechts und links um sich herum, ob niemand sie bespitzt oder verfolgt. Auf die exakt gleiche Art und Weise wird auf der Erzählebene der Vergangenheit das Verhalten einer Freundin der Großmutter, als sie von der Hütte des Saëmon zurückkehrt, geschildert:

„Sie sicherte auf dem Weg nach links und rechts, spähte hinüber zum Fenster des Webstuhlzimmers und trollte sich dann langsam in Richtung auf die diesseitigen Felder.“ (S.119)

Es wird tradiert, die Frauen, die mit dem Heiligen Mann tiefere Kontakte anknüpften, wären angeblich verrückt. Immer als sie ihn erblickten, liefen sie ihm gedankenlos nach und ihr Verhalten veränderte sich überdies unerwartet rapid. Es ist aber nicht ausgeschlossen, dass sie ihre Rollen nur spielten. Saë bildet unter ihnen keine große aus der Reihe ausscherende Ausnahme. Solche ausgefallene Andeutung merkt der Ich-Erzähler bei Saë in der Situation, in der sie von ihm wegläuft.

„Aber als ich schweigend näher kam, wich sie mir in kleinen Schritten aus, die immer weiter von der Hütte wegführten, und rannte mit einem Mal fort, wie jemand, der es vor Schmerzen nicht mehr aushalten kann und dann plötzlich in Lachen ausbricht. Schon war sie in den hohen Gräsern verschwunden.“ (S. 100)

3.4.2. Der junge Mann – Student – der Ich-Erzähler

Der Ich-Erzähler gerät in das Bergdorf unter ungewöhnlichen Bedingungen, als ob er durch Saë und durch die Naturkräfte, in diesem Fall durch das regnerische Wetter, angelockt worden wäre. Er bleibt in Säes Hütte, als sei er ihr Gefangene. Er leistet keinen Widerstand und ergreift die Rolle des Heiligen Mannes, obwohl man am Anfang das Gefühl hat, dass er unversehens fliehen könnte, weil er sehr verunsichert ist. Die ganze Zeit verharrt er in seiner Stellung in der Hütte, lässt sich von Saë Essen bringen und Geschichten erzählen und genießt vor allem Saës Anwesenheit. Zum Ende der Geschichte wird offensichtlich, dass er sich in seine Rolle vollständig einlebt, obwohl er sich dagegen sträubt. Deutlich erhellt dies aus der Szene, in der er sich weigert, die Toten-Felder zu betreten, um sie nicht zu entweihen. In diesem Augenblick spielt er nicht mehr seine Rolle, sondern handelt aus Überzeugung.

„Im *Heiligen* seines Romans verschränken sich jedoch nicht nur das alte und das moderne Japan. Janusköpfig repräsentiert er zugleich das Reale und die Welt des Numinosen. Der Heilige ist einerseits Außenseiter, der nichts mit dem Dorf zu tun haben darf, da ihm das (nach shintoistischer Vorstellung) ‚unreine‘ Geschäft des Totengräbers obliegt. Andererseits begegnet man ihm ehrfürchtig als Mittler zwischen Diesseits und Jenseits, der die Toten über den Fluss bringt.“⁴⁵

„Ich möchte wirklich bald nach Hause.“ (S. 61)

Saës Großmutter möchte schon friedlich entschlafen, aber sie kann nicht; Saëmon, der beim Begräbnisritual unerlässlich ist, ist noch nicht anwesend.

„Ich möchte sterben und kann es doch nicht“ (S. 62).

Saë möchte die Wünsche der Großmutter erfüllen, der Ich-Erzähler wiederum Saës Wünsche. Anfangs macht er alles nur wie in einem Spiel, ein paar Tagen gewinnen allerdings seine Taten eine absichtslose Form.

⁴⁵ Osten, Manfred: Die Erotik des Pfirsichs. 12 Porträts japanischer Schriftsteller. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996. S.39.

3.5. Motiv des immer Wiederkehrenden

Da Motiv der ständigen Wiederkehr wird im Roman auf mehreren Ebenen ausgespielt. Saë erzählt alles, als ob es sich gar nicht um sie handeln würde, sondern in erster Linie um die Rollen, die jemand spielen soll. Die jetzt leeren Rollen warten auf jemanden, der in sie eindringen würde, auf jemanden, der sich für sie allerdings überhaupt nicht interessiert, jedoch wenn sich eine geeignete Situation ergibt, muss er sich mit ihnen abfinden.

3.5.1. Die wiederkehrende Rolle des Saëmon

„Dieser Mensch erfüllte eine wichtige Aufgabe. Er war jemand, ohne den es im Dorf nicht ging.“ (S.117)

„Landstreicher, die sich an Frauen des Dorfes vergreifen, werden getötet.“ (S. 33)

Dies berichtet Saë dem Studenten, obwohl sie weiß, dass ihm diese Strafe in der Gegenwart nicht mehr drohen würde, auch wenn er dieses Vergehen beginge. Diese Sitte in dem Dorf ist offenbar schon passé, Saë redet aber im Sinne des kollektiven Bewusstseins. Der Unterschied zwischen dem heutigen Tag und der Vergangenheit liegt darin, dass in Vergangenheit alles, was im Zusammenhang mit alten Sitten steht, spontan zustande kommt.

„Heiliger Mann“, so wurde eigentlich ein Saëmon bezeichnet, in dem Augenblick, als jemand im Dorf im Sterben lag und die Verwandten bei den Begräbnisvorbereitungen Hilfe brauchten. Als Signal, dass er mit seiner Arbeit als Heiliger Mann beginnen konnte, dienten Reis und Sake, die er von einer Frau aus der betroffenen Familie erhielt. Betrunken, gut gelaunt, mit vollem Magen beginnt er Sutren zu rezitieren und Lieder zu singen. Ab diesem Moment lässt sich der Mann aus der Hütte nur noch „Heiliger Mann“ nennen.

Die Menschen aus dem Dorfe reagieren nicht so radikal, was das Vergehen des Saëmon anbelangt. Die Möglichkeit, dass ein Mädchen mit einem Saëmon eine intime Beziehung anknüpft, wird eher lakonisch kommentiert:

„Passiert so etwas, dann ist es halt Schicksal, und es ist unnütz, dem Einhalt gebieten zu wollen.‘, so sprachen sie und warteten ab. Das Mädchen wird bestimmt schwanger, der Saëmon wird aus dem Dorf gejagt, und das Kind wird gleich irgendwohin in Pflege gegeben.“ (S. 119)

Auch jetzt, wenn der Junge in der Hütte ist, will Saë alle Rituale einhalten. Obwohl man nach dem Gespräch mit der Schwägerin weiß, dass, außer den Greisen, die schon tot sind, über die alten Sitten niemand etwas weiß. Trotzdem möchte Saë, dass er die Fenster in der Hütte offen lässt, sonst würde es bedeuten, sie machten etwas Verdächtiges. So war es auch zur Zeit er Großmutter.

„Und jetzt, in der heißesten Mittagszeit, war der rückwärtige Laden heruntergelassen worden!“ (S.118)

Die Großmutter schlussfolgerte daraus, was sich drinnen zwischen ihrer Freundin und dem Saëmon abspielte.

„Von aussen schien die Hütte genauso groß wie das Tempelchen zu sein, aber selbst wenn sich zwei Leute in ihr befanden, ein Mann und eine Frau, hatte man nicht das Gefühl von Beengtheit.“ (S.24)

Diese Worte sollten prägnant ausdrücken, dass die Hütte gerade für eine Frau und einen Mann passend gemacht ist, das heißt, schon seit der Zeit des ersten Saëmons. Die einzelnen Rollen müssen sich erfüllen.

Als ob die Rolle selbst nicht erlaubte, irgendetwas zu ändern. In der Zeit der Großmutter, als der damalige Saëmon erkrankte, waren Menschen machtlos, sie wussten nicht, was jetzt folgen sollte. Wer ihn in seiner Arbeit, seiner Mission vertreten sollte.

„Eine Beerdigung?‘ fragte der Saëmon, indem er die Augen öffnete, ‘na ja, dann kann ich eben noch nicht sterben!’ “ (S.70)

Hier sieht man, dass ihm seine Pflicht nicht erlaubt zu sterben.

Der Ich-Erzähler, der zwar im ziemlichen Sake-Rausch handelt, da ihm Saë gemäß der altüberlieferten Dorfsitte regelmäßig in die Hütte Sake bringt, lebt sich vermutlich allmählich in die Rolle des Saëmons ein. In manchen Situationen ist er sogar überzeugt, dass einige Erscheinungen, wohl auch die Gedanken und die Kraft von den vorigen Saëmongestalten kämen. Ist der folgende Gedanke sein eigener oder ist er der gesamte Gedanke aller Saëmon?

„He da, ich bin der Saëmon, der Bettler, der euch die Gräber schaufelt. Hier ist gar nichts. Hier gibt es nur Erde, Wasser und Dunkelheit. Es gibt keinen Buddha und kein Jenseits, es gibt keine Seelen und keine Geister. Ihr werdet von mir getragen und von mir begraben, das ist alles. Wie schwer ihr am Erde seid und wie es um euch bestellt ist nach der ersten, der zweiten, der dritten und der vierten Trauerwoche – das weiß nur ich genau, so genau!“ (S.157)

Dies kann man für die Äußerung seiner Einsamkeit halten. Er ist gerade allein in dem Tempelchen, wohin er vertrieben wurde. Dieser Monolog beweist aber auch die Tatsache, dass er vielleicht trotz allem seine Rolle ausüben könnte oder sie ernst nehmen würde.

Das folgende Zitat spielt in diesem Kapitel eine zentrale Rolle. In dem Augenblick, als er vorbereitet ist, das Dorf zu verlassen, fällt ihm ein:

„Mir schien, als sähe ich im Erwachen einen Traum, den die vielen Saëmon, die sich mit den Frauen des Dorfes vereinigten, immer wider geträumt hatten, und ein Grauen lief mir den Rücken hinunter.“ (S. 180)

Einerseits beurteilt er ein paar Tage an diesem Ort und die damit verbundene Erfahrung als einen Traum, andererseits gibt er gerade die Möglichkeit zu, es gab die Saëmon mit dem Traum, den er selbst vor kurzem sah und ab dieser Zeit könnte man ihn zu der Reihe der Saëmon, zu den Rollenträgern zählen.

3.5.2. Die horizontale Einwechslung der Rollen

Es wurde gezeigt, dass sogar einzelne Rollen unter den Menschen einer Generation wechseln könnten oder mit anderen Worten gesagt: eine konkrete Rolle kann sich nicht so einfach für eine konkrete Person „entscheiden“ und dadurch können Probleme entstehen. In diesem Fall gilt es für Saës Großmutter, die mit ihrer Freundin von Kindheit an eng verbunden war.

„Wenn die Freundin auf ihrem Rückweg von der Hütte unbemerkt wieder hinter dem diesseitigen Felde verschwunden war, atmete die Beobachterin erleichtert auf, als wäre sie selbst es gewesen, die es geschafft hatte.“ (S.119) „...“, und sie wusste schon nicht mehr, ob sie es selber war oder jenes Mädchen.“ (S.120)

Eines der Kapitel beschäftigt sich mit Saës Großmutter. Man erfährt, dass auch diese Person etwas anders als ihre Vorfahren machte. Sie trat in Saëmons Hütte ein, wurde jedoch im Unterschied zu ihrer Freundin nicht schwanger. Als ob Saës Großmutter selbst alles anstatt ihrer Freundin erleben würde. Ihre Eltern glauben ihr erst aber nicht, dass dies ohne irgendwelche Folgen enden könnte.

Andererseits erwecken einige Andeutungen den Eindruck, als ob das schwangere Mädchen nicht die Freundin war, sondern die Großmutter.

„Wie könnt ihr so etwas sagen, die Geliebte des Saëmon war doch ich!“ (S.140)

Saës Großmutter schien sogar verrückt geworden zu sein und als der Bauch der Freundin allmählich größer wurde, so wurde es auch der Bauch der Großmutter.

