

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

2015

Pavla Rašnerová

KATEDRA GERMANISTIKY
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Univerzita Palackého v Olomouci

Bc. Pavla Rašnerová

**Kontrastive Analyse ausgewählter Werke
von Robert Musil und Furui Yoshikichi im Kontext
des Magischen Realismus.**

Diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Marie Krappmann, PhD.

Olomouc 2015

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

V Olomouci dne

.....

podpis

DANKSAGUNG

An dieser Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei meiner Betreuerin Mgr. Marie Krappmann, PhD. für ihre Zeit, die sie mit den Korrekturen verbracht hat, ihre Bereitschaft sich meiner Arbeit zu widmen und für ihre treffenden Bemerkungen bedanken, die zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben.

Weiters möchte ich mich auch bei Univ.-Prof. Dr. Ina Hein, M.A. vom Institut für Ostasienwissenschaften an der Universität Wien bedanken, und zwar für ihre Zeit, ihr Interesse an meinem Thema, ihre Empfehlungen von Sekundärliteratur und für ihre Mühe, meine Fragen zu beantworten.

Ich bin auch sehr dankbar dafür, dass ich im Rahmen des Stipendiums der Aktion Österreich – Tschechische Republik zwei Monate – Oktober, November 2013 - in Wien verbringen und die Zeit der Forschung für die vorliegende Diplomarbeit widmen konnte.

Zuletzt gehört mein Danke den Menschen, die oft mehr an mich geglaubt haben als ich selbst. Vor allem danke ich Katarína, Angela, Friedegard, Michaela, Petr, Martin, Ivan und Michael.

Věnováno rodičům a babičce.

„Ich kannte keinen Unterschied zwischen der Vorstellung und der Erinnerung... Jetzt ist aber die Erinnerung an die Vorstellung sowieso schon vorbei.“

INHALT

1 EINFÜHRUNG | 1

2 MAGISCHER REALISMUS | 5

2.1 Magischer Realismus | 5

2.1.1 Entstehung des Begriffs | 5

2.1.2 Vergleich zwischen MR und Realismus | 9

2.1.3 Europäische Theoretiker/ Autoren des MR und ihre Studien/ Werke | 11

2.1.4 Weltbild des MR | 15

2.2 Verbreitung des magischen Realismus – Weltweit | 17

2.2.1 Magischer Realismus – Lateinamerika | 19

2.2.2 Magischer Realismus – Weltweit | 21

2.2.3 Magischer Realismus – Heute | 23

2.3 Magischer Realismus in Japan | 25

3 ROBERT MUSIL | 36

3.1 Robert Musil – Sein Leben und literarisches Schaffen | 36

3.2 Musils Einfluss auf Furuis literarisches Schaffen | 41

4 INTERPRETATION DER NOVELLE *DIE AMSEL* | 52

4.1 Widerstand des Ichs, Suche nach der eigenen Identität, Selbstbestimmung | 53

4.2 Mathematisches Intermezzo – Vielfalt von Ichs | 64

4.3 Anderer Zustand, das Gefühl “anders zu sein“ und die Überschneidung von Realität und Traum | 69

5 FURUI YOSHIKICHI | 82

5.1 Furui Yoshikichi – Sein Leben und literarisches Schaffen | 82

5.2 Die introvertierte Generation (“naikō no sendai“) | 86

6 INTERPRETATION DES ROMANS *DER ZUFLUCHTSORT* | 93

6.1 Spannungsfeld zwischen dem Traditionellen und dem Modernen | 94

6.1.1 Vergleich der Metropole, des Dorfes und des Stadtrands | 94

6.1.2 Raum als Spiegel des individuellen Normensystems | 100

6.1.3 Telefon und Geräusche als Symbole für die gestörte Verbindung mit der Außenwelt | 102

6.1.4 Stellungnahme zu anderen Menschen | 104

6.2 Rolle der Geschlechter | 108

7 SCHLUSSFOLGERUNG | 118

8 RESUMÉ | 121

9 LITERATURVERZEICHNIS | 123

10 ANNOTATION | **131**

1 EINFÜHRUNG

Die vorliegende Masterarbeit wird sich in manchen Hinsichten auf meine Bachelorarbeit *Magischer Realismus als gemeinsames Merkmal Y. Furuis Roman "Der Heilige" und R. Musils Novelle "Die Amsel"*¹ stützen. Man kann die vorliegende Arbeit als eine Vertiefung und Erweiterung der Bachelorarbeit verstehen und zwar sowohl auf der theoretischen Ebene als auch in Bezug auf die vorwiegend textimmanente Analyse der Werke. Im zentralen theoretischen Kapitel *Magischer Realismus* werden die Spezifika des magischen Realismus diesmal nicht nur im Rahmen der deutschsprachigen Länder behandelt, sondern auch im Kontext der Literatur Japans.

Es ist natürlich einigermaßen gewagt, die japanische Literaturgruppe „die introvertierte Generation“ (naikō no sendai), die am Ende der 1960er Jahre in Japan erschien, mit dem europäisch geprägten magischen Realismus, dessen Entstehung man nach dem Ersten Weltkrieg datiert, zu vergleichen. Genauso gewagt ist es, den Schreibstil des japanischen Schriftstellers Furui Yoshikichi², den man zu dieser Gruppe zählt, mit der Novelle von Robert Musil *Die Amsel* zu vergleichen, die das Paradebeispiel des europäischen magischen Realismus der 20er Jahre darstellt.

Wenn man diesen Vergleich aber doch in Angriff nimmt, muss man ihn in einen komplexeren historischen Kontext setzen und beschreiben, wie und wann sich der magische Realismus in die ganze literarische Welt verbreitete. Heute verbindet das breite Leserpublikum mit dem Begriff „magischer Realismus“ eher den Lateinamerikanischen Raum. Der Beschreibung dieser Verbreitung wird ein Unterkapitel gewidmet.

Besondere Aufmerksamkeit wird auch der biographischen Einbindung der beiden Autoren gewidmet. Wir sollten nicht die Tatsache vergessen, dass Furui Yoshikichi sich als Germanist gerade für die Schriftsteller wie Robert Musil und Hermann Broch interessierte. Man darf deswegen nicht erwarten, dass die Werke von Furui, die im Stil des magischen Realismus geschrieben werden, die gleichen

¹ RAŠNEROVÁ, Pavla: *Magischer Realismus als gemeinsames Merkmal Y. Furuis Romans "Der Heilige" und R. Musils Novelle "Die Amsel"*. Unveröffentlichte Bachelorarbeit an der Universität Palacký in Olomouc, 2011.

² In der ganzen Arbeit wird die übliche japanische Schreibweise – d.h. Nachname Vorname – verwendet.

Charakteristika aufweisen werden, wie die Literatur, die üblicherweise in Japan unter dem Etikett MR verkauft wird. So werden in den Buchhandlungen häufig z.B. die Werke von dem in Europa beliebten Autor Murakami Haruki für typische Vertreter des Magischen Realismus ausgegeben, obwohl sie weder formal noch inhaltlich dem MR in den deutschsprachigen Ländern und seiner ursprünglichen Gestalt und Ideen entsprechen.

Kann man überhaupt solche Bücher noch als Werke des MR ansehen und auf diese Art und Weise eine implizite Verbindungslinie zum Anfang des 20. Jhs. schaffen, als sich in deutschsprachigen Ländern der europäische MR zu entwickeln begann? Oder sollen diese Werke zu einem ganz anderen, neuen literarischen Stil gerechnet werden, der sich vor einem völlig anderen historischen Hintergrund entwickelte und nur die gleiche Benennung trägt? In den modernen und gegenwärtigen Werken der japanischen Literatur finden wir mehr oder weniger Übereinstimmungen oder Ähnlichkeiten mit dem europäisch geprägten MR. In manchen Fällen kann man sogar feststellen, dass den Werken eine sehr ähnliche Autorintention zugrunde liegt. Auf solche und ähnliche Fragen werden wir uns bemühen, in dieser Arbeit zu antworten.

Im Unterschied zu der Bachelorarbeit, in der der erste Teil der Romantrilogie *Der Heilige*³ (1975-76) interpretiert wurde, wird hier der zweite Teil, *Zufluchtsort*⁴, (1977) analysiert. Beide Teile wurden aus dem Japanischen ins Deutsche übersetzt. Der letzte Teil wartet noch auf seine deutsche Version und wird wahrscheinlich unter dem Titel *Die Eltern* (jap.: Oya, 1979) herausgegeben. *Zufluchtsort* knüpft frei an die Handlung des ersten Teils *Der Heilige*⁶ an. Während wir uns in der Interpretation des ersten Teils *Der Heilige*⁶ auf die Charakteristika des MR in Bezug auf die Darstellung des ländlichen Milieus und der damit verbundenen religiösen Sitten konzentriert haben, wird in der vorliegenden Arbeit auf andere Themenkreise Akzent gelegt wie etwa: die Dichotomie zwischen der modernen und traditionellen Welt, Rolle der Geschlechter oder die Dimension des urbanen Raums.

Die Diplomarbeit wird in fünf größere Kapitel (abgesehen von der

³ FURUI, Yoshikichi: *Der Heilige*. Insel Verlag: Frankfurt am Main und Leipzig, 1993. Aus dem Japanischen übersetzt und mit einem Nachwort von Ekkehard May.

⁴ FURUI, Yoshikichi: *Zufluchtsort*. Edition q im Quintessenz Verlag: Berlin, 1997. Aus dem Japanischen von Ekkehard May. Der originale Titel *Sumika*. Tokio, 1978.

Einführung und der Schlussfolgerung) eingeteilt. Das erste Kapitel *Magischer Realismus* wurde schon oben vorgestellt. In den nächsten zwei Kapiteln *Robert Musil* und *Furui Yoshikichi* wird das Leben und das literarische Schaffen der beiden Autoren in Zusammenhang gebracht. Die Interpretationen der beiden ausgewählten Werke werden in getrennten Kapiteln vorgenommen, dennoch werden die Parallelen und Unterscheide implizit aus den Analysen hervorgehen. Ein besonderes Unterkapitel *Musils Einfluss auf Furuis literarisches Schaffen* bietet einen allgemeinen Überblick über die Gemeinsamkeiten in Musils und Furuis Werken.

Furui gehört zu den „schwierigen“ japanischen Autoren, deren Werke für eine eher anspruchsvolle Lektüre gehalten werden. In Europa ist sein Schaffen eher unbekannt und daher ist diese Arbeit auch eine gute Gelegenheit dies zu ändern und diese literarische Persönlichkeit den europäischen Lesern näher vorzustellen und dabei auch die grundsätzlichen Gedanken und Einstellungen der „introvertierten Generation“ detaillierter zu besprechen.

In dem ersten Kapitel wird die These verfolgt, dass der MR eine Reaktion auf eine bestimmte Situation in der Gesellschaft ist, in gewisser Weise auch eine Schutzreaktion, die zugleich eine mögliche Antwort auf die Frage nach der Lösung liefert. In Europa war dieser kritische Zeitpunkt der Erste Weltkrieg, in Japan dagegen die 70er Jahre des 20. Jhs, in denen eine scheinbare ökonomische Blütezeit im Land herrschte, wobei sich Japan zugleich in einer tiefen Identitätskrise befand.

Da es sich bei dem Werk von Furui um eine sehr spezifische Form des MR handelt, haben wir einen „typischen“ Vertreter des europäisch geprägten MR als Basis ausgewählt. In der oben genannten Bachelorarbeit wurde schon ziemlich detailliert die kurze Novelle von Robert Musil *Die Amsel*⁵ analysiert, die hier noch einmal aus anderen Perspektiven tiefer und präziser interpretiert wird. Es werden die einzelnen Merkmale des MR hervorgehoben, mit denen die Analyse arbeiten wird.

Wie schon erwähnt wurde, im Mittelpunkt dieser Masterarbeit stehen die Analysen der Werke *Zufluchtsort* und *Die Amsel*. Auch wenn diese Texte in völlig

⁵ MUSIL, Robert: *Die Amsel*. In: WIESE, Benno (Hrsg.): *Deutschland erzählt*. Insel Verlag: Frankfurt am Main, 1993.

unterschiedlichen historischen, politischen und gesellschaftlichen Kontexten entstanden sind, vermuten wir schon anhand der Berührungspunkte in den Biographien der beiden Autoren zahlreiche Parallelen. Furui selbst behauptet, dass die zahlreichen Übersetzungen der deutschschreibenden Autoren wie R. Musil und H. Broch seine Werke stark beeinflussten, sodass man in ihnen den europäischen Schreibstil und die europäisch geprägte Weltanschauung entdecken kann, allerdings durch das Prisma der japanischen Kultur.

2 MAGISCHER REALISMUS

2.1 Magischer Realismus

Dieses Kapitel stützt sich auf das Kapitel *Magischer Realismus* in meiner Bachelorarbeit. Es soll als eine Erweiterung und Vertiefung der bereits in der Bachelorarbeit vermittelten Erkenntnisse verstanden werden.

Der magische Realismus (weiterhin wird die Abkürzung MR verwendet) ist ein literarisches Phänomen, mit dem bestimmt jeder, auch nicht fachlich-philologisch geschulte Leser, mindestens einmal im Leben in Kontakt tritt. Nicht jedem ist aber klar, woher der ursprüngliche MR kommt und wodurch er sich auszeichnet.

Heutzutage gibt es sehr abweichende Ausprägungen dieses Phänomens in den Literaturen verschiedener Nationen, weswegen es notwendig ist, in diesem Kapitel den Ursprung des MR detailliert zu beschreiben. Es werden die verschiedenen Abzweigungen des Entwicklungsweges zurückverfolgt, um schließlich zum Ausgangspunkt des Phänomens zu gelangen.

In den nächsten Kapiteln wird der MR erstmals so vorgestellt, wie er dem gegenwärtigen breiten Lesepublikum bekannt ist und anschließend werden die Gründe reflektiert, die zur Veränderung seiner Rezeption und Produktion geführt haben. Allerdings sind die Entwicklungswege des MR derart verwickelt, dass man unmöglich alle theoretischen Ansätze in Detail besprechen kann. In dem theoretischen Teil werden aber die wichtigsten Momente in der Forschung über den MR besprochen und für die anschließende Interpretation werden die am stärksten wirkenden Merkmale des MR ausgewählt und an Beispielen aus den Werken analysiert.

2.1.1 Entstehung des Begriffs

Der MR wird häufig eher als ein spezifischer Schreibstil denn als eine Epoche oder ein Genre wahrgenommen. Sehr oft verwendet man im literaturhistorischen Kontext die Begriffe wie Erzählweise oder Weltbeschreibung.

Diese Art Weltbeschreibung bewegt noch heute ein breites literarisches

Publikum, allerdings werden dabei nur selten die Wurzeln des MR in der deutschen Literatur erwähnt. Die konkrete Erscheinungsform des MR hängt von der räumlichen und zeitlichen Verankerung des jeweiligen Werks ab. Um dies zu demonstrieren, werden in der Analyse zwei Werke interpretiert, die an völlig unterschiedlich kulturell geprägten Orten entstanden sind.

Nun soll der ersten Frage nachgegangen werden, wo und wann man die Wurzeln des heute überall bekannten literarischen Phänomens finden kann. Der MR entstand ursprünglich in Deutschland. In den 20er Jahren des 20. Jhs. hat Franz Roh die nachexpressionistischen Künstler mit dieser Bezeichnung erfasst. Sie wurde jedoch (und noch oft in der Gegenwart wird) mit der Kunstgeschichte verbunden. Die Gemäldeausstellung des MR trug damals den Titel "Neue Sachlichkeit"⁶, diese Kunstrichtung wird daher manchmal mit dem MR in der Literatur vertauscht. Herweg fasst den MR in der Malerei folgendermaßen zusammen: „Als ‚magisch-realistisch‘ werden in der bildenden Kunst Werke bezeichnet, die zwar auf einer dem Realismus ähnlichen Maltechnik beruhen, deren oft überscharf dargestellte, überzeichnete Motive aber durch die unwahrscheinliche Komposition an sich realistischer Elemente nicht der ‚oberflächlichen Wirklichkeit‘ entsprechen. Außergewöhnliche Betrachtungspunkte und subtil verzerrte Bildperspektiven erzeugen dabei eine leichte, aber wesentliche Verfremdung.“⁷ Wenn man diese Definition an den Bereich der Literaturtheorie anwenden möchte, würde man es wohl so ausdrücken, dass der Autor ein realistisches Milieu auswählt, das aber voll von übernatürlichen Ereignissen ist. In solchen Werken wird oft die alltägliche Kausalität unterbrochen und die ursprünglich klaren Konturen können schnell zerfließen. Dies ermöglicht das Eindringen in eine noch nicht bekannte Dimension. Zu den bekanntesten Malern dieser künstlerischen Gruppe gehörten z. B. Alexander Kanoldt, Georg Schrimpf, Otto Dix oder George Grosz.⁸

⁶ Die Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ wurde im Jahre 1925 von dem Direktor der Mannheimer Halle G. F. Hartlaub veranstaltet und in dieser Kunsthalle wurden die Werke der nach-expressionistischen Kunst vorgestellt. Mehr in: KYORA, Sabine/ NEUHAUS, Stefan (Hrsg.): *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*. Königshausen u. Neumann: Würzburg, 2006. S. 290.

⁷ HERWEG, Nikola: *nur ein land /mein sprachland: Heimat erschrieben bei Elisabeth Augustin, Hilde Domin und Anna Maria Jokl*. Königshausen und Neumann: Würzburg, 2011. S. 120.

⁸ Vgl. CROCKETT, Dennis: *German post-expressionism: the art of the great disorder, 1918-1924*. The Pennsylvania State University Press: Pennsylvania, 1999. S. 164.

Der deutschmährische Schriftsteller Franz Spunda versteht die magisch-realistische Weltanschauung im literarischen Kontext als etwas Unumgängliches, das unbedingt an die Epoche anschließen musste, in der Expressionismus entscheidend und überwiegend war. Er äußerte sich im Jahre 1923 näher zum MR, einem neuen literarischen „magischen“ Weltbild, in seiner Sammlung von Essays *Der magische Dichter*, zwei Jahre vor der Erscheinung Rohs Studie *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Er glaubt, der MR kann Menschen zeigen, wie sie aus einer chaotischen Welt wieder einen klaren Weg finden könnten. Spunda prägt 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“.⁹ Damit wird gemeint, dass das Ordnungsprinzip erreicht werden kann, wenn „[die Literatur] sich auf die Symbolkraft des Wortes konzentriert.“¹⁰ Die in den MR-Werken gezeigte Realität ähnelt unserer Wirklichkeit – ist sogar, wenn man den Sinn des MR versteht, identisch mit ihr. Der Unterschied besteht in den übernatürlichen Kräften, die allerdings ständig um uns herum wirken, aber es sind wir, die sie schon vergessen haben oder einfach nicht mehr wahrnehmen wollten. Die kann man sogar in seinem Inneren erwecken und die Welt mit den Augen eines gerade erst Aufgewachten betrachten.

Im zweiten und dritten Jahrzehnt des 20. Jhs. taucht der magische Roman auf, der in vielen Merkmalen mit dem MR übereinstimmt und auch diese literarische Form wird verschiedenartig, nicht selten widersprüchlich definiert. Die Protagonisten des magischen Romans bewegen sich isoliert in einer Gesellschaft, in der sie sich fremd fühlen, und spüren immer intensiver die Ausgesetztheit und Vereinsamung. Im magischen Roman findet man Merkmale des Expressionismus, häufig wird die Psychoanalyse thematisiert, typisch ist das Entfremdungsgefühl und die Versuche um seine Überwindung, die nicht selten im Gottsuchertum münden.¹¹

Im *Reallexikon* wird der MR in der deutschen Literatur zeitlich zwischen

⁹ SPUNDA, Franz: *Der magische Dichter*. Leipzig, 1923. S.17.

¹⁰ KRAPPMANN, Jörg: *Magischer Realismus*. In: BRITTNACHER, Hans Richard/ MAY, Markus (Hrsg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Metzler Verlag: Stuttgart, 2013. S.529-530.

¹¹ Vgl. VÁCLAVEK, Ludvík: *Der deutsche magische Roman*. In: *Philologica Pragensia* 13. 1970. S. 144.

die 1920er und 1950er Jahre verortet.¹² In den Werken des MR ist die Handlung in die vertrauten Abläufe des Alltags versetzt, sodass der Leser seine eigene Welt zu erkennen glaubt. Im Unterschied zum Surrealismus haben die magisch-realistischen Werke eine geschlossene Erzählform, was noch den Eindruck der Vertraulichkeit verstärkt. Weiter ist „kein Konflikt zwischen zwei unterschiedlich begründeten Ordnungen der Wirklichkeit wie in der Phantastik“¹³ anwesend. Dieser Unterschied zu einem phantastischen Werk ist grundlegend. In der magisch-realistischen Welt treten die HeldInnen nur in einer einzigen erzählten Welt auf, d. h. es gilt für sie nur eine Wirklichkeit, in der sie „leben“. Man spricht auch von einer bestimmten Stabilität in der Erzählweise. Die Konsistenz des Erzählten ist keinesfalls durch irgendwelche unerwarteten Durchbrechungen gefährdet. Damit ist gemeint, dass der Held oder die Heldin immer in dem für sie bekannten Milieu bleiben und überhaupt nicht zwischen mehreren Welten „umschalten“ müssen. Dieses Milieu ist nicht voll von unerklärbaren Paradoxen in der Erzählform.¹⁴ Allerdings – es wird davon noch mehrmals in der Arbeit gesprochen – ein untrennbarer Bestandteil dieses Milieus ist eine übernatürliche Substanz, die jedoch mit der Alltäglichkeit verschmilzt.

Das, was den MR außergewöhnlich und zugleich unverwechselbar macht, sind folgende Elemente, die sich entweder an der formalen oder inhaltlichen Seite zeigen. Sehr oft ist es nicht so einfach, die genaue zeitliche und räumliche Begrenzung des Erzählten zu bestimmen, was den Leser verunsichern kann und schon vom Anfang an eine geheimnisvolle Atmosphäre hervorbringt. Außerdem muss die erzählte Geschichte nicht unbedingt kausal motiviert sein.¹⁵

Wie schon erwähnt wurde, erkennt der Leser die dargestellte Welt als ihm vertraut. Das Beunruhigende entsteht erst durch die spezifische Wahrnehmung der Gegenstände, die nicht mehr als alltägliche Objekte erscheinen, sondern beginnen sich, anders als die Menschen daran gewöhnt sind, zu „verhalten“. Dies hängt mit der veränderten Perzeption der HeldInnen zusammen, die zu dem Geschehen um

¹² Vgl. BRAUNGART, Georg (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 1. Aufl. 3. De Gruyter: Berlin, New York, 2007. S. 526.

¹³ BRAUNGART (2007), S. 526.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 526.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 526.

sich herum sensibler sind und sich auf die bisher für sie nicht so wichtigen Details konzentrieren, die allmählich im neuen Licht als unglaubliche Phänomene erscheinen. Für die Figuren bleibt die Perspektive in den magisch-realistischen Werken nicht mehr die gleiche wie im Alltagsleben. Es öffnet sich ein Tor mit ganz neuen Aussichten, die zum Verlust des schon Verankerten beitragen. Das *Reallexikon* erwähnt auch Motive des Morbiden, die die Handlung bereichern können oder die Zuschreibung von dämonischen Eigenschaften völlig alltäglichen Sachen.

In den deutschgeschriebenen Werken des MR ist „[das] Gefühl der Verschmelzung alles Seienden zu einem großen Ganzen“¹⁶ nichts Ungewöhnliches. Auch der Mensch selbst verspürt besonders intensiv, dass er zum Bestandteil des Ganzen wird, nicht nur der Natur, sondern des gesamten Universums. Man fängt an zu ahnen, dass alles einen tieferen Sinn hat und dass es etwas Transzendentes ist, was die Welt ordnet, aber man kann es nicht vorbehaltlos dem christlichen Gott zuschreiben.

Die oben erwähnten Merkmale des MR könnten wir mehr oder weniger in den Werken wie z. B. *Die Gesellschaft vom Dachboden* (1946) von Ernst Kreuder, *Die Stadt hinter dem Strom* (1947) von Hermann Kasack, *Am Rande der Nacht* (1933) von Friedo Lampe, *Schwarze Weide* (1937) und *Ulanenpatrouille* (1940) von Horst Lange, *Weingott* (1921) von Wilhelm Lehmann und *Gang durch das Ried* (1936) und *Das unauslöschliche Siegel* (1946) von Elisabeth Langgässer¹⁷ finden. In einem Werk müssen nicht unbedingt alle Merkmale des MR vorhanden sein und deswegen ist es ganz geläufig, wie auch in anderen Stilen und Epochen, dass in den oben angeführten Werken nur einige Merkmale des MR zu finden sind.

2.1.2 Vergleich zwischen MR und Realismus

Die Verbindung "magischer Realismus" könnte auf den ersten Blick absurd erscheinen, denn es werden zwei Begriffe nebeneinander gestellt, die sich

¹⁶ BRAUNGART (2007), S. 526.

¹⁷ Diese AutorInnen erwähnt Michael Scheffel in seiner Studie *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Stauffenburg: Tübingen, 1990.

scheinbar ausschließen. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass der Verbindung doch eine innere Logik zugrunde liegt.

Im *Reallexikon* findet man eine treffende Definition des hier verwendeten Attributs „magisch“: „Das Epitheton magisch ist sowohl in der Bedeutung von ‚rätselhaft‘ als auch der von ‚auf geheime Weise Gegensätze zusammenbindend‘ zu verstehen.“¹⁸ Diese kurze Begriffsbestimmung erfasst sehr zutreffend die inneren Zusammenhänge in der Wortverbindung, die den Hauptgedanken des MR zum Ausdruck bringt.

Wenn man sich an den „klassischen“ Realismus der zweiten Hälfte des 19. Jhs. erinnert, der in vielen europäischen Ländern verbreitet war, war diese Epoche durch das Streben nach der Darstellung der Wahrheit in Gestalt der Materie geprägt, die den Menschen umgibt. „Zum Ersten gibt es in den realistischen Texten durchaus eine realistische Dimension, also eine Abbildung dessen, was ein Leser als Wirklichkeit erkennen soll.“¹⁹ Zum Zweiten erscheint in Werken dieser Epoche das Unrealistische, das für die Festigung des Realistischen dienen soll. Der Realismus des 19. Jhs. gleicht auf keinen Fall der uns bekannten Realität - Wirklichkeit.

Wir sprechen hier von MR, dessen Epitheton in der „Lebenswelt“²⁰ 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. Je mehr sich die Leser auf der rationalen Ebene bewegen, desto anspruchsvoller ist es, diese magische Substanz auszuforschen und sich in sie einzufühlen. 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* folgendermaßen erklärt. „Magie hat an und für sich gar nichts mit der Religion zu tun, weder als

¹⁸ BRAUNGART (2007), S. 526.

¹⁹ 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. 219.

²⁰ Der Begriff „common-sense knowledge of every day“, auf Dt. „Lebenswelt“, wurde von E. Husserl eingeführt.

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'.²¹

2.1.3 Europäische Theoretiker/ Autoren des MR und ihre Studien/ Werke

In diesem Unterkapitel, das vor allem auf der Studie *Magischer Realismus*²² von Jörg Krappmann basiert, werden die Literaturwissenschaftler und Autoren vorgestellt, die eine wesentliche Rolle in der Geschichte des MR spielten und deren Theorien, Literaturprogramme und Werke am meisten den Ideen der interpretierten Werke ähneln.

Im Jahre 1926 nahm der italienische Schriftsteller Massimo Bontempelli im Rahmen seines Zeitschriften-Projekts *900* (Novaccento) Stellung zu der zukünftigen Literatur, was sie behandeln sollte und in welcher Form, um „die Welt und den Menschen durch wechselseitige Verwandlung so wieder neu ins Verhältnis zu setzen.“²³ Wie Spunda weist auch Bontempelli auf die notwendige Neuordnung der modernen Welt nach dem Ersten Weltkrieg hin, die die magische Literatur einführen sollte und die dem verwirrten Individuum helfen könnte. Dank der neuen Perspektive sollte das Individuum fähig sein, seine geistige Heimat wieder zu finden. Bontempelli operiert mit den Begriffen – „réalité extérieure“ und „réalité individuelle“, die zwei verschiedene Realitäten erfassen, mit denen Menschen konfrontiert werden. Wenn sie verschmelzen, erschaffen sie die eigentliche, den Menschen bekannte Realität, die nach Bontempelli als „monde habitable“ bekannt ist.²⁴

In der Zeit der 20er Jahre bleiben wir noch und beschreiben näher den deutschen magischen Roman. Dieser machte nach dem Ersten Weltkrieg eine bedeutende Umwandlung durch. Er reagiert auf die veränderte soziale Situation

²¹ MOWINCKEL, Sigmund: *Religion und Kultus*. Göttingen, 1953. S. 15.