„Nach ungefähr einem Monat erreichte die Nachricht das Dorf, dass das erwähnte Mädchen im Hause der Verwandten einen gesunden Knaben zur Welt gebracht hätte. Eine Nacht lang wurde die Tochter⁴⁶ erneut von schwerem Schlaf gequält, am nächsten Tag war ihr Bauch deutlicher kleiner geworden.“ (S.143)

Es war allen klar, dass sie nicht schwanger sein konnte. Vermutlich wurde diese befristete Verwandlung von ihrer Psyche gesteuert; so sehr war sie mit ihrer

⁴⁶ Die Tochter in diesem Kontext ist die Großmutter.

Freundin verbunden – oder mit ihrer Sehnsucht – dass sie sich sogar in ihren Leib hineinlebte.

Saë streichelt sich auch ihren Bauch, darin kann man eine Verbindung mit ihrer Großmutter und den vorigen Frauen aus dem Dorfe sehen. In diesem Fall ist es aber deutlicher ausgedrückt:

„Ich bin selbst auch schwanger gewesen!“ (S.144)

Sie sagt aber dazu, sie habe ihr Kind in die Obsorge gegeben. Wie soll man es also verstehen? War der Vater Saëmon? Es musste so sein, sonst musste sie nicht auf das Kind verzichten. Oder geschah es in der Stadt? Oder sprach sie statt der Großmutter, sich in ihre Rolle einfühlend? Oder ist es überhaupt kein Gedanke, sondern die gegenwärtige Realität? Wenn man darüber tiefer nachdenkt, konnte der Vater nicht ein „richtiger“ Saëmon sein, da der letzte in ihrem Dorf lebte, als sie noch klein war.

3.6. Natur als Indikator der Figurenwandlungen; Sinneswahrnehmungen und Synästhesie

Die Natur bildet in diesem Roman nicht nur den Hintergrund der Geschichte, wie es in vielen Werken der Fall ist, sondern man kann sie als die vierte nebst den drei Hauptpersonen wahrnehmen, die sich nur mit einer anderen Sprache äußert. Folgendes Beispiel belegt auf repräsentative Art und Weise die personifizierte Darstellungsweise der Natur, die für Furuis Roman kennzeichnend ist: „Ein großer Klumpen Erde und Geröll hatte sich wie *aus einer Laune* heraus in Bewegung gesetzt, riss anderes mit sich und glitt *munter* abwärts.“ Schließlich endet dieser Klumpen im Wasser. „In mir rührte sich nichts.“ Die Reaktion des Ich-Erzählers auf das wahrgenommene Naturbild wirkt auf den ersten Blick enigmatisch: Sollte der Satz signalisieren, dass er kein Mitleid fühlte? Oder vielleicht möchte er sich versichern, dass es sich um nichts Besonderes handelte. Bereits die Feststellung, es fehle die emotionelle Reaktion auf das Naturbild, deutet darauf hin, dass der Ich-Erzähler eine solche erwartete und von ihrem Ausbleiben eher überrascht ist. In einigen Punkten wirkt die Natur auf den Ich-

Erzähler gleich wie die weibliche Hauptfigur Saë; sie kann seine Entscheidungen ändern oder ihn zu etwas zwingen.

An manchen Stellen betont Y. Furui Klänge der Natur, damit sich der Leser der riesigen Naturkraft bewusst wird und sich vergegenwärtigt, dass sie immer hier ist, obwohl man sie nicht ständig bemerkt, vor allem in der Stadt, wo sich auch der Ich-Erzähler bisher überwiegend aufhielt. Phrasen und Wortverbindungen, in denen akustische Charakteristika zum Ausdruck kommen, bilden beinahe ein eigenes isotopisches Feld: *die Wurzel knirschen; das Rauschen eines Wasserlaufes; die Zikaden zirpten; die Stimmen der Grillen.*

Es ist auffallend, dass der Ich-Erzähler seine Umwelt sehr intensiv durch akustische Eindrücke wahrnimmt:

„Als ich meine Ohren aufmerksam auf die Geräusche außerhalb der Hütte richtete, spannten sich alle Nerven meines Körpers wie von selbst bis zum äußersten an, als wollten sie selbst noch etwas wahrnehmen wie das dünne Atmen der Kranken.“ (S.170-171)

Dies berichtet der Ich-Erzähler in einer Szene, in der Saë bei ihm einschlummert. Sie versichert dem Ich-Erzähler, ihre Großmutter werde auf sie mit dem Sterben warten und sie werde es nicht verpassen. Diese Szene erweckt den Eindruck, als ob der Ich-Erzähler sich selbst akustisch versichern möchte, ob die Großmutter atmet oder nicht. Da er in der realen Entfernung den Atem der Großmutter nicht hören kann, trägt dieser unrealisierbare akustische Effekt zur Verfremdung der Atmosphäre bei.

Der Autor betont nicht nur Klänge, sondern auch Riechempfindungen, die vor allem mit Saë und dem Essen, das sie ihm bringt, verbunden sind.

„Der Duft des Morgenmahls, das sie auf den Boden gestellt hatte, war intensiv, ...“ (S. 78)

Häufig sind die olfaktorischen Wahrnehmungen Anzeichen für erotisch gespannte Situationen:

„Von ihren Haaren und vom Nacken stieg der gleiche Duft auf wie vorgestern, als ich sie an der Feuerstelle zu Boden geworfen hatte.“ (S. 90)

Es sind eben die Dufteindrücke, die den Ich-Erzähler verführen und die gleichzeitig das innere Leben der weiblichen Figur widerspiegeln. Anstatt der Beschreibung des Gesichtsausdrucks oder Körpersprache werden die Veränderungen des Seelenzustandes oft nur mit Hilfe von Riechempfindungen zum Ausdruck gebracht:

„Ich erkannte sie an ihrem Duft. Als sie den Stein niedergelegt hatte und besonders heftig ihren Atem hervorstieß, breitete sich ein weicher, süßer Duft aus, den ich kannte, ein Duft, der von ihr ausging, wenn sie zornig war oder hingebungsvoll, jedenfalls ein Duft der Erregung.“ (S.152)

Kennzeichnend für die Darstellungsweise der olfaktorischen Wahrnehmungen ist die Synästhesie. In Furuis Roman riecht der Ich-Erzähler auch abstrakte Vorgänge. Folgendes Zitat illustriert anschaulich den Prozess, bei dem sich die Geruchsempfindung vom olfaktorisch real wahrnehmbaren Gegenstand auf eine Aktivität überträgt, die in der Realität eher akustisch wahrnehmbar wäre:

„Nach einer Weile jedoch wurde mir der Duft der Frau zuviel, der auf der Matte zurückgebliebener war, der Duft ihres Lachens, in dem so etwas wie Begehrlichkeit mitgeklungen hatte, ...“ (S.96)

Die meisten emotionell aufwühlenden Situationen werden von Riechempfindungen begleitet. Nicht bloß erotische Szenen, sondern auch der Tod wird als ein olfaktorisches Erlebnis inszeniert. Der Tod der Großmutter wird durch eine Riechempfindung signalisiert, indem der Duft der Räucherstäbchen erwähnt wird, die man beim Begräbnisritual benutzt. Überdies wird wieder das Phänomen der Synästhesie eingesetzt, indem der Ich-Erzähler die Aufregung der Menschenmenge zu „riechen“ vermag:

„In der schweren, stockend-feuchten Luft schwebte der Duft von Räucherstäbchen. Außerdem war zu spüren, dass sich Leute versammelt hatten; es roch nach Aufregung von vielen. Ich näherte mich mit leisen Schritten. Dort drüben standen, im vollen Schein des sich schon nach Westen neigenden Mondes, ungefähr zwanzig Leute mit dunkler Kleidung...“ (S.179)

Man darf auch haptische Empfindungen nicht vergessen, in den Momenten, in denen der Ich-Erzähler mit Saë ein Leib bildet und visuelle, wenn er sie sieht. Kennzeichnend für die optischen Wahrnehmungen sind vertretende visuelle Zeichen, die als eine Art Parallelkommunikation funktionieren. Das Löschen des Lichts im Obergeschoss von Saës Haus gehört zu der spezifischen Zeichensprache, mit der sich die beiden Hauptfiguren verständigen. Mit Saë hat der Ich-Erzähler einige Signale verabredet, dank denen er weiß, dass die Großmutter noch am Leben ist und wie es ihr geht. Bei „Fehlern“ in der Zeichensprache kommt es wie in der geläufigen „Wortsprache“ zu Missverständnissen. So z. B. in der Szene, in der der Ich-Erzähler vergeblich auf das gemeinsam abgesprochene Zeichen wartet:

„Jedenfalls habe ich hier gewartet, bis das Licht im Obergeschoss ausgegangen ist.“ (S. 79).

Saë ist sich des Kommunikationsfehlers bewusst:

„Von heute nacht an werde ich nicht mehr vergessen, es zu löschen.“ (S. 80)

Die erwähnten akustischen, visuellen und haptischen Wahrnehmungen hängen eng mit der Darstellungsweise der Natureindrücke zusammen. Man hat sofort den Eindruck, als ob die Natur zu dem Ich-Erzähler irgendwie reden würde; dies könnte für jemanden, der sich nicht so oft außerhalb der Großstadt befindet, eine sehr überraschende Erfahrung darstellen. Dem Ich-Erzähler, der als ein typischer Großstadtmensch geschildert wird, eröffnet sich in der Konfrontation mit der Natur plötzlich eine neue Weltsicht. Nicht nur die akustischen Eindrücke, sondern auch die anderen sinnlichen Wahrnehmungen sind auf einmal in dieser Umgebung viel deutlicher. Vielleicht ist es die Natur, die in Einem ein aufmerksames und unbändiges Tier erwachen lässt, alle Organe, die man in der Stadt verkümmern ließ, finden an diesem Ort ihre Anwendung, ihren Existenzsinn; damit ist auch das beinahe animalische Begierde des Ich-Erzählers nach Saë verbunden.

Für den Ich-Erzähler hat dieser Zustand zugleich etwas stark Bedrohliches. Als ob die Natur ihn verfolgen würde oder ihm etwas Schreckliches antun möchte. Sie wirkt hier wie ein Irrlicht, das ihn unwiderstehlich anlockt. Dieser Zustand wird in einem Gewitterbild versinnbildlicht. Er rennt vor ihm weg, vielleicht möchte er die ganze Naturgewalt hinter sich lassen. Als ob sich die Natur an ihm rächen

möchte, beginnt es zu regnen und der Ich-Erzähler verstaucht sich beim Fluchtversuch den Knöchel. Er läuft aber wie zum Trotz weiter. Diese Flucht aus Trotz verwandelt sich letztendlich zum Weg, dessen Zweck der Ich-Erzähler allmählich zu enthüllen beginnt:

„Als der Schuppen vor mir auftauchte, wusste ich endlich, was mein Ziel gewesen war.“ (S.13)

Die Natur spielt in dem Roman gleichfalls die Rolle eines Gedächtnisraumes. Besonders der natürliche zirkuläre Lebenswandel wird hervorgehoben, indem auf die enge Verbundenheit zwischen Leben und Tod hingewiesen wird. Die Großmutter will nicht eingäschert werden, da alle aus dem Dorfe sie vergessen würden. Nur dank Saëmon und der Begräbniszeremonie wird sie wieder der Bestandteil ihres Dorfs.

„Jedesmal, wenn man auf dem Feld die Erde umgrabe, erinnere man sich. Jedesmal, wenn man Wasser schöpfe, erinnere man sich. Jedesmal, wenn man zu Bette gehe und Arme und Beine anziehe, erinnere man sich.“ (S.67)

In den Ausführungen über die olfaktorischen Wahrnehmungen wurde bereits der enge Zusammenhang zwischen erotisch geladenen Szenen und Riechempfindungen erwähnt. Ähnliche Beziehung kann im breiteren Sinne zwischen Naturbildern und sexuellen Phantasien festgestellt werden. Wirken die Frauen aus dem Dorfe auf Saëmon so physisch anziehend wie die Natur? Manche Szenen deuten auf diese explizite Verbundenheit hin:

„Je mehr ich Arme und Beine bewegte, um so quälender bedrängte mich am Unterleib eine Lüsterheit, als würde ich – während ich den Berg bestieg – mit einer Frau aus dem Dorf ins Bett kriechen.“ (S.97)

Die bildliche Parallele zwischen dem sexuellen Akt und einer Naturerscheinung wird oft in einem direkten Vergleich metaphorisch zum Ausdruck gebracht:

„Und es gab auch sicher Paare, die sich umarmten, ineinander verschlungen wie zu einem einzigen Erdklumpen.“ (S.159)

Bevor der junge Saëmon diesen Vergleich aufstellt, beschreibt er, wie er mit seiner Stimme die Kraft vom Boden jenseits des Flusses erweckte und zu den Menschen aus dem Dorfe pilgerte.