²² KRAPPMANN, Jörg: *Magischer Realismus*. In: BRITTNACHER, Hans Richard/ MAY, Markus (Hrsg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Metzler Verlag: Stuttgart, 2013. S. 529-537.

²³ SCHEFFEL, Michael: *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Stauffenburg: Tübingen, 1990. S. 16.

²⁴ Vgl. BONTEMPELLI, Massimo (Hrsg.): *900. Cahiers d'Italie et d'Europe*. Heft 3. Rom, 1926. S. 164. Zitiert nach SCHEFFEL (1990), S. 13.

und nähert sich in mehrerer Hinsicht dem MR an.

Nach dem Ersten Weltkrieg erwachte das Interesse an Spiritismus, als Hinterbliebene der Kriegsoffer noch an die Möglichkeit glaubten, diese wiederzutreffen. Der deutsche magische Roman²⁵ versucht, die ursprüngliche, längst verlorene Naturkraft des Menschen wieder herzustellen. Was ist aber unter dem Wort „Magie“ zu verstehen? Im Vorwort des Buches *Das Weltbild des Paracelsus* (Wien 1941) 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 Macht zu erlangen.“ Die Natur überhaupt spielt eine sehr wichtige Rolle; man kehrt zu ihr wieder, aus der die Menschheit stammt. Spunda betont das Potential der inneren Naturkräfte: „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 der Zwischenkriegszeit versuchte man die Situation eines vereinsamten Individuums, das sich seinen Zustand nicht selbst ausgesucht hat, zu lösen oder man bemühte sich um die Milderung der Folgen (des Krieges) in menschlichen Seelen. Man gab sich ganz revolutionär, agierte im Namen des pazifistischen expressionistischen Messianismus oder versuchte einen Weg im Inneren, Irrationalen zu 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.“²⁶

Aus der Studie *Der deutsche magische Roman* von Václavek ergeben sich foldende Annahmen. Wenn man den magischen Roman akzeptiert, muss man allerdings auch Expressionismus annehmen. (vgl. S. 147) Nicht nur für den Expressionismus, sondern auch für den magischen Roman gelten Verläufe in der menschlichen Seele als Inputs fürs literarische Schaffen. Die Seele strahlt ihre Stimmung aus und will ihr Ziel, ihre Befriedigung erreichen.

²⁵ Alle Absätze, die den deutschen magischen Roman behandeln, schöpfen aus der gleichnamigen Arbeit von Ludvík Václavek, wenn nicht anderes angegeben ist.

²⁶ VÁCLAVEK (1970), S. 144.

Jede dieser suchenden Seelen versucht, sich in der dehumanisierten modernen Welt zu orientieren. Als ein Beispiel der negativen Quelle, die auf Menschen negativ wirkt, kann nicht nur der Erste Weltkrieg sein, sondern auch das, was Furcht erweckt. (vgl. S. 146) „Dieser Roman ist aktivisch im pazifistischen Sinne.“ (S. 153) 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 erscheint, zu vernichten. Das Böse bekommt aber in diesem Roman eine neue Gestalt – es wird von Entfremdung, Isolation, Bedrohtheit des Menschen in der modernen Gesellschaft gekennzeichnet.

Wenn man nicht gerade von dem magischen Roman mit all den 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“ zu betrachten. (S. 154)

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. (vgl. S. 155) „Die literarische Magie will ein Mittel zur Bewältigung der Welt durch den Menschen und für den Menschen sein.“ Das, was als ein Rettungsmittel für die Überreste des Menschlichen sein könnte, ist der Irrationalismus. Den Gegenpol dazu bildet der oberflächliche Rationalismus, der für die Menschen schädlich ist, weil er sie deformieren kann. (vgl. S. 155)

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 steigen vermag, verwandelt sie in eine magische.“ (S. 147)

Der magische Roman und Vitalismus haben ein gemeinsames Wesen. In beiden Fällen gibt es etwas Übernatürliches, was in den Lebendigen anwesend ist.

Ein weiteres Merkmal des magischen Romans ist die Verschmelzung des

Individuums mit der Außenwelt. „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.

Um die Entwicklung der verschiedenen Ansätze im Kontext von MR in der chronologischen Reihenfolge darzustellen, wird im Folgenden der flämische Autor Johan Daisnebehandelt. In seinem Roman *De trap van steen en wolken*, dt. *Die Treppe von Stein und Wolken* (1941) führt er eine nicht ganz neue, aber bedeutende Methode für den MR ein, 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 Menscheneinheit bildet.²⁷

Im Jahre 1947 formuliert Hans Werner Richter, einer der Initiatoren der Gruppe 47, in dem Zeitschriftenartikel *Literatur im Interregnum* eine neue These hinsichtlich der Entstehung von MR. Krappmann (2013) betont die Diskontinuität in Richters Ansatz: „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.“²⁸ Es lässt sich annehmen, 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 werden zu lassen.“²⁹

Der österreichische Schriftsteller und Kunsthistoriker George Saiko betont in den 50er Jahren, ähnlich wie Spunda ein Jahrzehnt früher, die starke Einbezogenheit des Lesers in Wechselbeziehung zwischen Naturkräften, dem Inneren des Menschen und dem Text. Durch die Lektüre sollen Kräfte freigelassen werden, die sich im Inneren des Menschen verbergen, die man aber durch die Naturkräfte wieder zum Leben bringen muss. Dies zeugt davon, wie stark die

²⁷ Vgl. KRAPPMANN (2013), S. 530.

²⁸ Ebd., S. 530.

²⁹ RICHTER, Hans Werner: *Literatur im Interregnum*. In: Der Ruf 15 (15.3.1947), S.11. Zitiert nach KRAPPMANN (2013), S. 530.

magisch-realistischen Werke leserorientiert sind, man könnte sogar behaupten, dass Saiko ihnen eine Art Initiationsfunktion zuschreibt.

Wenn man sich mit all diesen Theorien, Studien, Erkenntnissen und Überlegungen bekannt macht, stellt man fest, wie markant die Unterschiede und wie groß die Bedeutungsschwankungen in der Definitionsabgrenzung des Begriffs "magischer Realismus" sind. Was aber – zumindest formal – die zum MR gezählten Werke verbindet, ist die Tatsache, dass es sich ausschließlich um Erzähltexte handelt. Der MR ist keine in der Lyrik vorkommende Stilrichtung, obwohl viele der Autoren früher als Dichter (sehr häufig als Poeten des Expressionismus) wirkten und die Natur umfassend darstellen konnten, was sich dann in den späteren Werken des MR spiegelt.

2.1.4 Weltbild des MR

Das Weltbild des MR ist von verschiedenen Grenzen geprägt, die zugleich zwei widersprüchliche Welten voneinander trennen und die man gleichzeitig als Gegenteile definieren kann. Sie sollten nicht nur erkannt und erkundet werden, sondern auch überschritten werden. Die Grenzen verschwinden allmählich und die beiden Welten „verschmelzen“ miteinander.³⁰

Die SchriftstellerInnen der magisch-realistischen Werke lassen beide Welten „verschmelzen“ und das ist dann bei HeldInnen der fiktiven Welt spürbar. „Für die Gestalten, die die fiktive Welt bewohnen und auch für den Autor, der sie schafft, kann das Magische real sein und das Reale magisch.“³¹ Die fiktive Welt muss auf der realen Basis ausgebaut werden. Mit anderen Worten gesagt, die Welt ist s. z. s. ein Abdruck unserer alltäglichen Realität, in der wir leben. Es ist gerade der MR, der die Verschmelzung ermöglicht, er lässt die Pluralität der Welten zu, die normalerweise in anderen belletristischen Genres, z. B. im Märchen oder im phantastischen Roman, nebeneinander existieren und ihre Grenzen daher deutlich identifizierbar sind. Als ein Beispiel kann man „Traum“ und „Realität“ anführen. Zwischen diesen zwei Zuständen ist im magisch-realistischen Werk schwer zu

³⁰ Vgl. ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B.: *Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s*. In: ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Hrsg.): *Magical Realism: Theory, History, Community*. Duke University Press, 1995. S. 5-6.

³¹ ZAMORA, FARIS (1995), S. 3. Übersetzt aus dem Englischen von der Verfasserin.

unterscheiden. Für einen Hauptheld ist es eine Welt, wo das Magische, genauso wie das Reale eine gleich wichtige Rolle spielt und wo es nicht mehr klar ist, welcher von den Zuständen der Übernatürliche oder der Alltägliche ist.

Als Beispiele für weitere gegenteilige Konzepte, die auch verschmelzen, werden „Geist“ (=mind) und „Körper“, „Geist“ (=spirit) und „Substanz“, „Leben“ und „Tod“, „real“ und „fiktiv“, „ich“ und „die Anderen“, „männlich“ und „weiblich“ angeführt.³² Man verspürt ununterbrochen die Widersprüchlichkeit, die dadurch entsteht, dass das Magische in das Alltägliche einfließt. In Zamoras und Faris *Introduction* wird die Lage, die man beinahe als die Situation eines Neophyten bezeichnen könnte, folgendermaßen beschrieben: „Die Neigung des magisch-realistischen Texten, die die Pluralität der Welten zulässt, bedeutet sehr oft, dass sie sich zwischen diesen Welten situieren – in phänomenalen und spirituellen Räumen, wo eine Transformation, eine Verwandlung, ein Verfall geläufig sind, wo das Magische ein Zweig des Naturalismus oder Pragmatismus ist.“³³

Im magisch-realistischen Milieu trifft man übernatürliche oder sogar phantasmagorische Gestalten, die nach Zamora und Faris als weitere Merkmale dieses phänomenalen Schreibstils gelten. Es können auch halluzinatorische Szenen und Ereignisse vorkommen. Insbesondere in den moderneren Werken des MR wird dadurch häufig die Kritik an der gegenwärtigen politischen und kulturellen Lage zum Ausdruck gebracht.³⁴

Wie bereits mehrmals betont wurde, spielt in den Werken des MR die Natur entscheidende Rolle, die sogar als etwas Eigenlebendiges auftritt, und nach der man sich richten oder der man sich unterwerfen muss. Solche Vorgänge werden noch durch bedrohliche Naturereignisse wie Gewitter oder Schwüle mächtig gesteigert. Ihr Erscheinen wird durch gespannte Stille angekündigt, die schon selbst signalisiert, dass etwas Folgeschweres kommen muss. In diesen Augenblicken wird „die übergrosse Deutlichkeit des Sichtbaren“³⁵ verschärft.

Im Folgenden werden wir uns mit dem Werk *Magischer Realismus* von M.

³² Vgl. ZAMORA, FARIS (1995), S. 6.

³³ Ebd., S. 6. Übersetzt aus dem Englischen von der Verfasserin.

³⁴ Vgl. ebd., S. 6.

³⁵ SCHEFFEL (1988), S. 97.

Scheffel auseinandersetzen und versuchen die noch nicht erwähnten Merkmale des MR zu ergänzen. Der französische Philosoph Lucien Lévy-Bruhl hat den Begriff „Gesetz der Teilhabe“³⁶ eingeführt, worunter eine 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.“³⁷ Das heißt, Mikrokosmos und Makrokosmos werden nicht mehr als zwei Ebenen betrachtet, sondern als eine Einheit 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.

„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.“³⁸ Das Geheimnis wird weiter folgendermaßen beschrieben: Dank der Darstellung der Autoren, die „magisch“ schaffen, wird „das unbelebte ‚Gewohnte‘ als mit unheimlichem Leben erfüllt“³⁹ und dadurch bekommt man den Anschein des Geheimnisvollen in der Alltäglichkeit.

2.2 Verbreitung des magischen Realismus – Weltweit

In diesem Kapitel wird die historische Verbreitung des MR in die ganze Welt detailliert vorgestellt. Um die verschiedenen Ausprägungen des MR besser

³⁶ Vgl. LÉVY-BRUHL, Lucien: *Das Gesetz der Teilhabe*. In: PETZOLDT, Leander (Hg.): *Magie und Religion: Beiträge zu einer Theorie der Magie*. Darmstadt, 1978 [1910].

³⁷ SCHEFFEL (1988), S. 97.

³⁸ Ebd., S. 107.

³⁹ Ebd., S. 107.

zu verstehen, müssen erstmals die Zusammenhänge beschrieben werden, in denen sich der MR außerhalb Europa entwickelte. Es wird auch erklärt, wieso sich der MR so rasch und problemlos in Lateinamerika durchgesetzt hat und wieso gerade LA mit dem MR in den letzten Jahrzehnten verbunden ist.

In jedem Land, wo MR eine wichtige Rolle spielt(e), hat er sich der jeweiligen Kultur im bestimmten Maße angepasst. Die Autoren der Werke, die üblicherweise zum MR gezählt werden, bemühen sich, alternative Auswege aus der Situation zu finden, die nicht befriedigend ist – es kann auch eine politische Situation sein. Die Werke des MR sollten den Menschen das Gefühl vermitteln, sie können sich damit abfinden und auch z. B. ihre eigene Nationalgeschichte akzeptieren, die durch umwälzende Ereignisse oder Eingriffe anderer Nationen unterbrochen wurde. Der MR zeigt das, was magisch und auch umgekehrt das, was real in jener Kultur ist und gerade darin drückt sich die ambivalente Weltwahrnehmung aus. Einfacher ausgedrückt: ein lateinamerikanischer Schriftsteller sieht magische Elemente anders als ein europäischer. Der kubanische Schriftsteller Alejo Carpentier (*1904 - †1980) behauptet, „dass in Europa der Zugriff auf das Magische verloren gegangen ist, während in Amerika – und er meint Lateinamerika – das Magische noch entdeckt werden muss oder vielmehr aus der synkretischen kulturmischenden Erfahrung der Kolonisierung erst extrahiert werden kann.“⁴⁰ So verstand er den MR im neueren Kontext und noch mehr dazu liest man im Vorwort seines Werkes *Das Reich von dieser Welt* (span.: *El reino de este mundo*, 1949), das als ein Manifest des MR gilt. Mit der „magischen Realität“, die in LA im Alltag anwesend ist, verbindet diesen Schriftsteller die Bezeichnung „lo realismo maravilloso“.⁴¹ Die verschiedenen Ausprägungen des MR in LA, wo er in den 60er Jahren des 20. Jhs. seinen Höhepunkt erlebte, inspirierten andere Kulturen der Welt.⁴² Dazu haben die Übersetzungen der Werke in andere Sprachen beigetragen, sowie die Tatsache,

⁴⁰ POOLE, Ralph J.: *Breton auf Haiti. Magischer Realismus und transatlantische Avantgarde*. In: ÖHLSCHLÄGER, Claudia, PERRONE CAPANO Lucia, BORSO Vittoria (Hrsg.): *Realismus nach den europäischen Avantgarden. Ästhetik, Poetologie und Kognition in Film und Literatur der Nachkriegszeit*. transcript Verlag: Bielefeld, 2012. S. 52.

⁴¹ Vgl. MELLEN, Joan: *Magic Realism (Gale Study Guides to Great Literature: Literary Topics)*. Vol. 5. Gale Group: Detroit, 2000. S. 9.

⁴² Mehr dazu: Vgl. HART, Stephen M. and OUYANG, Wen – Chin: *Introduction. Globalization of Magical Realism: New Politics of Aesthetics*. In: HART, Stephen M. and OUYANG, Wen – Chin (Hrsg.): *A Companion to Magical Realism*. Tamesis: Woodbridge, 2005. S. 5.

dass der prominente Vertreter des MR in Lateinamerika, Gabriel García Márquez, 1982 den Nobelpreis für Literatur erhalten hat. Der spanischsprachige Literaturraum (Spanien und lateinamerikanische Länder) wurde mit dem MR schon in den 20er Jahren des 20. Jhs. vertraut gemacht, und zwar zwei Jahre nach der Erscheinung der Studie von Franz Roh *Nach-Expressionismus* (1925).⁴³ Sie wurde von José Ortega y Gasset ins Spanische übersetzt.⁴⁴ Auch in Italien wurde spätestens seit 1926 der Begriff „realismo magico“, den Massimo Bontempelli prägte, intensiver wahrgenommen.⁴⁵ Roths Studie spielte dabei eine maßgebliche Rolle und ihre Verbreitung etwa nach Österreich und Flandern hat zum Anstieg des Interesses an MR bedeutend beigetragen.⁴⁶ In Deutschland war der MR noch nach dem Zweiten Weltkrieg⁴⁷ lebendig und gleichzeitig haben sich in den Jahrzehnten nach 1945 in einem anderen kulturellen Raum neue Formen des MR ausgebildet, die weltweit stark rezipiert wurden.

In den folgenden drei Unterkapiteln wird vor allem auf zwei Publikationen Bezug genommen, und zwar *A Companion to Magical Realism* (2005)⁴⁸ und *Magical Realism: Theory, History, Community* (1995)⁴⁹. Der Fokus wird vorwiegend auf die literarische Situation in Lateinamerika, weiter auf die Verbreitung des MR in die ganze Welt und zuletzt kurz auf die gegenwärtige Funktion des MR gelegt.

2.2.1 Magischer Realismus – Lateinamerika

Wie schon oben erwähnt, wurde Roths Studie im Jahre 1927 ins Spanische übersetzt. „Das Konzept des *Realismo mágico* wurde bereits 1925 vom deutschen Kritiker Franz Roh in seinem Buch *Nach-Expressionismus – Magischer*

⁴³ ROH, Franz: *Nach-Expressionismus – Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Klinkhardt & Biermann: Leipzig, 1925.

⁴⁴ Vgl. ZAMORA, FARIS (1995), S. 15.

⁴⁵ Vgl. GUENTHER, Irene: *Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic*. In: ZAMORA, FARIS (1995), S. 60.

⁴⁶ BRAUNGART (2007), S. 526.

⁴⁷ Ebd., S. 526.

⁴⁸ HART, Stephen M. and OUYANG, Wen – Chin (Hrsg.): *A Companion to Magical Realism*. Woodbridge: Tamesis, 2005.

⁴⁹ ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Hrsg.): *Magical Realism: Theory, History, Community*. Duke University Press, 1995.

Realismus verwendet, das zwei Jahre später unter dem Titel *Realismo mágico* auf Spanisch erschien und in Auszügen in die *Revista de Occidente* aufgenommen wurde.⁵⁰ Der prägende Vertreter des MR in Kuba, Alejo Carpentier, vertrat dabei ein von Rohs Konzept abweichendes Programm des MR. Während Roh auf die spezifische ästhetische Erscheinungsform des MR Akzent legte, betonte Carpentier die kulturelle und geographische Verankerung der magisch-realistischen Elemente.⁵¹

Es dauerte nicht so lange und der MR prägte die literarische Produktion in Lateinamerika - ab den 1950er bis in die 1980er Jahre bildete diese Stilrichtung einen festen Literaturbestandteil des Lateinamerikanischen Raums. In der Einführung zum *A Companion to Magical Realism* liest man, dass gerade die 60er Jahre des 20. Jhs. den größten Aufschwung des MR bedeuteten.⁵²

Die Wahrnehmung des Magischen unterscheidet sich stark je nach dem jeweiligen Kulturraum. Die wirtschaftlich entwickelten Länder nehmen etwas Anderes als magisch wahr als die Länder der Dritten Welt. Während etwa Geisterwesen im Allgemeinen als magische Erscheinungen wahrgenommen werden, wird in der Dritten Welt manchen modernen Errungenschaften magische Wirkung zugeschrieben.⁵³

Der kolumbianische Schriftsteller Garcia Márquez (*1927 - †2014) schreibt in einem solchen Stil, dass der Leser keine Chance hat, weder dem Realen, noch dem Magischen zu entkommen. Diese zwei Teile sind eng miteinander verbunden, beide müssen gleichzeitig anwesend sein und so entsteht die neue Welt, deren zwei „Stoffe“ in Einen verschmelzen.⁵⁴

Dieses Unterkapitel dient als eine kurze Einführung zum MR in Lateinamerika. Es würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen, die Entwicklung des MR in Lateinamerika detaillierter zu behandeln. Der kurze Exkurs sollte vor allem auf die Zusammenhänge zwischen dem MR im lateinamerikanischen Raum und in Europa aufmerksam machen, um den

⁵⁰ ERTLER, Klaus-Dieter: *Kleine Geschichte des lateinamerikanischen Romans: Strömungen – Autoren – Werke*. Gunter Narr Verlag: Tübingen, 2002. S. 163.

⁵¹ Vgl. HART, OUYANG (2005), S.7.

⁵² Vgl. ebd., S. 2.

⁵³ Vgl. ebd., S. 3-4.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 5.

allgemein historischen Hintergrund für die Interpretation der ausgewählten Werke zu skizzieren.

2.2.2 Magischer Realismus – Weltweit

Nicht nur die Schriftsteller aus Lateinamerika, sondern auch die vorwiegend englisch schreibenden postkolonialistischen Autoren, arbeiten mit der Kombination vom Übernatürlichen, das sich etwa in Legenden widerspiegelt, mit dem Realen, das in der Welt der Kolonisten präsent ist. Mit dieser Vorgehensweise verfolgen sie in erster Linie die Absicht, diejenigen Kulturen, die okkupiert wurden, zu repräsentieren.⁵⁵ Laut Jean-Pierre Durix werden diese Kulturen um ihr eigenes Territorium und auch um die Einbildungskraft beraubt.⁵⁶ (Nicht nur) im Zusammenhang mit dem Milieu des Postkolonialismus wird MR als ein literarischer Schreibstil wahrgenommen, der die politische Spannung widerspiegelt und den Nationen ihren Ursprung zeigt.⁵⁷

Die 1980er und 1990er Jahre brachten die Globalisierung des MR mit sich. In der neueren Literaturwissenschaft wird daher der Begriff MR nicht automatisch mit dem lateinamerikanischen Raum assoziiert.⁵⁸ In den 80er Jahren verbreitete sich der MR weltweit, unabhängig von der oben beschriebenen historischen Entwicklung in LA und begann als "genre formula" zu gelten.⁵⁹ Wenn man z. B. vom MR in Afrika reden möchte, wo der historische und gesellschaftliche Hintergrund weit komplexer als in LA war, muss man das wiederholen, was schon in dieser Arbeit angedeutet wurde – der MR ist für die SchriftstellerInnen ein Mittel, um verlorene Identität der/s bestimmten Kultur/Volks wieder wachzurufen und die Folgen – etwa von Kriegen – zu mildern, indem eine neue Welt geschaffen wird, in der sich Wirklichkeit mit dem Magischen durchdringen. In den nicht westlichen Kulturen werden „Geheimnisse vor Empirismus, Empathie vor Technologie und Tradition vor Innovation“ bevorzugt.⁶⁰ Damit wollte man

⁵⁵ Vgl. BOEHMER, Elleke: *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. Oxford University Press: Oxford, 1995. S. 235.

⁵⁶ Vgl. DURIX, Jean-Pierre: *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*. Macmillan: London, 1998. S. 187.

⁵⁷ Vgl. HART, OUYANG (2005), S. 11.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 11.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 12.

⁶⁰ Vgl. ZAMORA, FARIS (1995), S. 3.

betonen, dass die reale Seite, die anhand der fiktiven Wirklichkeit im Werk dargestellt wird, der Realität des bestimmten Volks mit all seinen Gegebenheiten entspricht, mit denen sich die Angehörigen dieses Volks jeden Tag beschäftigen, d. h. ihr Leben ist tief mit „Mythen, Legenden und Ritualen“ verbunden.⁶¹ Es betrifft die Völker, bei denen diese Praktiken unterdrückt oder zerstört wurden, die durch den MR wieder ins Leben gerufen werden sollten.⁶²

In *Introduction. Globalization of Magical Realism: New Politics of Aesthetics* wird ein ähnliches Konzept entwickelt – „es ist LA, das als primäre Bewegkraft in der Entwicklung des kritischen Konzepts für den MR einwirkt.“⁶³ Der aus LA kommende neue Schreibstil hinterließ seine Spuren vor allem in den Ländern, die kolonisiert wurden und deren Vergangenheit rasant verändert wurde. Es war der Ruhm, den die lateinamerikanischen Autoren (z. B. Gabriel García Márquez und Alejo Valmont) genossen, welcher dem MR zur Weltverbreitung verhalf. Die Persönlichkeiten, die man später mit dem magisch-realistischen Stil verband, kamen aus Indien, Kanada, aus den USA und in den letzten Jahrzehnten aus der ganzen Welt. Die anfängliche Dominanz der lateinamerikanischen Autoren, die als Vertreter des MR ihren Ruhm errangen, führte in den Anfangsphasen allerdings auch dazu, dass man diesen Stil ausschließlich mit dem lateinamerikanischen Raum verband. Diese falsche Perzeption äußerte sich unter anderem darin, dass der Ursprung des MR in Europa, vornehmlich in Deutschland, stillschweigend übergangen wurde. Dabei unterschied sich der MR, deren Einfluss auf die bildende Kunst und die Literatur markant war, deutlich von der neueren Auffassung.⁶⁴ Die Literaturwissenschaftlerin Maggie Ann Bowers äußerte sich zu der Bezeichnung des internationalen Phänomens folgendermaßen: ab den 80er Jahren des 20. Jhs. spricht man eher von einem Erzählstil oder einer Denkweise, die zur Expansion tendiert und deswegen können die Konzepte des MR nicht mit einem geografischen Ort fest verbunden werden.⁶⁵

Der MR überwand nicht nur geografische Grenzen, sondern brach auch die Schranken der Kunstbereiche durch, in dem er die Medien des Filmes und der

⁶¹ ZAMORA, FARIS (1995), S. 3.

⁶² Vgl. ebd., S. 4.

⁶³ Ebd., S. 2. Übersetzt aus dem Englischen von der Verfasserin.

⁶⁴ Vgl. BOWERS, Magie Ann: *Magic(al) Realism*. Routledge: London, 2004. S. 18.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 32.

Fotografie stark beeinflusste.

2.2.3 Magischer Realismus – Heute

Bis heute ist MR weder einheitlich, noch einfach definierbar. Er zeigt sich individuell. In jedem Werk, das als magisch-realistisch bezeichnet wird, erkennt man unterschiedliche Merkmale dieses literarischen Phänomens. Auch aus dem Grund der Diversität werden einige Bücher unberechtigt mit dem Attribut MR propagiert.⁶⁶

Man stellt sich oft die Frage, wieso der MR so schnell seine Stelle in der Weltliteratur fand und warum gerade diese Werke heute zu verlangtem Buchartikel gehören? Wieso schreiben die SchriftstellerInnen in diesem Stil und welchen Anlass haben sie dazu?

In dem einführenden Artikel *Magical Realism: Style and Substance*⁶⁷ zum Werk *A Companion to Magical Realism* zitiert Stephen M. Hart die Professorin für die englisch geschriebene Weltliteratur Elleke Boehmer. Sie erläutert die Anwesenheit des MR weltweit als „Fähigkeit, die aufgeplatzte und verdrehte Welt, die durch kulturelle Aussiedlung fantastisch (= incredible) gemacht wird, auszudrücken.“⁶⁸ D. h. der MR ermöglicht den betreffenden Kulturen sich erneut und richtig auszudrücken und in der veränderten geschichtlichen Lage besser zu verstehen, wie man sich damit abfinden könnte.

Obwohl der heutige MR keine literarische Bewegung mit festen Haltpunkten ist, führen Zamora und Faris einige Gemeinsamkeiten an. Es werden Welten und Räume verbunden, was normalerweise in anderen Arten der Belletristik (engl.: mode of fiction) nicht möglich wäre.⁶⁹ Auch andere Studien, wie etwa *Magical Realism: Theory, History, Community*, stimmen damit überein, „der MR ist ein Stil, der für Entdeckung – und Überschreitung – der Grenzen geeignet ist. Die können ontologisch, politisch, geografisch oder allgemein

⁶⁶ Vgl. HART, OUYANG (2005), S. 6.

⁶⁷ Ebd., S. 6.

⁶⁸ BOEHMER (1995), S. 235. Übersetzt aus dem Englischen von der Verfasserin.