Zwischen der Natur und dem Ich-Erzähler entwickelt sich eine Art stiller Kommunikation. Als ob die Natur auf Tätigkeiten und Gemütszustände des Ich-Erzählers reagieren würde.

„Als ich mit dem Grasschneiden fertig war, begann es zu regnen.“ (S.166)

Hier entsteht der Eindruck, als ob die Natur ihm diese Tätigkeit bewilligte. Er spielt immer mit Saë das Spiel, in dem er die Rolle des Saëmon übernimmt. Obgleich es sich nur um eine Rolle handelt, scheint er diese in bestimmten Momenten ernst zu nehmen. Nachdem er z. B. das Gras geschnitten hat, was zu rituellen Aufgaben des Saëmon gehört, betont er, wie gut es ihm gelang, obwohl er doch gar kein „richtiger“ Saëmon ist. Sollte es bedeuten, er könnte schließlich ein „wirklicher“ Saëmon werden?

Die Natur wird als die Ursache des menschlichen Handelns dargestellt. Sie treibt die Menschen zur Tätigkeit und bewirkt, dass etwas Neues entsteht. Die Werke ändern sich im Laufe der Zeit, zusammen mit der Natur. Das Gras fungiert hier als das Sinnbild für diese Zirkularität: Der Mensch wird von der Natur gezwungen, ein Werk zu vollführen, das sich jedoch sofort zu verändern beginnt, bis es von der Natur wieder verschlungen wird.

„Vielleicht sind die Werke unserer Hände in der Tat etwas viel Mysteriöseres als unsere Seelen. Nur die Arbeit ist geheimnisvoll mit dem großen Gezeitenstrom der Natur verbunden, vielleicht treibt sie uns an, während wir nur unbewusst darauf reagieren.“ (S.166)

3.7. Die durch Natur geprägten Figurencharakterisierungen

Durch ihre Beziehung zur Natur werden auch die einzelnen Figuren charakterisiert. Es handelt sich um eine unauffällige, implizite Figurencharakteristik, die dennoch präzise die Basiskonturen der Figuren zeichnet.

Gleich am Anfang, während der Ich-Erzähler ein Obdach sucht, versucht er Hindernisse im Fluss zu überwinden und denkt dabei nach:

„Für eine kurze Zeitspanne war ich eins mit dem Strom gewesen.“ (S. 10)

Als ob er sich geradezu bewusst wird, dass der Mensch auch ein Bestandteil der Natur ist, dass er mit der Natur identisch ist! Wäre er ein Naturelement, wäre es für ihn in dieser gefährlichen Situation nicht leichter?

Das „Zusammenfließen“ mit der Natur ereignet sich nicht nur auf der realen Ebene des Geschehens, sondern auch in Phantasiebildern. Nachdem er lange Zeit in Einsamkeit auf Saë wartete, liegt er nun halbwach im Schlafsack und in der Reminiszenz an das bedrohliche, jedoch faszinierende Erlebnis im Fluss wird dieses Erinnerungsbild in die Gegenwart übertragen. So wie er sich vom realen Strom hintreiben ließ, ergibt er sich ohne größeren Widerstand auch dem Strömen der Dunkelheit:

„Als ich die Lampe löschte und im Schlafsack lag, kam das Rauschen des Flusses wieder näher, und ich hatte das Gefühl, als würde die umgebende Dunkelheit dahinfließen. Wie ich es inmitten des Flusses getan hatte, stemmte ich mich ein wenig mit Händen und Füßen dagegen an, überließ mich aber ganz der Strömung.“ (S. 76)

Das Gewitter hat in dem Roman eine beinahe purgative Funktion. Jetzt, wenn er vor Ungewitter verschont ist, fühlt er, dass er sich an dem geeigneten Ort befindet, wo seine Begierde befriedigt sein könnte. Als ob das Gewitter ein Weg von einer nicht erfüllten zur erfüllten Begierde markieren würde. Früher verschwand das Verlangen beim Anblick eines Naturelements, in dem es sich entlud:

„Früher war das ganz anders gewesen. Früher hatte ich zum Beispiel schon beim Anblick eines großen Keyaki-Baumes, dessen zitternde, kahle Äste sich vor dem Winterhimmel scharf gezeichnet unendlich verzweigten, die Empfindung gehabt, als würde sich meine Begierde nach einer Frau von den Füßen aus über den Erdboden hin ausbreiten, den Stamm emporsteigen und sich dann – bis in die letzte dünne Astspitze vordringend – verlieren. Jetzt aber war ein Ort wie dieser hier gerade passend.“ (S. 17)

Die unverstündlich anziehende Kraft des Ortes verbirgt in sich sexuelle Begierde mit Schmerz, durch den sich der Ich-Erzähler mit seiner Umgebung vereinigt fühlt.

„Alles was mein Selbst ausmachte, strebte unablässig danach, sich in eine unerhört düstere Existenz zu verwandeln. Wenn ich meine Augen schloß, fühlte ich, daß alles im weiten Umkreis, Belebtes und Unbelebtes, ohne unterschied Qualen litt. Eine Vorahnung gleicher Qualen war auch in meinem Inneren. Daher hielt sich ein Gleichgewicht mit der Umgebung, und daher fürchtete ich mich auch nicht.“ (S.17)

Der Naturort wird hier also als eine Spiegelfläche für die innere Verwandlung der Hauptfigur eingesetzt.

Die Metapher des Wassers wird in mehreren Isotopien ins Spiel gebracht. Neben dem Bild des mitreißenden Stroms wird das Wasser auch als Verbildlichung des Reinen benutzt. Nach der sexuellen Vereinigung mit Saë geht sich der Ich-Erzähler waschen, vielleicht betrachtet er diese Verbindung mit Wasser als einen Reinigungsakt?

„Das Wasser teilte sich am Kopf, floss über der Brust wieder zusammen, streichelte den Unterleib, hob die Hüfte hoch, die tiefer als der Rücken eingetaucht war, und zeichnete die Linien meiner schon ganz kühl und steif gewordenen Beine bis hin zu den Zehennägeln nach.“ (S.65)

Einerseits könnte man diese Szene als Andeutung eines rituellen Aktes deuten, andererseits wird hier das Flusswasser explizit mit erotischen Untertönen personifiziert.

Das Flusswasser spielt überhaupt eine besondere Rolle, indem es als das Element des Saëmon ständig hervorgehoben wird. In mehreren Szenen wird das Flusswasser zur Schutzzone für den „heiligen Mann“. Gleichzeitig bildet der Fluss ein Bindeglied zwischen dem Saëmon aus der Zeit der Großmutter⁴⁷ und dem Ich-Erzähler auf der Ebene der erzählten Gegenwart. Besonders deutlich kann man diese enge Verbundenheit zwischen dem Wasserelement und Saëmon in der Szene beobachten, in der der alte, „richtige“ Saëmon von den Jungen in den Fluss geworfen wird:

⁴⁷ In dem Roman können zwei zeitliche Ebenen unterschieden werden, die Ebene, auf der der Ich-Erzähler berichtet und die Geschichte der Großmutter, die Saë vermittelt. In der Geschichte der Großmutter wird über den „richtigen“ Saëmon berichtet.

„Dann schulterten sie ihn, dessen Beine vor Angst ihren Dienst versagten, wie ein Fass, trugen sie ihn bis zum Ufer und rollten ihn ins Flussbett hinunter. Dort aber schnellte der Saëmon, in dessen Beine urplötzlich wieder Leben gekommen zu sein schien, wie eine Feder hoch, sprang in die Mitte der Strömung, so daß ihm das Wasser über die Knie reichte. Zum Ufer hin, von wo niemand versuchte, ihn mit Steinen zu bewerfen, verneigte er sich viele Male“ (S.141)

Das Wasser wird hier offenbar als ein Kraft spendendes Element geschildert, das zugleich eine scharfe Grenze zwischen Saëmon und den anderen schafft.

Es sieht so aus, als ob der Ich-Erzähler endlich die Sitte verstehen würde. Er lebt sich allmählich in die Rolle des heiligen Totengräbers ein. Letztendlich bereitet die Naturgewalt dem Versuch um die Wiederherstellung des altertümlichen Brauches ein jähes Ende. Das Wasser, das eigentliche Leitmotiv des Saëmon, wird zugleich zur vernichtenden Kraft. Saës Mühe war einerseits erfolglos, andererseits geht klar hervor, dass es zusehends möglich ist, die alten Sitten wiederzubeleben. Diese Schlussfolgerung ist umso überraschender als die rettende Hauptfigur aus der Großstadt kommt.

Die Gestalt der Großmutter ist ein Abbild der traditionellen Welt und deshalb ist für sie die Natursprache ganz einfach zu verstehen. Die ganze Geschichte kreist um ihren letzten Atemzug und das damit verbundene mehr als gewisse[n] Ende der Dorftradition. Mit der raschen Modernisierung ändern sich wie alles andere auch die Praktiken der Beerdigung. Die Großmutter will mit dem Krematorium nichts gemein haben. Wenn sie in ihrem Bett liegt, dringen das Rauschen des Flusses und des Regens zu ihr; sie denkt mehr und mehr daran, was mit ihr nach ihrem Tod geschehen wird. Es ist möglich, dass das Wasser ihr etwas ins Ohr geflüstert hat, im Sinne von: es wartet schon auf sie, um sie mit sich hinunterzuschwemmen.

„Ich möchte langsam zu Erde werden, und wenn ich dann zu Erde geworden bin, werde ich in den Fluß hinuntergeschwemmt.“ (S.62)

Wie man schon gesehen hat, hat die Natur die Hauptperson in das Dorf hineingelockt und sie ist es, die sie zum Verlassen des Dorfes zwingt. Die folgende Passage bedeutet nicht nur das Vorzeichen, dass sie den Platz ihres bisherigen Aufenthalts schon verlassen muss, sondern auch das Ende der

Saëmonsrollen. Saë, der schon die allgemeine Kenntnis der Geschichte der Tradition übertragen wurde, soll auch wegfahren; die Großmutter war vielleicht der letzte mögliche Überlieferer.

„Erst als kleine Steine prasselnd zu rollen begannen, empfand ich diese Vorzeichen direkt körperlich. Es fühle sich ein, als ob der ganze Berg von innen heraus mit äußerster Langsamkeit Stück für Stück einsänke und dabei nach vorn hervortreten würde.“ (S.178)

Es drängt sich die Vorstellung auf, dass die Natur mit uns in einem Dialog steht, in dem man ab und zu nicht weiß, ob man selbst nicht ihr Teil ist. Oder man stellt sich eher die Fragen: Entscheidet manchmal sie statt uns? Drängt sie uns zum Handeln? Darauf zu antworten ist nicht allzu leicht, aber auch nicht so anspruchsvoll. Man sollte diese Naturkräfte nicht nur tolerieren, sondern wahrnehmen und dank ihrer die eigene Persönlichkeit ändern. Dank dem Regen, der die Hauptperson herein, in das Dorf treibt, trifft sie wieder in anderen Situationen Saë. Der „Klang des Regens entfernte sich...“ Aus dem sich danach entfernenden Regnen kann man herauslesen, dass die Aktivitäten, die wichtig für die alten Sitten waren, mit der Natur, mit dem Wetter verbunden sind. Die Hauptperson beginnt diese Verhältnisse zwar nur allmählich, aber trotzdem zu verstehen.

3.8. Das Motiv der Reise

3.8.1. In das Dorf und zurück

Das Motiv der Reise kehrt in Furuis Roman in verschiedenen Ausprägungen immer wieder. Beide Hauptfiguren sind im bestimmten Sinne unterwegs, wobei die Reise sowohl im realen Raum als auch im Inneren der Figuren stattfindet. Im realen, physischen Raum verbindet sich das Motiv der Reise mit dem Thema der Polarität zwischen Dorf und Großstadt. Die Bewegung im inneren Raum gestaltet sich viel komplexer, ohne dass man die Destinationen genauer bestimmen könnte.