⁶⁹ Vgl. ZAMORA, FARIS (1995), S. 4-5.

sein.⁷⁰ (Zur Pluralität der Welten und ihren Grenzen siehe mehr im Kapitel 2.1.1 *Entstehung des Begriffs*)

John Burt Foster, Jr. im Essay über D. M. Thomas' *The White Hotel* und Pier Gabrielle Foreman, die Toni Morrisons *The Song of Solomon* und Isabel Allendes *The House of the Spirits* vergleicht, sprechen von AutorInnen, die „Magie für Erholung des Realen – Wirklichen benutzen. Sie rekonstruiert die Geschichten, die verdeckt und gelöscht wurden und all dies aufgrund des politischen und sozialen Unrechts.“⁷¹

In heutiger Zeit werben viele Verlage für ihre Werke mit dem Hinweis darauf, dass diese zu MR gehören, ohne dass sie tatsächlich Merkmale von MR beinhalten würden. Manchmal ist es ausreichend, wenn diese Werke etwas „Magisches“ aufweisen und werden daher als Vertreter des MR verkauft.⁷² Einige der SchriftstellerInnen distanzieren sich selbst von dieser Benennung, obwohl ihre Werke so bezeichnet werden könnten, z. B. die amerikanische Schriftstellerin Toni Morrison (*1931). Würde man tiefer in die Vergangenheit zurückblicken, noch in die Zeit vor dem Auftauchen des Begriffs MR, würde man laut einiger KritikerInnen auch z. B. *Die Verwandlung* von Franz Kafka für ein Werk des MR halten können.⁷³

In der Einführung zum *Magical Realism: Theory, History, Community* versuchen die Autoren die Antwort auf die Frage *Wieso ist MR in der ganzen Welt so beliebt?* zu finden. Es ist nicht nur dank der innovativen Energie dieser nur schwer greifbaren literarischen Strömung, der Reiz von MR besteht auch darin, dass er die alten Bräuche wiederherzustellen versucht, die zurückgedrängt wurden.⁷⁴ Dies bezieht sich in erster Linie auf den MR in Lateinamerika und in den anderen postkolonialen Ländern. Allerdings kann man dasselbe auch für die Ausprägungen vom MR in der Postmoderne behaupten. Als ein „Paradebeispiel“ für den postmodern geprägten MR wird häufig Patrick Süskinds (*1949) *Das Parfum* erwähnt.⁷⁵

⁷⁰ ZAMORA, FARIS (1995., S. 5.

⁷¹ Ebd., S. 9.

⁷² Vgl. BOWERS (2004), S.1.

⁷³ Vgl. HART, OUYANG (2005), S. 13.

⁷⁴ Vgl. ZAMORA, FARIS (1995) S. 2.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 8.

Der gegenwärtige MR im internationalen Kontext wird als "blühender Trend" in der Literaturwelt betrachtet und wird vielleicht einmal als eine literarische Bewegung anerkannt werden. Wie wir wissen (siehe Kapitel 2.1.1 *Entstehung des Begriffs*), ist der Entwicklungsweg vom MR äußerst komplex und als Stilrichtung wurde er mehrmals transformiert.⁷⁶

2.3 Magischer Realismus in Japan

Dieses Unterkapitel stützt sich vorwiegend auf den Aufsatz *The Magic of Identity: Magic Realism in Modern Japanese Fiction* von der amerikanischen Japanologin Susan J. Napier (*1955), eine grundlegende Studie zum japanischen MR. Es wird an der modernen japanischen Literatur gezeigt, wie sie den Begriff des MR versteht und wie er sich von dem europäischen und ursprünglichen MR unterscheidet. Napiers Auffassung des MR ist mit Konzepten wie *fantasy*⁷⁷, *fantastic*, *miraculous*, *surreal*, *supernatural*, *marvelous*, *uncanny* ... eng verbunden. Daraus ergeben sich unter anderem folgende Fragen: nimmt sie den MR (siehe Kapitel 2.2.2 *Magischer Realismus - Weltweit*) außerhalb des europäischen Kontexts wahr, wie viele anderen LiteraturwissenschaftlerInnen und KritikerInnen dieser Zeit? Ist die moderne japanische Literatur gerade durch Fantastik, die die Bezeichnung MR trägt, geprägt?

Als einführendes Beispiel stellt Napier die Novelle *Die Nase* (im Text engl.: *The Nose*, jap.: *Hana*) von Akutagawa Ryūnosuke (*1892 - †1927) vor, die sich durch eine spezifische Haltung auszeichnet, die als *moderne Sensibilität* (engl.: *modern sensibility*)⁷⁸ umschrieben wird. Im Rahmen dieses Konzepts werden häufig ältere Werke und Motive neu bearbeitet, wobei die Autoren ihre eigene Weltanschauung und Ästhetik hineinbringen. Dies betrifft auch die Leser, die aus der Perspektive des Rezipienten die alten Stoffe aus neuen Perspektiven wahrnehmen. Die Novelle *Die Nase* ist eine Bearbeitung einer älteren japanischen

⁷⁶ Vgl. ZAMORA, FARIS (1995), S. 5.

⁷⁷ An dieser Stelle werden die englischen Begriffe beibehalten, weil einige Übersetzungen ins Deutsche ihre Bedeutungsbreite verlieren könnten. Weiter im Text werden sie kontextgebunden ins Deutsche übertragen.

⁷⁸ Vgl. NAPIER, Susan J.: *The Magic of Identity: Magic Realism in Modern Japanese Fiction*. In: *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, Duke University Press, 1995, S. 451.

Geschichte aus der Geschichtensammlung mit dem Titel *Konjaku Monogatari*, die im 10. Jahrhundert entstand. Akutagawa nahm keine radikalen Veränderungen im Text vor, sondern bereicherte ihn gerade um die *moderne Sensibilität*. Die Handlung dieser phantastischen Novelle kann kurz zusammengefasst werden. Es geht um einen Priester, dessen Nase so groß ist, dass er von den Menschen dafür verspottet wird. Er bemüht sich deswegen sie zu verkleinern und nach einer Zeit verwandelt sich seine Nase in eine kleinere, die aber nicht seine reale, ursprüngliche Nase ist und daher wird er zum zweiten Mal, sogar noch mehr von der menschlichen Verspottung verletzt. Am Ende hat die Nase⁷⁹ wieder ihre ursprüngliche Größe und der Priester ist schließlich mit diesem Zustand zufrieden.⁸⁰

Die Rückkehr in den ursprünglichen Zustand verursacht zugleich die Veränderung der Identität und nicht ihren Verlust, was den Priester beruhigt. Die Veränderung betrifft nicht sein Aussehen, sondern sein Inneres. Rosemary Jackson erklärt diese negative, nicht rational erklärbare Verwandlung als einen Prozess, der für die moderne Fantasy kennzeichnend ist. Diese Verwandlungen führen nicht zur Verbesserung des Zustands, sie geschehen ungefragt und sehr oft unabhängig von dem Wunsch des Subjekts.⁸¹ Ursprünglich bemühte sich der Priester „normal zu werden“, aber dann folgt die Erfahrung, dass „normal“ den ursprünglichen Zustand bedeutet. Erst wenn er sich mit seinem passiven Zustand abfindet, geschieht die Verwandlung von selbst.

Napier beschäftigt sich nicht mit den wunderbaren Umständen der Rückverwandlung der Nase, sondern mit verschiedenartigen menschlichen Reaktionen, die in diesem Werk übernatürlich wirken und die man daher mehr beachten sollte. Zu den Reaktionen kann man z. B. den Hohn oder die Enttäuschung des Priesters darüber, wie seine Nase im normalen, anfänglichen Zustand aussieht, reihen.⁸²

Gehen wir zurück zu dem Begriff der *modernen Sensibilität*. Was versteht man in diesem Kontext eigentlich unter dem Adjektiv *modern*? Modern sind die

⁷⁹ In Japan hängt die Nase mit der eigenen Identität zusammen – Japaner, wenn sie von sich selbst sprechen, zeigen auf ihre Nasen und damit betonen sie ihre Identität.

⁸⁰ Vgl. NAPIER (1995), S. 451.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 81.

⁸² Vgl. ebd., S. 451 – 452.

Verarbeitung und Darstellung der Emotionen und das unerwartete Ende, der s.g. Akutagawan twist.⁸³ Diese Merkmale sind allgemein typisch für die *japanische phantastische Literatur* (engl.: *Japanese fantastic fiction*).

Um das Thema der Identitätsveränderung besser zu verstehen, müssen wir die japanische Geschichte nach dem Wendejahr 1868⁸⁴ näher betrachten, in dem sich Japan dem Westen öffnete und den westlichen Einflüssen ausgesetzt war. Die westliche Welt brachte für Japan Modernität mit sich und in Japan begann die Zeit der Identitätskrise, weil es nie von europäischen Nationen kolonisiert wurde. Die Regierung der Meiji-Restauration bemühte sich den Westen zu demütigen, weil er eine große Gefahr für Japan bedeutete. Japan gelang es, ein kapitalistisch mächtiges Land zu werden, das sogar lange an der ökonomischen Weltspitze war. Auf den ersten Blick könnte es so aussehen, als ob Japan gar keinen Mangel erlebte, da seine ökonomische Lage eine der Besten war, auch wenn es Krisenjahre erlebte. Viele japanische SchriftstellerInnen und Intellektuelle waren anderer Meinung: sie glaubten, „die japanische moderne Kultur ist eine Kultur, deren Identität nicht so sehr durch Außendruck deformiert und transformiert wurde, wie durch die eigene Reaktion auf diesen Außendruck.“⁸⁵

Um den Zeitpunkt zu bestimmen, wann der MR seine Stelle in der japanischen Literatur fand, müssen einerseits die einzelnen Arten der japanischen Belletristik vorgestellt werden, andererseits muss dargelegt werden, wie sich die „Identität“ im letzten Jahrhundert im japanischen Milieu wandelte und welche Bedeutung der Suche nach der Identität zugeschrieben wurde. Napier geht von der Einführung zu *Magic Realist Fiction* aus, um die Entstehung des MR in der japanischen Literatur zu erklären. Sie zitiert Hollmann und Young, nach denen ein zentrales Merkmal des MR „Dualität“ ist. Unter der Dualität versteht man „die provokative und beunruhigende Spannung zwischen dem Realen und Unrealen“.⁸⁶

⁸³ Mit dem Akutagawan twist ist eine unerwartete Veränderung gemeint, die sehr oft erst fast am Ende des Werks bemerkbar und psychologisch bedingt ist. Akutagawa überarbeitet ältere klassische japanische Werke und benutzt häufig gerade diesen Twist.

⁸⁴ Das Jahr 1868 nennt man auch Meiji Restauration. 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>

⁸⁵ Übersetzt aus dem Englischen ins Deutsche von der Verfasserin. Zitiert aus: NAPIER (1995), S. 453.

⁸⁶ HOLLMANN, Keith, YOUNG David (Hrsg.): „Introduction“ to *Magic Realism: An Anthology*.

Die Geschichte der japanischen Literatur nach dem Jahre 1868 basiert auch auf der Dualität, die sich aus dem Konflikt zwischen der Literatur, die vom Westen inspiriert wurde, und verschiedenen literarischen Reaktionen gegen die westliche Literatur ergibt.⁸⁷

Der Naturalismus war die erste „moderne“ literarische Strömung, die aus der westlichen Welt übernommen wurde und in Japan wirksam wurde. Seinen Höhepunkt erlebte er zwischen den Jahren 1906 und 1910. Er ermöglichte den SchriftstellerInnen, sich von barocken phantastischen Melodramen zu befreien, die für die japanische Literaturszene vor der Restauration typisch waren. Der japanische Naturalismus tauchte sehr oft in der Form der „Ich Novelle“ (*watakushi shōsetsu*) auf. Diese zeichnet sich durch den autobiographischen Stil aus; es ist szs. eine Art der Beichte, die Details aus dem Leben des Protagonisten ans Tageslicht bringt. Die SchriftstellerInnen, die gegen diese literarische Strömung auftraten, schufen proletarische oder neoromantische Werke.⁸⁸ Der Grund dafür war vor allem die klaustrophobische Form des Naturalismus. Gerade unter diesen AutorInnen finden wir diejenigen, die im magisch-realistischen Stil von der Modernisierung Japans schrieben, um die „neue“ Welt, der man Attribute wie „chaotisch, faszinierend, gelegentlich wunderbar, aber häufiger unheimlich“⁸⁹ zuschreiben kann, möglichst treu darzustellen. In diesen Welten ist eine bestimmte Ablehnung der Realität sichtbar, die Napier am Beispiel von drei Autoren näher beschreibt. Der erste ist Izumi Kyōka (*1873 - †1939), in dessen Werken phantastische Charaktere auf materielles Spießbürgerleben – auf die reale Welt – verzichten und für ihre intellektuelle Ansicht kämpfen. Als weiteren Schriftsteller führt sie Abe Kōbō (*1924 - †1993) an. Seine Texte werden häufig als „surrealistisch“ bezeichnet, weil die Welt Darstellung so bizarr ist, dass es nicht möglich ist, sie durch reale Wahrnehmung zu erfassen und mit Vernunft zu erklären. Als Letzter wird Murakami Haruki (*1949) genannt. Seine Gestalten leben eher in ihren ausgedachten Welten und weigern sich in ihr alltägliches Leben zurückzukehren.⁹⁰

Longman: New York, 1984. S. 2. Die Zitation aus dem Englischen übersetzt von der Verfasserin.

⁸⁷ Vgl. NAPIER (1995), S. 453.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 453 – 454.

⁸⁹ Ebd., S. 454. Aus dem Englischen von der Verfasserin übersetzt.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 454.