Als sich am Anfang des Romans der Ich-Erzähler entscheidet, wo er die Nacht verbringen könnte, sagt er, in die Ferne schauend:

„Und einen Augenblick musterte ich die Hütte mit dem Blick eines Landstreichers, dem sie eine großartige Bleibe verspricht.“ (S.7)

Schon in diesen Worten versteckt sich die Andeutung an die zukünftige Handlung. Als ob er wüsste, dass seine Rückkehr nach Hause nicht in den nächsten Tagen folgen wird und dass er in den Bergen noch länger verweilen wird. Das Wort „Landstreicher“ indiziert in diesem Kontext, dass er sich selbst als einen Zugvogel betrachtet, wovon sich eine neue Rolle entwickeln kann.

Beide Hauptfiguren spielen hier im Grunde eine Rolle, in die sie sich mehr oder weniger hinein leben müssen. Der Ich-Erzähler wird zunächst als ein Durchreisender aus der Großstadt inszeniert, der kurz in die Gestalt des Saëmons hinein schlüpfen muss, mit der er sich allerdings allmählich in einer seelischen Reise vereint. Dennoch sind für ihn diese Tage eine Art Ausflug, der irgendwann endet. Saë wird in seiner Anwesenheit auch zum Großstadtmensch, obwohl sie andererseits tief in den Traditionen des Dorfes verwurzelt ist.

„Solange sie in der Hütte bei mir war, überlegte ich mir, war Saë, nicht anders als ich, ein Großstadtmensch eine ‚Frau aus Tōkyō‘“ (S.95)

Die äußere Hülle des Großstadtmenschen ist auch das Erste, was in der Dorfumgebung der Ich-Erzähler an Saë bemerkt:

„Sie hatte ein Gesicht, wie man es in der Stadt häufig sieht.“ (S. 22)

Im Laufe der ersten Gespräche erfährt er – außer ihrer Bitte den Saëmon zu spielen – auch über ihre Rückkehr nach Tōkyō, die im Herbst stattfinden soll.

Obwohl der Ich-Erzähler nicht vor hat, so schnell nach Hause zurückzukehren, ist es selbstverständlich, dass er einmal zurückkehren muss; aber dass gilt auch für Saë, die in dem Dorf nur wegen ihrer Großmutter verweilt. Auch für sie ist die Herbstreise nach Tōkyō eine Art Rückkehr. Bei beiden Figuren stellt die Reise im

realen, physischen Raum eher einen Kreis als eine Linie dar und das gilt auch für andere Typen der Reise, die man hier später beschreiben wird.

„Es tut mir leid, aber ich mache mich jetzt doch besser auf den Heimweg.“ (S.164)

Am Ende des Romans wiederholt sich der erste Satz, den der Ich-Erzähler am ersten Tag ausspricht. Der Kreis ist abgeschlossen; es ist offensichtlich, dass wirklich diesmal die Heimreise folgen wird.

3.8.2. Die innere Rückkehr nach Tōkyō

Neben dem Motiv der physischen Reise, die im realen Raum stattfindet, kommt immer wieder das Motiv der Reise im Inneren der Figuren vor, sei es in Erinnerungen oder in der Vorstellungswelt. Auf diese Art und Weise entstehen oft imaginäre Erinnerungsbrücken zwischen den Figuren der erzählten und der vom Ich-Erzähler erinnerten Zeitebene. Oft reicht ein kleines Signal aus, um diesen Prozess der inneren Reise in Gang zu setzen.

Der Student kehrt in Gedanken zurück, wenn er z. B. Saës Schritte hört, zu seiner verflorenen Freundin.

„Während ich noch ihre Schritte, die sich schnell entfernten, mit den Ohren verfolgte, hatte ich plötzlich das Gefühl, als läge ich mit einem Brummschädel im Bett meiner Wohnung in Tōkyō und hörte die Schritte der Frau, die sich, ohne ein Wort zu sagen, davongemacht hatte.“ (S. 78)

Die Zentralmotive bilden die Brücke und die Hütte des Saëmon und das Tempelchen. Die Brücke trennt die neue von der alten Welt ab.

„Die Brücke gab ein stumpfes, knirschendes Geräusch von sich, und wie ich mit großen Schritten den Friedhof drüben ins Auge fasste, empfand ich unwillkürlich einen leichten Schauer.“ (S. 96)

Wenn er herab aus dem Gipfel auf das Dorf schaut, nachdem er die Brücke überschritt, fühlt er sich wieder wie ein Bergsteiger. Damit kehrte er in die neue Welt zurück. Die innere Reise ist abgeschlossen, als der Versuch der Wiederherstellung der alten Sitten endgültig scheitert. Der Ich-Erzähler, der sich die ganze Zeit seiner Rolle bewusst ist, ahnt dies im Vorhinein:

„Heute nacht würde bestimmt etwas geschehen.“ (S.175)

Dennoch flüchtet er nicht, sondern wartet auf die Erfüllung seiner Vorahnung:

„Trotzdem blieb ich geduldig weiter sitzen, so als rechnete ich fest damit, dass hier noch irgend etwas passieren musste.“ (S.177)

Mit diesen Sätzen sagt er den möglichen Schluss des Bisherigen voraus.

„Da mir der Rückweg abgeschnitten war, fing ich unbewusst an, auf das Dorf zuzulaufen.“ (S. 178)

Dies bedeutet das definitive Ende der langen Reihe an Saëmons. Allerdings wird der Ausgang zum Teil offen gelassen. Obwohl der Ich-Erzähler schließlich feststellt, dass die Felder nicht in Geld umgesetzt werden können, weil sich diese Flut in der Zukunft wiederholen könnte, bleiben sie weiterhin nur als Reisfelder benutzt. Dies lässt die Hoffnung bestehen, dass alles wie bisher bleibt. Sollten diese Felder die einzige Erinnerung an die alte Welt darstellen? Man muss annehmen, dass diesen Gedanken auch die anderen, nicht nur Saë und der Ich-Erzähler, verstanden. Die Flut bedeutet einerseits die Zerstörung der alten Tradition, andererseits die erste Voraussetzung zu ihrem weiteren Bestand.

3.9. Das Unheimliche

3.9.1. Die unheimlichen Seiten gestalten vor allem Saës wechselnde Person

Das Unheimliche manifestiert sich auf mehreren Ebenen; von den Figuren ist es in erster Linie Saë, die als eine ständig wechselnde und unvorhersehbare Persönlichkeit die Atmosphäre des Unheimlichen erzeugt. Auch der heilige Totengräber Saëmon in seinen multiplen historischen Gestalten und die mit seiner Person verbundenen alten Sitten tragen zum Erzeugen des Unheimlichen bei. Nicht zuletzt ist dann die Natur, die stets eher als eine handelnde Figur inszeniert ist, eine Quelle des Unheimlichen.

Bereits am Anfang des Romans kommen mehrere Signale vor, die den allmählichen Aufbau des Unheimlichen andeuten.

Von einem unbekanntem Mann bekommt der Ich-Erzähler einen Beutel mit der Notverpflegung und Essen. Es könnte so interpretiert werden, dass dieser Mann eine Art Prädestination andeutet. Als ob alles, was bisher geschah, schon vorher bestimmt wurde. Wenn der Junge Saë kennen lernt, erfährt er, dass dieser Mann tot ist, vermutlich vom Blitz getroffen. Diese Tatsache könnte als Warnung gedeutet werden; bevor der Ich-Erzähler die Grenze überschreitet, muss er erst seine Aufgabe erfüllen.

Menschen, denen er begegnet und mit denen er später eine Weile spaziert, erzählen von einer zerstörten Brücke, was ihn noch darin bekräftigt. Der Leser kann das Gefühl haben, die Natur hatte vor, ihn zu der Frau, die später auftaucht, zuzuziehen.

Er ahnt, dass sich hier jemand aufhält, deshalb bleibt er an diesem Ort. Es ist möglich, dass er auf die vermutlich kommende Gestalt warten möchte. Die sorgfältig abgestaubten Statuen in dem kleinen Tempel deuten darauf hin, dass ihn jemand sicherlich regelmäßig besuchen muss. Es ist nicht explizit geäußert, aber man kann vermuten, die Person, die sich hier um alles kümmert, ist gerade Saë. Obwohl man über zehn Jahren diese Hütte nicht mehr besucht hat, ist es drinnen sauber. Hat sie oder ihre Sehnsucht auf irgendjemanden gewartet?

Saë ist das Element, das die Geschichte mit einem unergründlichen und geheimnisvollen Duft erfüllt.

„Als ich mein Gesicht hob, stand in ihrer Mitte eine junge Frau in einem weißen, nachtkleidartigen Gewand. Sie beugte sich über das Geländer vor und war furchteinflößend schön.“ (S. 20)

Saë wirkt wie eine Priesterin, die das schon gegebene Ritual zum Ende bringen, vorhat.

„Die Winkel ihrer tief verschlossenen Augen bogen zu den Schläfen hin scharf nach oben; es kam mir vor, als sei dort ein Wille konzentriert, der an Wahnsinn gemahnte.“ (S.35)

Sie verlangt von ihm, seine Rolle zu erfüllen. Neben ihm liegen ein Rosenkranz und ein Sutrenbuch, die Sachen, die später zu seiner Rolle gehören sollten.

„In meinem Herzen regte sich sogleich ein kindliches Verlangen, ihren Erwartungen zu entsprechen.“ (S.65)

Ihr Bann fesselte ihn sofort, als er sie erblickte.

Konnte er aus der Miene ihres Gesichtes erkennen, welche Absichten sie mit ihm hatte?

„Es war ein Blick, mit dem man seinen neuen Angestellten mustert.“ (S. 22)

In diesem Moment hat vielleicht der Ich-Erzähler schon das Gefühl, dass er Derjenige wird, der hier gehorchen muss. Sein einziger Widerstand spielt sich nur in seinem Kopf ab, ihm kommt der Gedanke auf eine Flucht, aber er verharrt wie gefesselt.

„Wer bist du?“ (S. 25) Sie zeigt ihm, wo sie zusammen mit ihrem Bruder und ihrer Schwägerin und vor allem mit ihrer Großmutter wohnt, zu der sie eine besondere Beziehung hat und deren Wunsch das ganze „Spiel auf Saëmon“ in Ganz setzt. Er sollte da bleiben, wegen ihrer Großmutter. Eigentlich muss er gar nichts machen, nur eine neue Rolle wahrnehmen, die Rolle des Saëmon.

„Sieh es als Rettung eines Menschen. Ich bitte dich darum; es ist für das Leben im Jenseits.“ (S.26)

3.9.2. Die vorigen Rollen der Saëmons und alte Sitten

Eine weitere Quelle des Unheimlichen sind die für den Ich-Erzähler unverständlichen und verunsichernden Bräuche und Sitten. Für denjenigen, der sich nicht so gut in ihnen auskennt oder die erhaltenen Fragmente dieser alten Bräuche nicht erkennt, können sie als ein Mysterium wirken.

Saë erläutert dem Studenten z. B. die Bedeutung der Schädel, die er auf dem Wege hierher sah. Wenn sich der Wasserspiegel nur ein bisschen hebt, erscheinen sie an der Oberfläche. Auf den Feldern befinden sich nicht nur Gräber aus älteren Zeiten, sondern sie dienen den Menschen aus dem Dorfe noch in den heutigen Tagen zu diesem Zwecke. Der Ich-Erzähler wird unsicher. „Was wolltest du von mir?“ (S. 26) Es handelt sich um nichts Anspruchvolles, nur ein paar Tage bleiben, morgens und abends sollte er von ihrer Großmutter gesehen werden. Dann kann sie ruhig sterben. Überdies wird für ihn gesorgt sein. Gerade diese für Saë scheinbar selbstverständlichen Bräuche und Sitten wirken auf den Ich-Erzähler unheimlich, faszinieren ihn jedoch zugleich in dem Maße, dass er sich der Rolle annimmt.