Die Ablehnung ist oft unterschwellig politisch motiviert und für das gegenwärtige Japan gilt das noch genereller als für Lateinamerika, das viel häufiger mit dem politisch motivierten MR verbunden wird. Napier behauptet, erfolgreiche Modernisierungsdynamik stecke dahinter, bei der sich die Spannung zwischen dem Modernen und dem Japanischen nicht notwendig in der Dualität real/unreal widerspiegle. Die Sprache des Realen kam zwar aus dem Westen, aber auch Japaner selbst entwickelten eine spezifische Sprache der Modernität. Das sieht man z. B. in den düsteren Darstellungen der Technologien, die aus dem Westen nach Japan importiert wurden und lange nicht als etwas Japanisches wahrgenommen wurden.⁹¹

Es ist fast so, als ob die phantastische Literatur und der Magische Realismus die problematische Beziehung zum Westen widerspiegeln würden. Nachdem die Begeisterung für die westlichen europäischen Literaturströmungen abgeebbt war, wurden in konservativen Gegenreaktionen die „alten“ Werte wieder hervorgehoben. Die phantastischen Gattungen in den 20er und 30er Jahren des 20. Jhs. werden für eine Flucht aus der japanischen politischen Szene gehalten, die die SchriftstellerInnen ignorierten oder sich vor ihr versteckten. Das phantastische Schreiben nahm nach dem Zweiten Weltkrieg radikal zu. Es bedeutete nicht notwendig die Ablehnung der Realität, sondern eher der Regierung und der Vision einer harmonischen Gesellschaft, die durch Medien kontrolliert werden sollte.⁹²

Der MR in der modernen japanischen Literatur bedeutet die Suche nach der eigenen Identität, die sehr oft mit der Wiedererlebung der Mythen verbunden ist. Eine magische weibliche Gestalt, die mit ihrer Mütterlichkeit das alte Japan repräsentiert oder die als eine Jungfrau hervortritt, deren Unschuldigkeit nur für eine kurze, vergängliche Weile andauert bzw. wiederkehrt, bildet auch eines der magisch-realistischen Merkmale. Bei der Suche nach der Identität in Werken der SchriftstellerInnen wie Abe Kōbō und Murakami Haruki wird die Vergeblichkeit der Visionen in einer grotesken und anonymen modernen Welt betont. Die Metamorphosen, die oben erwähnt wurden, hängen eng mit der Suche nach der eigenen Identität zusammen. Die Endstadien der Metamorphosen sind oft negativ – Gestalten werden in eine Bestie oder in eine groteske Figur verwandelt. Es gibt

⁹¹ Vgl. NAPIER (1995), S. 454.

⁹² Vgl. ebd., S. 455.

auch die s. g. „blockierte Metamorphose“, bei der sich die Gestalt nach einer Verwandlung sehnt, die aber nicht realisiert werden kann (siehe oben den Inhalt der Novelle *Die Nase*).⁹³

Heutzutage gelten z. B. Yoshimoto Banana (*1964) und Murakami Haruki als die bekanntesten zeitgenössischen AutorInnen des MR in Japan. Für ihre Werke typisch ist die Verbindung des modernen und alten Japans, und zwar in der Form der westlichen Lebensanschauung und der tradierten Mythen. Die Frage danach, ob und wie man ihre Werke dem MR berechtigterweise zuordnen kann, kann diese Diplomarbeit kaum beantworten. Das, was wir aber allgemein über die moderne japanische Literatur behaupten können, ist, dass die Übergänge zwischen dem Magischen Realismus und der phantastischen Literatur nicht ganz deutlich sind. Die Grenzen sind fließend. Trotzdem kann man japanische Werke finden, die Merkmale des MR klar aufweisen (siehe das Unterkapitel *2.1.4 Weltbild des MR*). Viele von solchen Werken sind unter älteren Werken zu finden, ohne dass sie absichtlich im magisch-realistischen Stil geschaffen wurden. Diese Tatsache gilt heute für den MR in der ganzen Welt, nicht nur für Japan. Napier spricht sogar von Werken, die noch in der Zeit vor dem Einbruch des Naturalismus in die japanische Literatur verfasst wurden, und dennoch Merkmale des MR aufweisen. Ein Beispiel dafür ist das Werk *Der Mönch aus dem Berg Kōya* (1900) von Izumi Kyōka. Obwohl man polemisieren könnte, ob es sich nicht eher um ein phantastisches Literaturstück handelt, das Merkmale eines Märchens aufweist, wird es trotzdem als Vertreter des japanischen MR hervorgehoben. Das, was Napier mehrmals erwähnt und das, was für sie eine bedeutende Rolle bei der Einordnung eines Werkes zum MR spielt, ist das reale Milieu der Geschichte mit realen Gestalten. Genau diese Charakteristika findet sie in dem oben genannten Werk von Izumi Kyōka. Napier selbst behauptet, dass man es oft zur literarischen Gattung „Märchen“ zählt und das vor allem anhand der märchenhaften Schilderung der Wanderung des Haupthelden, eines jungen Mönches, der einen sehr gefährlichen Weg mit irrealen Elementen und Wesen einschlägt. Im magisch-realistischen Kontrast stehen dazu verschiedene männliche Gestalten, die nicht den märchenhaften Raum bewohnen, sondern reale, moderne Männer sind. Die

⁹³ Vgl. NAPIER (1995), S. 455.

einzig weibliche Gestalt weist dagegen Zeichen des traditionellen alten Japans auf.⁹⁴ Um einen vollständigen Eindruck von dieser Geschichte zu vermitteln, werden im Folgenden die Handlung und die zentrale Botschaft ausgeführt. Der junge Mönch gelangt in der Zeit des alten Japans vor der Modernisierung in ein Dorf, wo er eine mysteriöse Frau kennenlernt. Eine Männergestalt, die den Mönch zu der Frau führt, versucht er vor dem kommenden Hochwasser zu warnen. Aus diesem Grund folgt er nicht dem eingeschlagenen Weg. Bis zu diesem Zeitpunkt kann man von einer ganz realistischen Geschichte sprechen. Es wird für ihn eine Reise durch einen geheimnisvollen Wald vorbereitet, in dem sich Egel auf ihn herabsenken und wo er im Morast und Blut versinkt. Diesen Augenblick hält er für die beginnende Apokalypse. Als er aufwacht, wird er von einer merkwürdigen Frau gepflegt, deren Leib mit Schuppen übersät ist und in einem Schwanz endet.⁹⁵ Das weibliche Lebenswesen wirkt fast gespenstisch. Es ist von einer verführerischen und gleichzeitig schauderhaften Aura umgeben, dank der sie das männliche Geschlecht zu sich lockt. Auch den jungen Mönch versucht sie beim gemeinsamen Baden im Wald zu verführen, aber er wehrt sich dagegen und kehrt zurück in ihr Haus um sich auszuschlafen. Die Nacht ist sehr seltsam, er hat Schwierigkeiten wegen der eigenartigen Tiergeräusche einzuschlafen und spürt, dass etwas das ganze Haus umringt. Am nächsten Tag erfährt er vom alten Diener, der zu der Frau gehört, sie locke Männer an und die würden dann von ihr in Tiere verwandelt. Er trifft sogar den Mann, den er am Anfang der Geschichte warnen wollte. Dieser tritt diesmal als Pferdegestalt auf. Der junge Mönch wird von der Verwandlung verschont. Die Gründe dafür sind seine Reinheit und das Mitleid, das er bei ihr erweckt. Paradoxe Weise verliebt er sich in sie und will mit ihr für immer zusammen bleiben. Noch als ein Greis erinnert er sich an sie nostalgisch mit dem Gefühl der Verliebtheit.⁹⁶

Izumi Kyōka war sich der Modernisierung bewusst, er verfasste seine Werke nicht in einem literaturhistorischen Vakuum. Seine romantische Phantasie bedeutet die Ablehnung nicht nur des Naturalismus, sondern allgemein auch der Modernität. In solchen phantastischen Geschichten prallen ständig die Modernität

⁹⁴ Vgl. NAPIER (1995), S. 459.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 458 - 459.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 459.

und die Tradition aufeinander (in Form des Realismus und der Magie). Diese Spannung wirkt auf den Leser am markantesten im oben genannten literarischen Werk, in dem alles, was alt, traditionell ist, auf eine Rache am Neuen, Modernen, wartet.⁹⁷

Jetzt können wir wieder zu der Frage zurückkehren, was eigentlich dieses Werk magisch-realistisch macht. Wie schon erwähnt wurde, weist dieses Werk mehrere für die Gattung Märchen typische Merkmale auf, trotzdem gibt es Argumente, die für die Einordnung zum MR sprechen. Die männliche Gestalt, die in ein Pferd verwandelt wurde, ist ein Arzneimittelverkäufer. Diese Verbindung des übernatürlichen Erscheinungsbild mit dem profanen Beruf wird als ein Merkmal des MR angesehen. Die anfängliche Begegnung mit dem Haupthelden führt die Handlung in ein eher nicht alltägliches Geschehen, man vermutet eine phantastische Entwicklung, aber die Gestalt des Arzneimittelverkäufers trägt das realistische Element hinein. Diese seltsame Verbindung des Phantastischen mit dem vertraut Realistischen gilt nicht nur für ihn, sondern auch für alle männlichen Gestalten, wie man später erfährt, die in Tiere verwandelt wurden. Das Grundthema ist die zwanghafte Verwandlung, die durch einen Zauber ausgelöst wird. Das wird üblicherweise als ein typisches Merkmal der phantastischen Literatur gesehen, im markanten Gegensatz dazu steht jedoch die Einordnung der HeldInnen in ihre realen Welten. Die Opfer sind überhaupt keine Märchengestalten, sie sind realistische moderne Männer, die mit der Frau kontrastieren. Diese wird in mehrerer Hinsicht mit dem traditionellen Japan assoziiert. Wenn man sie beschreiben möchte, muss man ihre zwei Seiten berücksichtigen. Ihre dämonische Erscheinung als Schlange reiht sie zu vormodernen geheimnisvollen Frauen, die von Eifersucht getrieben sind, um sich vor allem mit Magie zu rächen. Auf der anderen Seite ist bei dieser Gestalt ihre mütterliche Seite stark ausgeprägt, die sich in der fürsorglichen Beziehung zu dem jungen Mönch demonstriert. Dies ist ein für das traditionelle Japan typisches Erscheinungsbild. Die Bemühung des Mönchs diese Frau zu verführen kann man symbolisch als eine Vergewaltigung des alten Japans durch angekommenene Männer der Meiji-Zeit interpretieren, die dieses alte Japan nicht mehr schätzen.

⁹⁷ Vgl. NAPIER (1995), S. 458.

Die Verwandlung kann auch als buddhistische Allegorie erklärt werden – eine verhüllte Verwandtschaft des Menschen mit der ihn umgebenden Natur.⁹⁸

Die detaillierte Beschreibung dieses Werks soll auf die Elemente hinweisen, die sich dann im Laufe der Zeit bei einigen magisch-realistisch schreibenden japanischen AutorInnen wiederholen. Die Werke einiger AutorInnen werden von Napier analysiert. Im Kapitel zur Interpretation des Romans *Der Zufluchtsort* werden die Analysen weiterentwickelt.

Wie im Kapitel 1.2 *Die Verbreitung des MR* erwähnt wurde, muss „das Magische“ nicht unbedingt überall in allen Kulturen auf die gleiche Art und Weise „magisch“ wirken. Für europäische LeserInnen könnte das, was für Japan traditionell ist, „magisch“ scheinen und dasselbe gilt auch umgekehrt. Japaner könnten durchaus die westlichen Einflüsse als die magischen betrachten.

Heutzutage verbindet die Laienöffentlichkeit den MR meistens mit dem lateinamerikanischen Raum, der seinen größten Boom am Ende der 40er Jahre des 20. Jhs. erlebte. Er ist mit Namen wie z. B. Miguel Ángel Asturias (*1899 - †1974) und Gabriel García Márquez (*1927 - †2014) verbunden. Gerade Lateinamerika und die dort entstandenen Formen des MR können als eine andere Möglichkeit angesehen werden, wie sich der neuere MR in Japan etablierte. Es könnte sein, dass diese magisch-realistische Welle eine Inspiration für die jüngeren gegenwärtigen SchriftstellerInnen in Japan bedeutete.

Der MR ist ein internationaler Begriff, d. h. es gibt kaum eine Kultur, in der kein/e magisch-realistische/r Schriftsteller/in zu finden wäre. Man kann sagen, dass es sich nach dem Zweiten Weltkrieg um eine individuelle Angelegenheit bei dem jeweiligen japanischen Autor handelt.

In dem lateinamerikanischen Kontext bleiben wir noch, um den direkten Zusammenhang mit Japan und die kulturellen Verbindungen der beiden Länder näherzubringen.

Der amerikanische Japanologe Mark Morris erwähnt einen kurzen Ausschnitt aus dem Werk *America, America: Amerika, Amerika*⁹⁹, in dem der japanische Schriftsteller Nakagami Kenji (*1946 - †1992) ein Interview mit Jorge Luis Borges führt, dem er mitteilt, dass sich viele Menschen in Japan für die

⁹⁸ Vgl. NAPIER (1995), S. 459.

⁹⁹ NAKAGAMI, Kenji: *America, America: Amerika, Amerika*. Kadokawa Bunko: Tokyo, 1992.

lateinamerikanische Literatur interessieren und immer mehrere junge AutorInnen aus dem lateinamerikanischen Raum vorgestellt werden.¹⁰⁰ Dank dieser Information ist klar, wie gut japanische Leser die lateinamerikanische Literatur kennen und deswegen ist auch der gegenseitige Einfluss beim literarischen Schaffen nicht ausgeschlossen. Morris wies in seiner Studie *Magical Realism as Ideology: Narrative Evasions in the Work of Nakagami Kenji* auf den Helden aus dem Werk *The Green House* (1965) hin. Es wurde von Mario Vargas Llosa (*1936) geschrieben, der als Pionier des MR in Lateinamerika bekannt ist. Dieser Held ist ein Brasilianer japanischer Herkunft und lebt in Peru. Zeitlich ist die Handlung zwischen den 20er und 60er Jahren angesiedelt. Morris wollte damit die Tatsache betonen, dass die Anwesenheit japanischer Gestalten in der lateinamerikanischen Literatur damaliger Zeit nichts Ungewöhnliches ist.¹⁰¹ Darin merkt man Spuren der japanischen Emigration nach LA. Japaner¹⁰² wanderten vorwiegend nach Brasilien, Peru, weiter nach Hawaii und in die USA aus.¹⁰³ Das hängt mit der Öffnung der Grenzen und der Vision des schnellen Gelderwerbs zusammen. Die Japaner, die sich für den Aufenthalt in LA entschieden, hatten vor, Kaffeeplantagen in Brasilien zu gründen und später wieder nach Japan zurückzukehren, was sich aber als Irrtum herausstellte, weil die Einnahmen dafür nicht so hoch waren.¹⁰⁴ Einige von ihnen blieben trotzdem in diesem Land und siedelten sich ein. Am Anfang des 19. Jhs. wurden in LA afrikanische Sklaven ausgenutzt, die dann in den 50er Jahren des gleichen Jhs. aufgrund des Sklavereiverbots befreit wurden.¹⁰⁵ Vor diesem Hintergrund wollte LA neue Arbeitskräfte anlocken. Italiener erfuhren nach einiger Zeit, dass sie nicht so viel

¹⁰⁰ Vgl. MORRIS, Mark: *Magical Realism as Ideology: Narrative Evasions in the Work of Nakagami Kenji*. In: HART, Stephen M., OUYANG, Wen-chin (Hrsg.): *A Companion to Magical Realism*. Tamesis Books: Woodbridge, 2005. S. 199.