„Die kleine Tempelhalle hat vor alten Zeiten ein Wanderpriester erbaut und es dabei so eingerichtet, dass seine Stimme aus ihrem Inneren im ganzen Dorfe erschallen sollte.“ (S. 74)

Sowohl der Tempel als auch die umherliegenden Felder bilden eine Art Tabu-Gebiet.

Der Ich-Erzähler versucht die Felder auf dem jenseitigen Ufer nicht zu zertreten. Da er sich schon in seine Saëmon-Rolle einlebt, beginnt er unterschwellig die Tradition zu achten: Damals war es sogar den Mitgliedern einer Familie verboten, tote Leiber zu dem jenseitigen Ufer hinüberzutragen. Denn wenn sie die leiblichen Überreste der anderen Familien zertreten würden, wären diese darüber gewiss wütend, deshalb ist dies die Aufgabe des Saëmon. Dieser Respekt des Ich-Erzählers vor der ungeschriebenen Tradition deutet darauf hin, dass er Saës Geschichten über die Dorfsitten ganz verfiel.

Auch die Erscheinungsweise von der weiblichen Hauptfigur wird als ein unheimlich anmutendes Ereignis inszeniert. Saë taucht immer so auf, als ob nichts Ungewöhnliches passieren würde. Völlig unvermittelt sitzt sie bei dem Ich-Erzähler in der Hütte. Man hat manchmal das Gefühl, sie wurde hier irgendwie „hergebeamt.“ Vielleicht nimmt der Ich-Erzähler es so wahr und dann folgenderweise auch der Leser, weil dem Ich-Erzähler von Saë regelmäßig zu viel Sake gebracht wird.

Durch die unheimliche Erscheinung Saës beginnt der Ich-Erzähler allmählich sogar an der Realität des Dorfes zu zweifeln. Wenn er vom Gipfel über dem Dorf absteigt, stellt er fest, dass er niemanden draußen sieht, aber er kann es mit folgenden Worten begründen:

„Meine Augen hatten sie nur nicht gesehen, das war alles.“ (S. 99)

In diesem Augenblick kommt auch dem Leser in den Sinn: Ist dieses Dorf wirklich bewohnt? Wohnen dort mehrere Menschen als nur Saë? Oder ist das ganze nur Saës Spiel? Die Zweifel des Lesers werden allerdings beruhigt, als es zum Gespräch zwischen dem Ich-Erzähler und Saës Schwägerin kommt.

Die Rolle, die dem Ich-Erzähler von Saë zugedacht wurde, spielt er bis zum Ende mehr oder weniger freiwillig. Am letzten Tag lässt ihn Saë hungern. Er selbst versteht das als Rache. Seinen einzigen Ausweg sieht er darin, sich mit Sake bis zur Besinnungslosigkeit zu betrinken. War es Absicht, ihn betrunken zu machen? Dennoch kommt sie nur zu ihm, um ihm Essen zu bringen, und er hat keinen Willen zu widerstehen. Neben ihm liegen stets der Rosenkranz und das Sutrenbuch, er will sich ihrem Spiel nicht unterwerfen, aber er wurde in das Tempelchen hineingezwängt.

„Unmittelbar darauf zeigten auch die anderen fünf der Reihe nach mit niedergeschlagenen Augen ein schmerzliches Lächeln und lösten sich wieder in der Dunkelheit auf.“ (S. 154)

Die Statuen lachen vermutlich wegen der Tatsache, dass der aus der Großstadt Kommende nicht fähig ist, die Rolle auszuüben.

Als unheimlich kann man auch Gefühle des Ich-Erzählers betrachten, die den vorigen Saëmons angehörten.

„Schreie, wie sie in einer Todesnacht tief in die Herzen der Menschen eindringen könnten, gab es wohl nicht in meinem Innersten.“ (S. 159)

Es ist nicht möglich, dass ein Außenseiter sich darin so einlebte. Alle seine bisherigen aus dem Tempelchen kommenden Klänge spielten sich in seinem

Inneren ab. Er bekennt, er kann Kräfte weder für die einzige Frau, noch für das Gute des ganzen Dorfes entwickeln. Er sagt, obwohl es nicht seine Schreie wären, wären sie aber geeignet für dieses Rollenspiel. Das Gefühl, er wird beobachtet, erlaubt es ihm aber nicht. Er wäre fähig, es nur für Saë zu machen, für jemanden anderen würde es eigentlich überhaupt nichts bedeuten. Er fühlt gegenüber Saë Dankbarkeit und deswegen sollte er sich bemühen und etwas aus sich hervorbringen.

Die enge Verbundenheit zwischen dem Studenten und den Gestalten der früheren Säemon lässt sogar den Eindruck entstehen, als ob mit dem Ich-Erzähler in der Hütte ein echter Saëmon verweilen würde. Oder ist es der Schatten des Ich-Erzählers, der sich die Sutren-Rezitation vorstellt und dabei zu spüren beginnt, dass der Großmutter schon „die Finger und Zehen zu erkälten anfangen“.

„Auf der Lattenwand hinter Saë bewegte sich schwankend ein mächtiger Schatten, wie von einem Mann, nach oben und unten, so als ob er voller Inbrunst einen Text rezitierte.“ (S. 169)

4.0. Die archaische und moderne Gesellschaft

Im Roman begegnen sich immer wieder beide Welten – die moderne, durch die Großstadt Tōkyō repräsentierte Welt und die archaische, für die das Dorf mit allen seinen Sitten steht. Aus diesem Dorf, wohin der junge Student aus Tōkyō auf seiner Wanderung gerät, stammt auch Saë.

Eines Tages erfährt er, als er sich umblickt, dass das einzige Haus, das von dem Ort aus, wo er jetzt steht, sichtbar ist, Saës Haus ist.

„Wie seltsam, dass von der Hütte aus nur das Dach von Saës Haus zu sehen gewesen war.“ (S. 97)

Vielleicht wird an dieser Stelle die Verbindung zwischen Saë, bzw. Saës Großmutter und dem Ich-Erzähler betont, die in einem Ritual mündet, das eben nur die beiden betrifft, nicht den Rest des Dorfes. Der Ich-Erzähler stellt gewiss das Element der modernen Welt dar; in Saës Großmutter erkennt man die Welt

der alten Sitten und Saë selbst pendelt wie ein Schiff, der ununterbrochen Botschaften zwischen dem Studenten und der Großmutter vermittelt.

Als er auf den Gipfel über dem Dorf klettert, wird diese dem Studenten unbekannt, in der Natur ruhende archaische Welt aus der Distanz geradezu optisch sichtbar. Obwohl die Häuser unten aneinandergedrängt sind, erstreckt sich überall eine friedliche Landschaft, die als die gute, richtige Welt, die die Rückkehr in die Natur symbolisiert, erscheint.

„Nur eine Häuserkette inmitten einer ruhigen, offenen Landschaft und doch eine dichte Ansammlung von eigentümlicher Wucht und merkwürdig schwermütiger Geschäftigkeit.“ (S. 97)

Nebenbei erweckt es den Eindruck, als ob sich die Menschen im Dorf sehr nahe stünden und an den überlieferten Traditionen festhielten. Dies kommt in der folgenden, auf der zeitlichen Ebene der Vergangenheit geschilderten Szene deutlich zum Ausdruck: Als ein Mann aus dem Dorfe seinen Vater auf eine andere Weise begraben wollte, als es die Sitte gebietet, nahmen die anderen Einwohner erheblichen Anstoß daran und betrachteten es als etwas völlig Ungewöhnliches, womit sie nicht einverstanden sein konnten. Er hätte nämlich gern in seinem Garten ein gemeinsames Familiengrab gehabt, was gegen die Tradition verstößt. Die anderen Einwohner beginnen diesen Mann als einen Außenseiter zu betrachten und sich zu fragen, ob eine solche Familie überhaupt an einer Dorfzeremonie teilnehmen kann. In dieser Szene werden die ersten Brüche der archaischen Gesellschaft mit ihren alten Sitten gezeigt. Dennoch dominiert das Bild der auf alter Überlieferung basierten Gemeinschaft, die alle ihre Mitglieder zusammenhält.

Diese Brüche in der Sichtweise der archaischen Gesellschaft zeigen sich auch in der Perspektive des Studenten: Als er sich auf dem Gipfel in der Gegend umschaute, beginnen plötzlich in seinem Blickfeld „Fetzen“ einer modernen Welt einzudringen:

„... o nein, in ziemlich großer Zahl Wohnblöcke wie in den Außenbezirken von Tōkyō“ (S. 98)

Dieser Eindruck wird noch verstärkt:

„Über dem auffälligen Hochbau eines Warenhauses war ein Reklame-Luftballon zu sehen, der wohl auf eine Ausverkaufsaktion hinwies.“ (S. 98)

Von diesem Blick ist er sehr bestürzt, konsterniert. Es verblüfft ihn, wie unerwartet nah die Stadt ist, als ob sie sich nähern und verbreiten würde. Er ist sich dessen bewusst, dass sie sich in naher Zukunft noch weiter ausdehnen kann.

Die alten Bräuche widerspiegeln sich besonders in den Begräbniszeremonien. Auch als der Krieg entbrannte, wurde in dem Dorf üblicherweise so vorgegangen, dass die Familien der gestorbenen Soldaten ihre Urnen vor Saëmons Hütte stehen ließen und glaubten, dass auch sie an das jenseitige Ufer getragen werden. Die Polizei bezeichnete diese Sitte als abscheulich und sie „gingen nicht mehr den Weg zum ‚jenseitigen Ufer‘“. Zwei, drei Jahre gab es noch einen Saëmon, der aber seine Arbeit nicht so ausüben konnte, wie es der Brauch vorsah. Bevor der nächste Saëmon kam, den Saë noch kannte, dauerte die Zeit ohne ihn etwa sieben Jahre. Die Polizisten werden in dieser Szene als Eindringlinge betrachtet, die vertraute, gewohnte Vorgänge verhindern. Die staatliche Gewalt wird hier als Zerstörer der Tradition und dadurch auch der archaischen Gesellschaft dargestellt.

Der letzte Saëmon unterscheidet sich von den anderen dadurch, dass er die Sitte des Dorfes verletzte. Er geriet in Kontakt mit Schwarzhändlern, für ein paar Tage verlor er sich aus den Augen der Dorfbewohner und nach seiner Rückkehr ins Dorf begann er mit den Waren zu handeln. Er schleppte „fremdartige“ Sachen ins Dorf ein, wie z. B. Kaugummi, mit dem er die Kinder anlockte, womit die Eltern verständlicherweise nicht einverstanden waren. Eines Tages verlässt er endgültig das Dorf mit den amerikanischen Soldaten, denen er sich schon mal angeschlossen hatte.

„Das war die Zeit, wo man um nichts auf der Welt sterben konnte.“ (S.46)

Es ist kennzeichnend, dass er gerade mit den amerikanischen Soldaten weggeht, denn sie stellen quasi eine Verkörperung des Fremdeinflusses dar, der in der japanischen Geschichte als fatal betrachtet wird.

Auch in der japanischen Großstadt findet man jedoch Fragmente der alten Bräuche, die die archaische Gesellschaft prägen. Die folgenden Zeilen sollen die Praktiken beschreiben, die die Hauptfiguren in Tōkyō erlebten.

Der junge Mann erzählt von der Mutter seiner Freundin aus Tōkyō, die ihre Beziehung nicht befürwortete, da sie überzeugt war, ihre Familie sei in Folge dieser Beziehung von Unglück heimgesucht.