¹⁰¹ Vgl. MORRIS (2005), S. 199 – 200.

¹⁰² siehe oben das Werk *The Green House* und die zeitliche Einordnung der Handlung

¹⁰³ Vgl. LONE, Stewart: *The Japanese Community in Brasil, 1908 – 1940: Between Samurai and Carnival*. Palgrave: Basingstoke and New York, 2001. S. 135.

¹⁰⁴ Vgl. RIBEIRO, Patricia: *Japanese Immigration in Brazil – The Kasato Maru and the First Immigrants*. 1.10.2011 [ges. 5.3.2015] Zugänglich URL: <http://gobrazil.about.com/od/culturehistorylanguage/a/kasatomaru.htm>

¹⁰⁵ Vgl. DOS SANTOS, Sales Augusto: *Historical Roots of the “Whitening“ of Brazil*. In: *Latin American Perspectives*. Januar 2002, Vol. 29, No. 1, Brazil: The Hegemonic Process in Political and Cultural Formation pp. 62- 82. (Translated by Laurence Hallewell) [ges. 5.3.2015] Zugänglich URL: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3185072?sid=21105541055271&uid=3737856&uid=4&uid=2> S. 61.

verdienten¹⁰⁶ und deswegen versuchte Brasilien u. a. auch Japan anzusprechen. In Japan ging der Feudalismus zu Ende und einige Japaner nahmen diese Lebensmöglichkeit an. Man kann sagen, dass die ersten Wellen der Emigration in der ersten Dekade des 20. Jhs. kamen und damit auch der gegenseitige Kulturaustausch.

¹⁰⁶ Vgl. DOS SANTOS (2002), S. 69.

3 ROBERT MUSIL

3.1 Robert Musil – Sein Leben und literarisches Schaffen

Das umfangreichste und bekannteste Werk von Robert Musil ist zweifelsohne *Der Mann ohne Eigenschaften*.¹⁰⁷ Es handelt sich bekanntlich um einen umfangreichen Roman aus dem Milieu der untergehenden Donaumonarchie – Musil erdenkt für sie die Bezeichnung Kakanien, eine ironische Anspielung auf die Abkürzung k.u.k. Sein bekanntestes Werk ist zugleich ein komplex aufgebautes Panorama einer Zeitepoche, das große Ansprüche an den Leser stellt. Der freie Schriftsteller und Publizist Johannes Thiele paraphrasiert Musils Äußerung zu seinem eigenen Meisterwerk: „Auch Musil verstand sein *Opus magnum* als einen ‚aus der Vergangenheit entwickelten Gegenwartsroman‘, in dem sich das bürgerliche Individuum selbst als entfremdet erlebt und auf sämtliche Rollenzumutungen mit psychischer Deformation und mit Identitätszerfall reagiert.“¹⁰⁸ Eine ähnliche Entfremdung und auch die Identitätskrise, die in Reaktion auf die gegebene Gesellschaft entsteht, ist auch in den Werken von Furui zu spüren. Um jedoch den spezifischen kulturellen und historischen Kontext aufzuzeigen, in dem die Werke der beiden Autoren entstanden sind, soll nun kurz auf einige biographische Details in Musils Laufbahn hingewiesen werden.

Der österreichische Schriftsteller Robert Musil ist am 6. 11. 1880 in Klagenfurt geboren, sein Leben ist jedoch in mehrerer Hinsicht mit Mähren verbunden, sodass er von einigen Forschern auch als ein Vertreter der sog. deutschmährischen Literatur¹⁰⁹ betrachtet wird. Die mährische Umgebung ist nicht nur eine Episode in Musils Biographie, sondern wird häufig in seinen Werken

¹⁰⁷ Die ersten zwei Teile erschienen im Jahre 1930 und der 3. Teil, der unbeendet blieb, im Jahre 1942, in dem der österreichische Schriftsteller auch stirbt.

¹⁰⁸ THIELE, Johannes: *Die großen deutschen Dichter und Schriftsteller*. Marix Verlag: Wiesbaden, 2006. S. 172.

¹⁰⁹ Am Lehrstuhl Germanistik der Palacký-Universität Olmütz wurde im Jahre 1998 *Arbeitsstelle für deutschmährische Literatur* gegründet. Sie befasst sich vor allem mit der Geschichte der deutschmährischen Literatur, aber auch mit der spezifischen Kultur, die sich auf dem Gebiet des damaligen Mährens entwickelte. Es gibt schon viele Publikationen, die die Arbeitsstelle herausgab. Die Arbeitsstelle ist der Öffentlichkeit zugänglich, d. h. sie bietet die Möglichkeit der eigenen Forschung in der hiesigen Bibliothek und im Register der deutschmährischen SchriftstellerInnen. Mehr unter: <http://as.germanistika.cz/> (offizielle Seiten der *Arbeitsstelle für deutschmährische Literatur*)

thematisiert.

Nach dem erfolgreichen Abschluss der Landesoberrealschule in Brünn setzte er ab 1892 in seiner Ausbildung in der Militärunterrealschule in Eisenstadt fort und in zwei Jahren begann er die Militäroberrealschule in Mährisch-Weißkirchen (tsch.: Hranice) zu besuchen.¹¹⁰ Die Jugendjahre waren für seine spätere literarische Tätigkeit inspirierend und prägend. Im Jahre 1897 schrieb er sich an der Technischen Militär-Akademie in Wien ein, wechselte aber im gleichen Jahr nach Brünn, und zwar an die Deutsche technische Hochschule Brünn, wo er sich dem Maschinenbau widmete.

In seiner Jugend begann er sich für den großen Philosophen Friedrich Nietzsche zu interessieren. Im Alter von 18 Jahren begann Musil seine Werke intensiv zu lesen, und obwohl er von Nietzsches Gedankenwelt begeistert war, kann man nicht behaupten, dass er ihn kopflos bewunderte. In manchen Fragestellungen hat er sogar eine kritische Distanz zum Ausdruck gebracht, aber im Allgemeinen hat Nietzsche Musils Weltsicht das ganze Leben lang beeinflusst.¹¹¹ Ralph Waldo Emerson war ein anderer Philosoph, der insbesondere in Bezug auf die Aufgaben der Literatur Gedanken formulierte, mit denen sich Musil identifizieren konnte; beide glaubten, dass die Literatur eine epistemische Rolle in der Gesellschaft hat. Emerson vergleicht die Gesellschaft mit der Bühne, auf die das Verhalten von Menschen projiziert wird. Für ihn ist es eigentlich nicht das Theater, sondern die Novelle, die die Kenntnisse dieses Verhaltens – Ethik vermittelt. Gerade in diesem Punkt wurde Musil inspiriert und sah in der Form der Novelle eine gute Möglichkeit, wie man moralische Weisheit äußern kann.¹¹² Musil gewann auch „geistige Bildung“ bei den klassischen russischen Schriftstellern, vor allem dann bei Fjodor Michailowitsch Dostojewski.¹¹³ In der deutschen literarischen Welt fand er Inspiration unter anderen bei Novalis. Sein Gedanke „[der] Entgrenzung des Subjekts, welche die Differenz von Außen und

¹¹⁰ Vgl. SØRENSEN, Bengt Algot: *Geschichte der deutschen Literatur 2. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. 3. Aufl. C. H. Beck: München, 2010. S. 243.

¹¹¹ Vgl. MUSIL, Robert: *Tagebücher I*. Herausgegeben von Adolf FRISÉ. Rowohlt Verlag: Reinbek bei Hamburg, 1983. S. 110.

¹¹² Vgl. THIERER, Allen: *Understanding Robert Musil*. University of South Carolina Press, 2009. S. 24.

¹¹³ Vgl. MUSIL, Robert: *Bedenken eines Langsamen*. N.-R.-Aufsatz [1933]. In: MUSIL, Robert: *Essays und Reden*. GW, Bd. 8. Herausgegeben von Adolf FRISÉ. Rowohlt Verlag: Reinbek bei Hamburg, 1978. S. 1429.

Innen im anderen Zustand, im Zustand des Außer-sich-Seins, aufhebt,¹¹⁴ war für Musils eigenes Schaffen prägend.

Obwohl Musil in seiner Jugend eher technisch orientiert war, begann er mit 23 Jahren Philosophie und experimentelle Psychologie in Berlin zu studieren und 5 Jahre später folgte Promotion mit einer Dissertation über den Physiker und Erkenntnistheoretiker Ernst Mach, *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs*. Vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs arbeitete er einige Jahre als Bibliothekar an der Technischen Hochschule Wien und später als Redakteur der Berliner *Neuen Rundschau*. Es wird behauptet, dass ihm eine vielversprechende Karriere bevorzustanden wäre, auch wenn er sich für den technischen Bereich entschieden hätte. Sein im Jahre 1906 erschienener erster Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* ermöglichte ihm allerdings, sich völlig der literarischen Tätigkeit zu widmen, weil er bei den Lesern gut ankam.

Musil wurde vom Ersten Weltkrieg nicht so spürbar beeinflusst wie viele andere Schriftsteller seiner Zeit. Trotzdem findet man z. B. in seiner Novelle *Die Amsel* eine Anspielung gerade an einen Krieg in Südtirol, wo er selbst drei Jahre als Kompanieführer diente.¹¹⁵

Während des Krieges, genauer im Jahre 1916, hat er sogar Franz Kafka in Prag getroffen, den er, insbesondere nach der Lektüre seiner Erzählung *Die Verwandlung*, als einen Ausnahme-Schriftsteller bewunderte.¹¹⁶

Bevor sich Musil der Karriere des freien Schriftstellers hingab, arbeitete er noch im Pressearchiv des österreichischen Außenministeriums und im Heeresministerium. Die frühen der 20er Jahre des 20. Jhs. markieren den Anfang der Phase, in der sich Musil ganz und gar der Literatur, Kunst und dem Theater widmete, und dies bis zu seinem Tod im Jahre 1942 in Genf. Den Erfolg von Musil und seine allmähliche Etablierung in der literarischen Welt kann man an der Folge von drei Literaturpreisen festmachen – im Jahre 1923 bekam er den Kleist-Preis, 1924 den Kunstpreis der Stadt Wien und 1929 den Gerhart-Hauptmann-Preis.¹¹⁷

¹¹⁴ KYORA (2007), S. 103.

¹¹⁵ Vgl. SØRENSEN (2010), S. 243.

¹¹⁶ Vgl. TRAUB, Rainer: *Für einen Dichter zu intelligent*. In: DER SPIEGEL 7/1989. S. 196.

¹¹⁷ Vgl. DAIGGER, Annette/ HENNINGER, Peter (Hrsg.): *Robert Musils Drang nach Berlin. Internationales Kolloquium zum 125. Geburtstag des Schriftstellers*. Musiliana. Vol. 14. Peter Lang: 2008. S. 189.

Er bemühte sich die damalige Atmosphäre möglichst treu darzustellen. Er konzentrierte sich nicht an die Beschreibung der konkreten Ereignisse oder Gestalten, sein Schreiben wurde jedoch selbstverständlich von Erinnerungen und Begebenheiten aus seinem eigenen Leben beeinflusst, die er je nach Bedürfnis überarbeitete.

Im Jahre 1931 lebte Musil wieder in Berlin und in demselben Jahr wurde auch von dem deutschen Kunsthistoriker und Kunstkritiker Curt Glaser die Musil-Gesellschaft gegründet.¹¹⁸ Diese Gesellschaft änderte dann nach zwei Jahren ihren Standort und übersiedelte nach Wien, wo auch Musil ab dem Jahre 1934 tätig war.¹¹⁹ Bei der Entstehung der Wiener Musil-Gesellschaft war auch Bruno Fürst dabei, der mit den anderen Mitgliedern Musils literarisches Schaffen finanziell unterstützte.¹²⁰ In der Zwischenkriegszeit hat sich Musil hauptsächlich in Berlin und Wien aufgehalten, wo er im regen Kontakt mit Persönlichkeiten wie z. B. Hugo von Hofmannsthal, Hermann Broch oder Thomas Mann stand.

1938 zog er mit seiner Familie in die Schweiz um, weil seine Bücher zu den vom NS-Regime verbotenen Werken gehörten.¹²¹ Schon in Berlin und Wien litt er unter dem Gefühl der Vereinsamung, kämpfte mit Existenzsorgen, aber in Zürich und Genf verschlimmerte sich dramatisch seine Lage, was man auch in seinen Werken spüren kann.

Musil war in jeder seiner Lebensphasen literarisch tätig. Zu seinen frühen erfolgreichen Werken gehört der Erzählungszyklus *Vereinigungen* (1911) – der zwei Erzählungen *Die Vollendung der Liebe* und *Die Versuchung der stillen Veronika* enthält, worüber noch näher im Kapitel 3.2 *Musils Einfluss auf Furuus literarisches Schaffen* geschrieben wird.

Auch wenn man Musils Namen nicht so oft mit der dramatischen Gattung verbindet, gehören zwei Komödien *Die Schwärmer* (1920) und *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* (1923) zu den allgemein bekannten Werken.

Die Sammlung mit dem Titel *Drei Frauen* besteht aus drei Novellen - *Grigia* (1921), *Tonka* (1922) und *Portugiesin* (1923), die das gemeinsame

¹¹⁸ Vgl. DAIGGER (2008), S. 301.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 284.

¹²⁰ Siehe mehr zu der Geschichte der Internationalen Robert-Musil-Forschung [ges. 13.5.2015] Zugänglich URL: <http://www.musilgesellschaft.at/geschichte.htm>

¹²¹ SØRENSEN (2010), S. 243.