„So sei sie noch einmal zum “Kamisama“ gegangen, um ihn um Rat zu fragen, und diesmal sei ein Fuchsgeist zum Vorschein gekommen.“ „Der Fuchsgeist ist nicht mit dem einverstanden, was unsere Tochter macht, und bringt so Unglück über unsere ganze Familie.“ (S. 83)

Letztendlich beschließt die Mutter, der Prophezeiung des Fuchsgeistes Glauben zu schenken. Sie ist fest überzeugt davon, dass der Student mit ihrer Tochter nicht länger zusammen bleiben soll, denn:

„....., ... bei der Kombination mit ihrer Tochter ergäben sich in allen Punkten Unvereinbarkeiten und “Unglück“ für die Familie. Und der Fuchsgottheit, der Schutzpatron der Familie sei, wolle warnend darauf hinweisen.“ (S.84)

Die Mutter setzt im Gespräch mit dem Ich-Erzähler fort:

„ Für Sie gibt es eine Schutzgottheit Ihrer Stamm-Familie, und der Fuchsgott unserer Familie reicht mit seinen Kräften nicht an ihn heran.“ (S. 84)

Er kann die Ausführungen der Mutter nicht nachvollziehen. Sein Unverständnis rührt aber nicht daher, dass er den Einfluss des Übernatürlichen völlig ablehnen würde. Er versteht bloß nicht, wie es möglich sein sollte, dass gerade ihn eine höhere Macht ausgewählt haben soll: Seine Stammfamilie ist doch aus dem Land und er ist der dritte Sohn, ihn sollte die Gottheit schützen? Er beendet das Verhältnis, was ihm allerdings nicht allzu schwer fällt, da es sich ohnehin um keine feste Beziehung handelte.

Dieses Erlebnis des großstädtischen „Aberglaubens“ findet eine Parallele in anderer Szene, die Sae in Tōkyō erlebte und dem Studenten schildert. Sie erzählt ihm, wie sie in Tōkyō einen Bekannten traf, der in der Stadt aufgewachsen war. Die Leute aus seiner Familie gingen zu dem Orakel bei einem Shintō-Schrein mit ihren persönlichen Bitten und ihrer Trübsal. Der Ich-Erzähler nennt dies Aberglauben. Ein anderes Beispiel für den Zerfall der alten Sitten zum großstädtischen Aberglauben erlebt Saë auf ihrer ehemaligen Arbeitsstelle in in Tōkyō:

„... da stand ein kleiner Schrein, wo man den Inari verehrte.“ (S.86)

Auch bei den Konkurrenten der Firma war auf dem Dach ein solcher ähnlicher Schrank. Die Schränke, die hoch auf den Dächern angebracht werden, sollen als ein quasi persönlicher Betstuhl funktionieren, in dem die Menschen für individuelles Glück und persönlichen Erfolg beten. Ihr, dem Mädchen aus dem Dorf, erscheint es komisch, als eine Frau aus ihrer Firma bei einem solchen Schrank betet, um Erfolg bei einem Mann zu erzielen.

Solche Bitten, die persönliche Probleme betreffen, werden nie auf dem Dorfe zu Gottheiten geäußert. Es gilt als vermessen, die höheren Mächte mit Problemen des individuellen Alltagslebens zu „belästigen“. Es ist deutlich zu sehen, dass das Dorf auch in Bezug auf höhere Mächte als eine Einheit funktioniert, die sich nach den archaischen Grundsätzen der Gemeinschaft richtet. Die Menschen, die dort leben, stellen auch geistig ein Gesamtkörper dar. Ein Ausbruch aus dieser Gemeinschaft bedeutet gleichzeitig Entfremdung: Als Säes Onkel und ihre Tante in die nahe Stadt umzogen, werden sie von Säes Eltern „Stadtmenschen“ genannt. Nicht nur auf der sozialen, sondern auch auf der geistigen Ebene, beim Umgang mit „höheren Mächten“ wird Individualität und persönliches Schicksal völlig anders definiert als in der Großstadt.

4 Magischer Realismus

Diesem Kapitel werden Hinweise auf einzelne Merkmale des Magischen Realismus (weiterhin nur als MR) zum Ziel gesetzt. Die einzelnen Merkmale dieser Erzählweise, Weltbeschreibung oder des Schreibstils und die gegenseitige Wirkung der Welt auf den Menschen und umgekehrt werden vorgestellt und anhand bestimmter Beispiele kurz dargestellt, beziehungsweise erklärt.

In den Interpretationen, die in den nächsten Kapiteln verarbeitet werden, treten schon die Verbindungslinien hervor, die aber die aber nicht ausschließlich unter dem Blick „eines Kenners“ betrachtet wurden.

Grundangaben zu der Geschichte des MR und seiner Bedeutung werden nur für bessere Orientierung erwähnt; wie alles andere muss man einige Merkmale vor allem erleben und deshalb geht es in erster Reihe um den MR in den Werken zu „erleben“ und ihn in sich „strömen“ zu lassen.

4.1. Magischer Realismus als Begriff

Die Wortverbindung MR scheint auf den ersten Blick ein Widerspruch in sich zu sein. Wenn man sich an den „wahren“ Realismus aus der 2. Hälfte des 19.Jhs erinnert, der in vielen europäischen Ländern verbreitet war, wurde diese Epoche als die Wahrheit in Gestalt der Materie, die man um sich sieht, beschrieben. „Zum Ersten gibt es in den realistischen Texten durchaus eine realistische Dimension, also eine Abbildung dessen, was ein Leser als Wirklichkeit erkennen soll.“⁴⁸ Zum Zweiten erscheint das Unrealistische, das für die Festigung des Realistischen dienen soll. Daraus kann man ableiten, dass der eigene Realismus auf keinen Fall der Realität gleicht; andererseits geht der magische Realismus aus der Realität aus, in der er das Magische beschreiben will. An dieser Stelle könnte man anwenden: In Realismus: „Realität ist eine Funktion des Erzählers.“⁴⁹ und deshalb als Realität,

⁴⁸Jahraus, Oliver: Unrealistisches Erzählen und die Macht des Erzählers. Zum Zusammenhang von Realitätskonzeption und Erzählinstanz im Realismus am Beispiel zweier Novellen von Raabe und Meyer. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie. Band 122. Heft 2/2003. S. 219.

⁴⁹Ebd. S. 233.

die den MR betrifft, sprechen wir lieber von der Alltäglichkeit, die mit dem magischen “Zusatz“ erscheint.

Wir sprechen hier von MR, dessen Epitheton in der “Lebenswelt“⁵⁰ das Magische, die irrealen Seite aufzufinden versucht und deswegen beurteilt man später, wenn man sich mit einigen Kennzeichen bekannt gemacht hat, diese Wortbildung als logisch. Desto anspruchsvoller ist es, diese magische Substanz auszuforschen und sich in sie einzufühlen, je mehr sich die Leser vorwiegend auf der rationalen Ebene bewegen. Gerade ihnen kann der MR als ein neuer Weg, ein Weltbild, ein bisher noch nicht erlebter Beginn dienen und somit einen Beitrag zu einer Humanisierung der Gesellschaft leisten. Dieses Weltbild – das Wesen der Magie – wird von dem Norweger **Sigmund Mowinckel** in seiner Studie *Religion und Kultus* folgenderweise erklärt. „Magie hat an und für sich gar nichts mit der Religion zu tun, weder als Vorstadium, noch als Entartung. Das magische Denken und dessen Umsetzung in die Praxis, die ‘Magie’, ist nicht eine Art Religion, sondern ein Weltbild, eine bestimmte Weise, die Dinge und deren gegenseitige Zusammenhänge aufzufassen; es ist eine ‘Weltanschauung’.“⁵¹

4.2. Die Benennung MR

Mit dieser Bezeichnung wurden Künstler von dem Kulturwissenschaftler **Franz Roh** benannt, die in den 20er Jahren als „Nachexpressionisten“ auftraten. Mit dem Begriff MR ergeben sich immer wieder Probleme, wie man ihn in Bezug auf die Literatur eigentlich verwenden soll. Viele Menschen verbinden diesen Begriff mit der Kunstgeschichte, da der Malerei-Ausstellung des MR die Benennung “Neue Sachlichkeit“ gegeben wurde. Jetzt nimmt man eine Parallele zwischen MR und der Kunstrichtung “Neue Sachlichkeit“ wahr.

Wenn man das Schreiben der deutschen magischen Romanen in einen Zeitraum einordnen will, findet es im zweiten und dritten Jahrzehnt des 20. Jhs. statt. Unter dem Begriff „Der magische Roman“ versteht man keine einheitliche literarische

⁵⁰Der Begriff “common-sense knowledge of every day“, auf dt. “Lebenswelt“, wurde von E.Husserl eingeführt.

⁵¹Zitiert nach Scheffel, Michael: Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen, 1988. S. 66-67.

Strömung, sondern man entdeckt in Werken des magischen Realismus Merkmale des Expressionismus, der Psychoanalyse, des Entfremdungsgefühls und der Versuche um seine Überwindung, des Gottsuchertums. Die bekannte Erscheinung in solchen Romanen ist ein Individuum, das sich in der Gesellschaft, die ihm nicht zu viel geneigt ist, einsam fühlt.⁵²

4.3. Die mit MR verbundenen Schriftsteller und Wissenschaftler, einzelne Merkmale des MR⁵³

Der deutschmährische Schriftsteller **Franz Spunda** begreift in der gleichen Zeit wie F. Roh dieses Phänomen als einen notwendigen, nächsten literarischen Weg, dem man nach der Zeit des Expressionismus unbedingt folgen sollte. In seinem Werk *Der magische Dichter* (1923, S.17) prägt er die Idee, der zufolge die Literatur den Menschen aus der unübersichtlichen, unbegreiflichen Welt hinausführen kann: „In seiner Realität das Irreale auszusprechen, ist das Geheimnis der Dichtung“.

In *Magischer Realismus* (1990, S.16) von M.Scheffel liest man über **Massimo Bontempelli**, einen italienischen Schriftsteller, der dazu Stellung nahm, wie und was die kommende Literatur äussern sollte, um „Die Welt und den Menschen durch wechselseitige Verwandlung so wieder neu ins Verhältnis zu setzen.“ Was man aber nicht vergessen darf, ist die Tatsache, dass sich das Erzählte in dem alltäglichen Leben abspielt.

In seiner Studie zitiert J. Krappmann weiter den Autor **Johan Daisne**, der in seinem Roman, dt.: *Die Treppe von Stein und Wolken* (1941) eine neue Methode einführt, in der er den Traum und die Wirklichkeit verknüpft, das heisst, man versucht die „wirkliche“ Realität am anderen Ufer der Irrationalität zu erkennen, wodurch sich eine natürliche Menschseinheit bildet.

⁵² Vgl. Václavek, Ludvík: Der deutsche magische Roman. In: *Philologica Pragensia* 13. 1970. S. 144.

⁵³ Dieses Kapitel geht in erster Linie von der Studie über Magischen Realismus von Prof. Jörg Krappmann aus dem Jahre 2010 aus. Andere Autoren werden übersichtlich gekennzeichnet.

Im Jahre 1947 entsteht ein neuer Gedanke von **Hans Werner Richter**, den man in dem Zeitschriftenartikel „Literatur im Interregnum“ findet. „Richter greift nicht auf die früheren Ansätze zurück, sondern erachtet einen Magischen Realismus als notwendige Folge aus der Zerstörung der bürgerlichen Gesellschaftsformation durch das dritte Reich und den Zweiten Weltkrieg.“⁵⁴ Es ist nicht undenkbar, dass Autoren, die in dieser auf keinen Fall glücklichen Zeit literarisch wirkten, sich für das Fliehen aus der Umgebung, die ihnen vermutlich allzu vertraut war, in die nicht erforschte Landschaft der Phantastik entschieden. „Die Aufgabe einer neuen Literatur wird es sein in der unmittelbaren realistischen Aussage dennoch hinter der Wirklichkeit das Unwirkliche, hinter der Realität das Irrationale...sichtbar zu lassen.“⁵⁵

An dieser Stelle passt es, G.Saiko anzuführen. Die magische Wirklichkeit kann man nicht mit dem bloßen Auge bemerken.

„Es kommt also nicht auf das Wirkliche an, sondern auf die Bedeutung, die dem Wirklichen zugemessen wird, es kommt nicht auf die äußere Wirklichkeit an, sondern auf die Wirklichkeit des seelischen Lebens.“⁵⁶ Danach könnte man solche Wirklichkeit als “Wirklichkeit“ erst wahrnehmen.

Der Schriftsteller und Kunsthistoriker **George Saiko** bringt in den 50er Jahren ein nächstes Element ein, das nicht nur die Gestalt des Romans des MR betrifft, sondern auch den Leser. Es handelt sich um Kräfte, die sich im Innern des Menschen verbergen, für die es aber notwendig ist, sich durch die Naturkräfte wieder zum Leben bringen zu lassen.

Aus den einzelnen Ausschnitten der Studie versteht man, dass die Bezeichnung MR insgesamt keine einheitliche Literaturepoche bildet, sondern dass man sie als Mannigfaltigkeit betrachten könnte. Daraus kann man deduzieren, dass nicht unbedingt alle Merkmale in einem einzigen Werk vorhanden sein müssen und

⁵⁴ Krappmann, Jörg: Magischer Realismus. Eine Studie. 2010 (bisher nicht herausgegeben), S.2.

⁵⁵ Richter, Hans Werner: Literatur im Interregnum. In: Der Ruf 15 (15.3.1947), S. 11. Zitiert nach: Krappmann, Jörg: Magischer Realismus. Eine Studie. 2010 (bisher nicht herausgegeben).

⁵⁶ Rieder, Heinz: Der magische Realismus. Eine Analyse von „Auf dem Floss“ von Georg Saiko. N.G. Elwert Verlag Marburg, 1970. S.15.

deshalb ist es erlaubt, wie auch in anderen Stilen oder Epochen, Merkmale, in diesem Fall, des MR einzuordnen.

In einigen Werken kommen ungewöhnliche Momente vor, in denen die Hauptrolle die Natur spielt, die sogar als etwas Eigenlebendiges auftritt und nach der man sich danach richten oder der man sich unterwerfen muss. Solche Vorgänge werden noch durch bedrohliche Naturereignisse wie Gewitter oder Schwüle mächtig gesteigert. Der Zeitpunkt, wann diese "Empörer" kommen, ist gespannte Stille, die schon selbst signalisiert, dass etwas Durchbohrendes dringend kommen muss. In diesen Augenblicken wird „die übergrosse Deutlichkeit des Sichtbaren“⁵⁷ verschärft.

Bei dem oben angegebenen Werk von M. Scheffel bleiben wir und versuchen die Punkte, die den magisch- realistischen Charakter aufweisen, über die aber noch nicht gesprochen wurde, zu definieren.

Der Französische Philosoph **Lucien Lévy-Bruhl** hat den Begriff "Gesetz der Teilhabe" eingeführt, worunter solche Situation verstanden wird, in der „Wesenheiten, Phänomene und Gegenstände (...) hier gleichzeitig sie selbst und andere sein (können), die Kategorien von Raum und Zeit werden – im Unterschied zum rational geordneten Weltbild – als durchlässig begriffen, Natürliches wie Übernatürliches wird als untrennbar zusammengehörig, als 'magische Totalität' erlebt“⁵⁸ Das heißt, Mikrokosmos und Makrokosmos werden nicht mehr als zwei Einheiten betrachtet, sondern nur als Eine oder eher anders erläutert: als ein Raum für beide Einheiten, die aber grenzenlos sind und einander durchdringen können, was als nichts Ungewöhnliches wahrgenommen wird. Unter solchen Bedingungen befindet sich der Mensch im vollkommenen Einklang mit der Natur, er wird durchdrungen von ihr, sodass die Grenze zwischen den Ebenen des Makro- und Mikrokosmos entschwindet. In diesem Moment der Fusion gelangt er zu der Erkenntnis, dass er als eine autonome Einheit existiert, nicht bloß als ein Bestandteil der Masse.

⁵⁷ Scheffel, Michael: Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen, 1988. S.97.

⁵⁸ ebd. S.67.

„Entsprechend erfahren die Figuren die sie umgebende gegenständliche Wirklichkeit als fremd, unzugänglich und rätselhaft und erleben sich in eben dieser Wirklichkeit doch auch als geborgen und als Teil des ´großen Zusammenhanges´ (Lehmann, Schmetterlingspuppe, S.216), zu dem auch das ´Geheimnis´ gehört.“⁵⁹ Das Geheimnis wird weiter folgendermaßen beschrieben: Dank der Darstellung der Autoren, die “magisch“ schaffen, wird „das unbelebte ´Gewohnte´ als mit unheimlichem Leben erfüllt“ und dadurch bekommt man Anschein des Geheimnisvollen in der Alltäglichkeit.

Wenn man sich mit allen diesen Theorien, Studien, Erkenntnissen und Überlegungen bekannt macht, lernt man die Unterschiede und alle Bedeutungsschwankungen der MR-Merkmale kennen. Was aber die MR-Werke verbindet, ist die Tatsache, dass der MR ausschließlich Erzähltexte betrifft. Der MR ist keine in der Lyrik vorkommende Stilrichtung, obwohl viele der Autoren früher als Poeten (sehr häufig als Poeten des Expressionismus) wirkten und die Natur umfassend darstellen konnten, was sich dann in späteren Werken des MR spiegelt.

4.4. Der deutsche magische Roman⁶⁰

Nach dem Ersten Weltkrieg erwachte das Interesse an Spiritismus, als Hinterbliebene der Kriegsoffer noch an die Möglichkeit glaubten, diese wiederzutreffen. Aber das hat nichts mit dem Magischen Realismus zu tun. Dieser versucht, die ursprüngliche, längst verlorene Naturkraft des Menschen wieder herzustellen und unter „Menschen“ jemanden zu finden, der der Bezeichnung „Mensch“ wieder würdig sein könnte. Was ist aber unter dem Wort „Magie“ zu verstehen? Im Vorwort des Buches *Das Weltbild des Paracelsus* von **Franz Spunda** ist Magie folgenderweise definiert: „Aus der Seele hinaus in die Natur und dort die in der Seele als lebendig wirkenden Kräfte als ebenso wirkend zu erkennen, wobei der Seele die Gewalt zugesprochen wird, über die Naturkräfte

⁵⁹ ebd. S.107.

⁶⁰ Dieses Kapitel schöpft aus der gleichnamigen Arbeit von L.Václavek, wenn nicht anderes angegeben ist.

Macht zu erlangen.“ Die Natur überhaupt spielt eine der wichtigsten Rollen; man kehrt zu ihr wieder, aus der stammt.

„Wenn ich also alle Kräfte in mir erkannt habe, habe ich damit nicht nur die ganze große Welt erkannt, sondern ich habe auch die Kraft erworben, auf die Welt außer mir zu wirken.“

In dieser Zeit ließ sich die ganze Situation eines vereinsamten Individuums, das sich seinen Zustand nicht selbst ausgesucht hat, lösen oder man bemühte sich um Milderung der Folgen des (Krieges) in menschlichen Seelen. Man gibt sich ganz revolutionär, agiert im Namen des pazifistischen expressionistischen Messianismus oder versucht seinen Weg im Inneren, Irrationalen finden.

„Der magische Gedanke sucht die Kraft im Menschen selbst, in der menschlichen Substanz, der auch überreale und göttliche Eigenschaften zugeschrieben werden, und auch eine ziemlich feste Bindung an den Kosmos, die Natur.“⁶¹

Aus der Resümierung der Studie Der deutsche magische Roman von Herrn Prof. Václavek erfährt man:

1. Wenn man den magischen Roman akzeptiert, muss man allerdings auch Expressionismus annehmen. Die Seele strahlt ihre Stimmung aus und will ihr Ziel, ihre Befriedigung erreichen.
2. Man versucht sich in der dehumanisierten modernen Welt zu orientieren. Als solche Wirkung aus der Umwelt auf den Menschen kann man nicht nur den Ersten Weltkrieg, sondern auch Situationen, die dem Menschen Grausen bringen, betrachten.
3. „Dieser Roman ist aktivisch im pazifistischen Sinne.“ Man „kämpft“, um das Gute im menschlichen Inneren zu bewahren oder zu erwecken und das Schlechte, das als etwas nicht leicht zu Benennendes und nur verschwommen Umrissenes erschien, zu vernichten. Das Böse bekommt

⁶¹ Václavek, Ludvík: Der deutsche magische Roman. In: Philologica Pragensia 13. 1970. S. 144.

aber in diesem Roman eine neue Gestaltung – es wird von Entfremdung, Isolation, Bedrohtheit des Menschen in der modernen Gesellschaft gekennzeichnet.

4. Wenn man nicht gerade von dem magischen Roman auf den ersten Blick mit allen diesen phantastisch-magischen Merkmalen spricht, dann ist „...das magische Gebiet nur als Kraftfeld von inneren menschlichen Kräften, die in einem Bogen wieder auf dieses Innere zurückwirken, ohne Vermittlung durch okkultische Mittel.“ (S. 154)
5. Was kann man aus dem magischen Roman gewinnen? Vor allem ist es die „Angelegenheit einer kontemplativen menschlichen Stellungnahme.“ (S.155) Aus einer solchen Kontemplation erschallt ein lebendiger Ruf, der nicht im menschlichen Inneren bleibt, sondern weiter bei anderen wirken will, um aktiv, ethisch im Bereich der Humanität zu sein. „Die literarische Magie will ein Mittel zur Bewältigung der Welt durch den Menschen und für den Menschen sein.“ „Der Irrationalismus rettet das Menschliche, wo der Rationalismus – oberflächlich, zivilisatorisch – den Menschen deformiert und konformiert.“ (S.155)
6. Man kann magische Kräfte mittels der Welt vermenschlichen. Aus der Natur geschöpfte Kräfte besiegen den „bösen“ aus der modernen Gesellschaft kommenden Einfluss. „Der Mensch, der seine innere Kraft zu steigern vermag, verwandelt sie in eine magische.“ (S.147)
7. Der magische Roman und Vitalismus haben ein gemeinsames Wesen. In beiden Fällen gibt es etwas Übernatürliches, was in den Lebendigen anwesend ist.
8. „Man wird als Totalität betrachtet.“ (S. 156) Der Mensch bildet zusammen mit der Außenwelt eine Einheit. Er kann nicht aus seiner Vollständigkeit herausgezogen werden, wie es das enthumanisierte Böse macht.

In der vorliegenden Arbeit richteten sich die Interpretationen der zwei analysierten Werke nach den oben aufgezählten Definitionspunkten. Aus den durchgeführten Analysen geht implizit hervor, dass sowohl „Die Amsel“ als auch „Der Heilige“ durchaus als Werke des magischen Realismus bezeichnet werden können, da sie sowohl nach Scheffels als auch nach Václavěks Definition die wesentlichen Charakteristika dieser literarischen Richtung aufweisen. Wenn man direkte Parallelen zwischen den Werken suchen möchte, dann ist dies auf Grund der völlig unterschiedlichen literatur-historischen und kulturellen Verankerung eben nur auf der Ebene der Gattung möglich. Die Einzelanalysen konzentrieren sich daher darauf, die auffallenden Elemente des magischen Realismus in beiden Werken herauszuarbeiten, ohne auf direkte Parallelen in Handlung, Thema oder Figurenkonstellation näher einzugehen. Das Vorhaben dieser Arbeit war, erstmals unbeeinflusst von jedem Theorierahmen die Texte werkimmanent zu analysieren, um schließlich die Interpretationen mit der Theorie zu konfrontieren. Daher wurde auch das „theoretische“ Kapitel über den magischen Realismus erst als letztes Kapitel eingegliedert, damit der Weg von praktischer Analyse hin zu theoretischen Schlussfolgerungen auch aufbautechnisch verdeutlicht wird.

5 Schlussfolgerung

Die vorliegende Arbeit setzte sich zum Ziel, anhand von zwei Werken der deutschen und japanischen Literatur die Elemente des magischen Realismus aufzuzeigen. Es zeigte sich, dass „Magischer Realismus“, eine literarische Richtung, die in den 20er Jahren in Deutschland ihre Wiege hatte, wirklich beide Werke, die Erzählung *Die Amsel* und den Roman *Der Heilige*, in manchen Punkten verbindet. Die werkimmanente Interpretation bildet den Ausgangspunkt der Arbeit, deswegen wird der Analyse je ein eigenständiges, detailliertes Kapitel gewidmet.

Im vierten Kapitel wurde der Begriff „magischer Realismus“ definitorisch abgegrenzt. Dieses „theoretische“ Kapitel wurde als letztes eingegliedert, um den Weg von praktischer Analyse hin zur theoretischen Schlussfolgerung konsequent einzuhalten. Es erwies sich, dass MR keine einheitliche Literaturepoche ist, sondern dass man sie als eine sehr mannigfaltige Erscheinung betrachten kann.

Man erkennt in den Werken die einzelnen Merkmale des MR, die das Wesen dieser literarischen Richtung ausmachen, allerdings müssen im analysierten Werk natürlich nicht alle vertreten sein.

Den MR mit eindeutigen Kriterien abzugrenzen, ist keine einfache Sache, trotzdem versuchen wir im vierten Kapitel diese literarische Richtung zu erfassen. Vor allem ist diese literarische Strömung eine Schreibweise, die die Schriftsteller des MR benutzen und durch die das alltägliche Leben ins Magische verwandelt wird. Obwohl es nicht auf den ersten Blick so aussieht, ist die Wortverbindung MR mehr als logisch konstruiert; es wird gezeigt, wie die Autoren sich bestreben, die magische Seite des Alltäglichen darzustellen. Solche Darstellung sollte den Leser dazu bewegen, diese Seite auch bei sich selbst wahrzunehmen, die in heutiger Welt und Gesellschaft so schlecht erkennbar ist. Der Mensch bewegt sich in moderner Zeit in gestörten, unnatürlichen Bedingungen, was z. B. die Situation nach dem Zweiten Weltkrieg oder die rasch modernisierte Großstadt sein könnte. Dem desorientierten Menschen soll die Rückkehr in die Natur, aus der er ursprünglich kommt, helfen. Erst muss er aber ihre Sprache lernen, die er vielleicht doch einstens kennen musste. Man hat manchmal das Gefühl, als ob die Natur, ihre Erscheinungen, wie eine Persönlichkeit in einem gespannten Moment aus ihrem eigenen Willen handeln würde. Diese lebendige Seite offenbart sich vorwiegend durch ungünstige Wetterlage, z. B. Gewitter oder Schwüle, von denen die Figuren „gezwungen“ werden ihre Absichten zu ändern. Bevor es zu solchen Ausbrüchen des Lebendigen kommt, breitet sich meistens eine zögernde Säumnis aus, in der man vieles zu sehen und zu verstehen beginnt – eine Zeit der allmählichen Aufklärung.

Dies bringt die Figuren dazu, in sich bisher unbekannte Kräfte erwecken lassen, die in ihnen schlummern, obwohl es manchmal scheint, als hätten sie Angst vor ihnen. Als hätten sie Angst etwas zu ändern, zu handeln, einen neuen Weg einzuschlagen, der sie zu dem richtigen Ort führen würde. Die Erde ist das verbindende Element, das aus Mikrokosmos und Makrokosmos zu einer Sphäre zusammenschweißt, die lebt. Das Bewusstsein dieser lebendigen Einheit erweckt die Lust am Leben. Dank dieser Erkenntnis kann das Individuum die Welt mit allen Wahrnehmungsorganen synästhetisch fühlen und erfassen.

Die schöpferische Tätigkeit verleiht den gewöhnlichen Dingen Energie, die den Dingen ihre eigene Lebendigkeit zu zeigen ermöglicht, die gleichzeitig ungewohnt schleierhaft wirkt.

Eines der Unterkapitel zum MR trägt den Titel *Die mit MR verbundenen Schriftsteller und Wissenschaftler*. Sie beschäftigt sich mit den einzelnen Merkmalen, die die Schriftsteller und Wissenschaftler für die Abgrenzung des MG festlegten.

Ein großer Teil des Kapitels stützt sich auf der Studie *Magischer Realismus* von J. Krappmann. Eine weitere maßgebliche Ausgangsbasis bildete die Studie *Der deutsche magische Roman* von L. Václavek.

Die Interpretation der Erzählung *Die Amsel* im zweiten Kapitel wird als eine klassische werkimmanente Analyse mit Rücksicht auf relevante Sekundärliteratur aufgebaut. Sie befasst sich mit den drei Geschichten, die den Kern des Werks bilden und in denen die Figur Azwei in seltsame Zustände gerät und dies dem Freund Aeins erzählt. Sonst werden Inhalt, Struktur und Erzählperspektive der Geschichte bearbeitet. Es wird auch kurz auf die Gattungsproblematik eingegangen, da in manchen Fällen *Die Amsel* als eine Erzählung präsentiert wird, andere Studien sie wiederum zur Gattung der Novelle zählen. Mit einem interessanten Thema befasst sich das Unterkapitel *Die Benennung der Hauptpersonen* Aeins und Azwei. Hier versuchen wir die Frage zu beantworten, welche Rolle Aeins in der Erzählung spielt, der den Geschichten von Azwei beinahe ohne jeden Kommentar zuhört. Der eigene Text wird mit vielen Studien durchgesetzt, die sich ausschließlich auf *Die Amsel* konzentrieren. *Die Amsel* gilt trotz des geringen Umfangs als eines der zentralen Werke von R. Musil, in dem seine wichtigsten Gedanken geäußert wurden.

Der Anfang des dritten Kapitels bringt dem Leser das Leben und das Werk des Germanisten und Schriftstellers Furui Yoshikichi, des Trägers des Akutagawa- und Tanizaki-Preises, näher. Dank dem Übersetzen aus dem Deutschen ins Japanische beherrscht er meisterhaft das Sprachgefühl und bald beginnt er in seiner Muttersprache selbst literarisch zu schaffen. In seinen Werken taucht immer wieder das Thema des Individualismus auf. Sein Name ist eng verbunden

mit der introvertierten Generation (naikō no sendai), die deutliche Parallelen mit MG aufweist.

Der Roman *Der Heilige* (1975-76) bildet zusammen mit dem auch ins Deutsche übersetzten zweiten Teil *Der Zufluchtsort* und dem Roman *Eltern*, der auf seine Übersetzung noch wartet, eine Romantrilogie, deren Teile man allerdings unabhängig voneinander lesen kann.

Dem erstgenannten Werk widmet sich tiefer die zweite Interpretation. Dieses Kapitel wird nach den Motiven in sechs Unterkapitel eingeteilt. Es handelt sich um folgende Motivkreise, die gleichzeitig als Titel für die einzelnen Unterkapitel dienen: Motiv des Wiederkehrenden, Natur als Indikator der Figurenwandlungen, Sinneswahrnehmungen und Synästhesie, die durch Natur geprägten Figurencharakterisierungen, das Motiv der Reise, das Unheimliche und die archaische Gesellschaft.

Beide Interpretationen weisen Merkmale des MR auf – sie stellen das Individuum dar, das sich zwar in einer Umwelt mit anderen Menschen befindet, jedoch alle Vorgänge im Inneren durchlebt. Es beginnt das wahrzunehmen, was es vorher nie erlebt hat; es sieht alles aus der anderen, der magischen Perspektive, an deren Existenz es einst nicht glaubte. Das Individuum fühlt, wie die Außenwelt sich durch die wieder erworbenen Kräfte ändert und es muss die notwendigen Schritte unternehmen.

6 Literaturverzeichnis

Primäre Literatur

FURUI, Yoshikichi: *Der Heilige: Roman*. Aus d. Japan. übersetzt u. mit einem Nachwort von Ekkehard May. Insel Verlag: Frankfurt am Main und Leipzig, 1993.

MUSIL, Robert: *Die Amsel*. In: Wiese, Benno (Hrsg.): *Deutschland erzählt*. Frankfurt am Main, 1993.

Sekundäre Literatur

BROKOPH-MAUCH, Gudrun:
Robert Musils Nachlass zu Lebzeiten. Lang: New York – Berlin – Frankfurt, 1985.

HOPPLER, Rudolf: Musils Amsel – Paradiesvogel des Narziss. In: Strutz, Josef; Strutz, Johann (Hrsg.): Robert Musil - Literatur, Philosophie und Psychologie. Musil – Studien 12. Fink: München-Salzburg, 1984.

JAHRAUS, Oliver:
Unrealistisches Erzählen und die Macht des Erzählers. Zum Zusammenhang von Realitätskonzeption und Erzählinstanz im Realismus am Beispiel zweier Novellen von Raabe und Meyer. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie. Band 122. Heft 2/2003. S. 218-236.

KRAPPMANN, Jörg:
Magischer Realismus. Eine Studie. 2010 (bisher nicht herausgegeben)

NOVÁK, Miroslav:
Japonská literatura I. Státní pedagogické nakladatelství: Praha, 1989.

OSTEN, Manfred:
Die Erotik des Pfirsichs. 12 Porträts japanischer Schriftsteller. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996

RENIERS-SERVANCKX, Annie:
Robert Musil. Konstanz und Entwicklung von Themen, Motiven und Strukturen in den Dichtungen. Bouvier: Bonn, 1972.

RIEDER, Heinz:
Der magische Realismus. Eine Analyse von „Auf dem Floss“ von Georg Saiko. N.G. Elwert Verlag Marburg, 1970.

ROTH, Marie-Louis:
Die Amsel. Ein Interpretationsversuch. In: Strutz, Josef; Strutz, Johann (Hrsg.): Robert Musil – Literatur, Philosophie und Psychologie. Musil – Studien 12. Fink: München-Salzburg, 1984.

SCHEFFEL, Michael:
Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen, 1988.

SCHOLZ, Ingeborg:
Robert Musil, Nachlass zu Lebzeiten: Bilder, Betrachtungen, Geschichten. C. Bange Verlag: Hollfeld / Obrf, 1978.

VÁCLAVEK, Ludvík:
Der deutsche magische Roman. In: Philologica Pragensia 13. 1970. S. 144-156.

WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta:
Slovník japonské literatury. Praha: Libri, 2008.

Internet-Quellen

<http://japan-infos.de/japan-geschichte-epochen/meiji-zeit>

<http://elbanet.ethz.ch/wikifarm/dtan/index.php?n=Studierende.FuruiYoshikichi>

7 Annotation

Příjmení a jméno autora: Rašnerová Pavla

Název katedry a fakulty: Katedra germanistiky, Filozofická fakulta

Název bakalářské práce: Magischer Realismus als gemeinsames Merkmal Y. Furuis Roman "Der Heilige" und R. Musils Novelle "Die Amsel".

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Marie Krappmannová, PhD.

Počet znaků: 159 712

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 15 + 2 internetové

Stichwörter: Robert Musil, Furui Yoshikichi, magischer Realismus, die introvertierte Generation, moderne Gesellschaft, das Irrationale, das Unheimliche, das Wiederkehrende, Lebenswelt, Reise, Traum, Naturkräfte, Verwandlung, Synesthesie, Alltäglichkeit

Key words:

Robert Musil, Furui Yoshikichi, magic realism, the introvert generation, modern society, irrationality, uncanny, recurrent, common-sense knowledge of everyday, journey, dream, power of nature, change, synesthesia, dailiness

Klíčová slova:

Robert Musil, Furui Jošikiči, magický realismus, introvertní generace, moderní společnost, iracionálno, podivno/zvláštno, opakování, svět všedního života, cesta, sen, přírodní síly, proměna, synestezie, každodennost

Kurze und treffende Charakteristik der Bachelorarbeit:

In dieser Arbeit werden einzelne Interpretationen der Novelle "Die Amsel" von Robert Musil und des Romans "Der Heilige" von Furui Yoshikichi erarbeitet. Beide Werke sollten Merkmale des Magischen Realismus verbinden, was in

einem der Kapitel erklärt und beschrieben wird. Es wird auch angedeutet, was man eigentlich unter dem Begriff Magischer Realismus versteht.

Short and apposite characteristic of the Bachelor's thesis:

This thesis deals with interpretations of the short story "Die Amsel" by Robert Musil and of the novel "Der Heilige" by Furui Yoshikichi. Both writings should be connected through the signs of Magic Realism - this is being examined, explicated and described in one of the chapters of this thesis. There will also be sketched, what the term Magic Realism actually means.

Krátká a výstižná charakteristika bakalářské práce:

V této bakalářské práci jsou zpracovány jednotlivé interpretace k následujícím dílům: k novele Roberta Musila "Die Amsel" (čes. "Kos") a románu Furui Jošikičiho "Der Heilige" (čes. "Svatý"). Obě díla by měly spojovat znaky magického realismu, který samotný bude v jedné z kapitol vysvětlen a popsán. Bude také nastíněno, co se pod tímto termínem "Magický realismus" rozumí.