Merkmal der übernatürlichen Kräfte der weiblichen Protagonistinnen verbindet. Man kann sogar die einzelnen Frauengestalten als das sog. „Nicht-Ratioide“ wahrnehmen, das den Gegenpol zum Begriff „Ratioide“ bildet. Musil erläuterte beide Termini in seinem Essay *Skizze der Erkenntnis des Dichters* (1918), in dem er auch erklärt, wieso er sich eher für die Karriere des Schriftstellers entschieden hat und nicht im technischen Bereich geblieben ist, der ihm jedoch bestimmte Erfahrungen ermöglichte, welche er wiederum in seinem literarischen Schaffen verwertete. Er konnte deswegen die rational fassbare Welt mit der dichterischen besser konfrontieren. Das nicht-ratioide Gebiet ist „das Gebiet der Reaktivität des Individuums gegen die Welt und die anderen Individuen“, „der Werte und Bewertungen“, „der ethischen und ästhetischen Beziehungen, das Gebiet der Idee.“¹²² Dagegen ist das ratioide Gebiet typisch für einen rational handelnden Menschen und nicht für einen Dichter. Es ist „roh umgrenzt – alles wissenschaftlich Systematisierbare, in Gesetze und Regeln Zusammenfaßbare.“¹²³ Musils spezifische gegensätzliche Begriffe, das Ratioide und das Nicht-Ratioide, ähneln inhaltlich den geläufigeren Adjektiven – rationell und irrational.

Man kann doch mit der wissenschaftlichen Sprache scheinbar alles um sich herum beschreiben. Diese Sprache selbst ist aber nicht fähig, die inneren Prozesse zu erfassen und auch nicht die Umgebung, in der sich die Gefühle und alles, was man als das nicht rational Beschreibbare bezeichnen kann, widerspiegeln. Dazu muss man die Sprache der Dichter kennen, die ein untrennbarer Bestandteil gerade der nicht-ratioiden Welt ist.¹²⁴ Genauso kann man auch die weiblichen Lebenswesen in Musils Werken wahrnehmen, die als ob aus einem traumhaften Raum herkämen und deren mit Sinnen nicht fassbares Verhalten und Ausstrahlen nur anhand der dichterischen Sprache fassbar wäre.

Im Jahre 1935 erschien das Werk *Nachlass zu Lebzeiten* – in dem man u. a. auch die Novelle *Die Amsel* findet. Diese Sammlung von Kurzprosa enthält nicht nur die damals ganz neu verfassten Texte, sondern auch diejenigen, an denen

¹²² MUSIL, Robert: *Skizze der Erkenntnis des Dichters* (1918). In: MUSIL, Robert: *Essays und Reden*. GW, Bd. 8. Herausgegeben von Adolf FRISÉ. Rowohlt Verlag: Reinbek bei Hamburg, 1978. S. 1028.

¹²³ Ebd. S. 1026.

¹²⁴ Vgl. BENDELS, Ruth: *Erzählen zwischen Hilbert und Einstein: Naturwissenschaft und Literatur in Hermann Brochs „Eine methodologische Novelle“ und Robert Musils „Drei Frauen“*. Königshausen & Neumann: Würzburg, 2008. S. 227-229.

Musil während des Ersten Weltkriegs arbeitete. Musil erwartete eine hohe Anerkennung bei seinem Publikum, die er zu seinen Lebzeiten leider nicht ganz erleben konnte. Auch wegen einiger Texte in der oben erwähnten Prosasammlung wurde er als Autor auf die Liste der von der neu kommenden Regierung nicht unterstützten Künstler gesetzt.¹²⁵

Zu Musils Werken gehören auch Tagebücher, Vorträge – z. B. der bekannte Vortrag, der von Musil in Wien gehalten wurde, *Über die Dummheit* (1937), über die Musil berichtet, dass sie nie ausstirbt und die man in allen gesellschaftlichen Kreisen findet, und zahlreiche Essays, aus denen in diesem Kapitel zum Teil zitiert wurde.

3.2 Musils Einfluss auf Furuis literarisches Schaffen

In diesem Kapitel wird vor allem der Einfluss von Musils Werk auf die literarische Tätigkeit von Furuui näher behandelt und die Wechselbeziehungen zwischen den beiden Schriftstellern diskutiert. Zusätzlich werden auch einige Beispiele aus der deutschen Literatur erwähnt, die eine gewisse Rolle in Furuis Leben spielten. Man wird dadurch auch besser verstehen können, wieso in der vorliegenden Diplomarbeit die Werke von gerade diesen zwei Schriftstellern analysiert werden.

Die Basis dafür bildet der Artikel *Der Übersetzer des Stummen. Robert Musil und der frühe Yoshikichi Furuui* von Hayasaka Nanao. Obwohl hier von Furuis frühen Werken gesprochen wird und das Werk, das in dieser Diplomarbeit interpretiert wird, erst aus den 70er stammt, können anhand dieser Studie von Musils Werk einige Merkmale in dem späteren Werk von Furuui identifiziert werden.¹²⁶ Hayasaka behauptet: „MUSILs Einfluß auf das Schaffen Furuis ist ganz unverkennbar. In der Sekundärliteratur gibt es dennoch nur wenige Abhandlungen, die die Beziehung Musils und Furuis eingehend behandeln.“¹²⁷ Es gibt zwar viele japanischen Wissenschaftler, die sich mit Furuui beschäftigen, aber

¹²⁵ Vgl. MARTENS, Gunther/ RUTHNER, Clemens/ DE VOS, Jaak (Hrsg.): *Musil anders: neue Erkundungen eines Autors zwischen den Diskursen*. Musiliana. Vol. 11. Peter Lang: 2005. S. 70.

¹²⁶ Vgl. HAYASAKA, Nanao: *Der Übersetzer des Stummen: Robert Musil und der frühe Yoshikichi Furuui*. In: Takahashi, Yoshito: *Deutsche Dichtungen und japanische Dichter*. München: Iudicium, 2004. [ges. 21.3.2015] Zugänglich URL: <http://c-faculty.chuo-u.ac.jp/~nanaocor/deutsch/Abhandlungen/Der%20Übersetzer%20des%20Stummen.pdf> S. 1-2.

¹²⁷ Ebd. S. 1.

nur sehr Wenige, die ihn mit Musil verbinden. Wenn man schon an solche Vergleiche stößt, dann stellt sich schnell heraus, dass der Schwerpunkt nicht wirklich auf den Wechselbeziehungen zwischen den Werken der beiden Autoren liegt.¹²⁸

Furuis Werk wird immer mit der deutschsprachigen Literatur assoziiert. Seine germanistische Ausbildung und seine Beschäftigung mit der deutschen Sprache und Literatur bilden einen wichtigen Ausgangspunkt für die Interpretation der Werke. In der Rezension von Manfred Osten zu Furuis Roman *Der Heilige* wird sogar eine Parallele zwischen Kafkas Erzählung *Das Urteil* und dem oben erwähnten Roman erkannt. Die Haupthelden in den beiden Texten zeichnen sich durch eine stark ausgeprägte Ambivalenz aus, die strukturell auf eine sehr ähnliche Art und Weise zum Ausdruck kommt. Im japanischen Roman verfügt der junge Mann, der allmählich zum heiligen Mann wird, über eine Fähigkeit, sich die alten Sitten des Dorfes anzueignen und die Leistungen des Heiligen ordentlich auszuüben. Andererseits ist er ursprünglich ein Bettler, der ins Dorf als ein Fremder kam. Diese „unheilige Heiligkeit“¹²⁹ bemerkt man auch in der Novelle *Das Urteil*, „wo der Vater dem tragischen Helden eine ähnliche unheilige Heiligkeit bescheinigt.“¹³⁰ und zwar beim Sohn, der von seinem Vater verflucht wird, welcher ihm zugleich den Tod durch Ertrinken prophezeit. Das verwirklicht sich in der Form vom Selbstmord. Beide Helden verbindet eine übernatürliche Kraft, die verursacht, dass sie genauso handeln, wie von ihnen gefordert wird.

Furui beschäftigte sich nicht nur mit Musil, sondern auch mit vielen anderen Schriftstellern aus dem deutschsprachigen Raum. „Der komparatistische Ausblick in die deutsche Literatur drängt sich im Falle Furuis ohnehin wieder auf, da er sich wie kein anderer japanischer Schriftsteller der sogenannten ‚introvertierten Generation‘ (‚naikō no sendai‘) der siebziger Jahre mit der deutschen Sprache vertraut gemacht hat: Er hat nicht nur Germanistik studiert (Abschlussarbeit über Kafka, Magisterarbeit über Broch), sondern auch Musil

¹²⁸ HAYASAKA (2004), S. 1.

¹²⁹ Vgl. OSTEN, Manfred: *Japan oder die unheilige Heiligkeit. Anmerkungen zum Roman „Der Heilige“ von Furui Yoshikichi*. 54 Neue Zürcher Zeitung, Nr. 31, 08.02.1994, 19. Rezension. In: ANDO, Junko, HOOP, Matthias: *Japanische Literatur im Spiegel deutscher Rezensionen*. Bibliographische Arbeiten aus dem Deutschen Institut für Japanstudien. Bd. 9. Iudicium: München, 2006. S. 114.

¹³⁰ Ebd., S. 114.

(„Vereinigungen“) und Broch („Schlafwandler“) ins Japanische übersetzt.“¹³¹

Die Schlüsselrolle spielten zwei Furuis Übersetzungen desselben Werkes von Musil, nämlich *Die Vereinigungen*. Hayasaka macht darauf aufmerksam, dass Furui Musils Werk explizit als sein Vorbild bezeichnete. Im Jahre 1968, als auch der Diptych *Die Vereinigungen* das erste Mal ins Japanische übersetzt wurde, hat Furui seine Bewunderung für Musil offen ausgedrückt: „Ich möchte auch einmal eine solche Erzählung schreiben.“¹³²

Die zweite erwähnte Version entstand etwa 20 Jahren nach der ersten Erscheinung. Als er an der zweiten Übersetzung arbeitete, hielt er mehrere Vorträge über Musil „und gab danach ein Buch *Musil – Kan-nen no Eros* [Musil, der Eros der Ideen] heraus, in dem er selber gestand, daß er von Musil „stark beeinflusst“ sei.“¹³³ Sein Buch aus dem Jahre 1996 *Shinpi no hitobito* [Die Leute der Mystik] ist ein anderer Beweis dafür. Hier beschäftigte er sich mit „mystischen Erlebnissen, die in den *Ekstatische(n) Konfessionen* Martin Bubers wiedergegeben sind.“¹³⁴ Auch in der Sekundärliteratur wird auf Furuis ausgeprägtes Interesse für die Mystik hingewiesen: „Furui ist interessiert an Menschen mit Sinn für Mystik, an Menschen mit der Fähigkeit, das Transzendente zu spüren.“¹³⁵ Genau solche Gestalten sind Furuis Helden in Werken wie z. B. *Der Heilige* (1975-76) und *Zufluchtsort* (1977).

Daraus folgt, dass Furui sich nicht nur am Anfang seiner Karriere Musils Werken widmete, sondern dass der eigenartige Stil dieses österreichischen Schriftstellers Furuis literarische Texte auf mehreren Ebenen prägte, worauf im Folgenden noch detaillierter eingegangen wird.

¹³¹ OSTEN (1994), S. 115.

¹³² FURUI, Yoshikichi: *Lebensdaten von eigener Hand*. In: *Yukino shita no kani* [Der Krebs unter Schnee], *Otoko Tachi no madoi* [Der nette Kreis der Männer]. Kōdansha bunko. 1973. S. 228. Alle Zitate Furuis sind vom Verfasser ins Japanische übersetzt. *Mit dem Verfasser ist in diesem Fall der Wissenschaftler Hayasaka Nanao gemeint.

¹³³ HAYASAKA (2004) S. 2. Zitiert aus: FURUI, Yoshikichi: *Mushiru – Kannen no erosu*. Iwanami-Shoten: Tokyo, 1988. S. 37. „Als angehender Schriftsteller wurde ich sehr von Musil beeinflusst. (...) Durch die Übersetzungsarbeit noch weiter stark beeinflusst.“

¹³⁴ FURUI, Yoshikichi: *Shinpi no hitobito*. Iwanami-Shoten: Tokyo, 1996. Daß Musil in MoE. viele Texte aus Bubers „Konfessionen“ zitierte, ist unter Musilsforschern allgemein bekannt.

¹³⁵ HAYASAKA, Nanao: *Musil-Rezeption in Japan*. In: BÉHAR, Pierre, ROTH, Marie-Louise (Hrsg.): *Musil an der Schwelle zum 21. Jahrhundert: internationales Kolloquium – Saarbrücken 2001*. Musiliana, Vol. 10. Peter Lang: Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford und Wien, 2005. 301-327. On-line zugänglich URL: [ges. 21.3.2015] <http://c-faculty.chuo-u.ac.jp/~nanaocor/deutsch/AkademischeAuszeichnungen/Musil-Rezeption%20in%20Japan.pdf> S. 7.

Hayasaka verarbeitet in seiner Studie *Musil-Rezeption in Japan* die Geschichte der Forschung über den Schriftsteller Robert Musil. Dabei werden Parallelen hervorgehoben, die Furuis Texte mit Musils Werken verbinden: „Gewagte Gleichnisse, schwebende Perspektive des Erzählens, Skepsis gegen die Identität der Person usw. hat er mit Musil gemeinsam.“¹³⁶

Wie schon erwähnt wurde, haben die Übersetzungen von Musils Werken Furuis eigenen literarischen Stil stark geprägt. Dadurch gewann er auch einen tieferen Einblick in die strukturellen Differenzen zwischen den beiden Sprachen. „Als japanischer Romancier und Übersetzer aus dem Deutschen ..., beklagt er sich über den Mangel an struktureller Kraft in der japanischen Sprache. Er versucht, das Japanische zu stählen, um damit wie mit der deutschen Sprache Musils durch die pure Kraft der Worte ins Metaphysische, ins Unwirkliche vordringen zu können.“¹³⁷

Im Folgenden werden an konkreten Beispielen die Parallelen zwischen Musil und Furui angedeutet. In ausgewählten Passagen widerspiegelt sich deutlich der Einfluss, den Musils Werke auf Furuis Stil ausübten. Obwohl der kulturelle und geschichtliche Hintergrund der beiden Autoren völlig unterschiedlich ist, demonstriert sich dieser Einfluss in einzelnen konkreten Motiven, Strukturen und Themen. Auf diese soll nun näher eingegangen werden.

Als das erste Beispiel können wir „einen ungewöhnlichen Zustand“ nennen, in den sowohl in Furuis *Mokuyōbi ni* [dt.: *Am Donnerstag*], als auch in Musils *Die Vollendung der Liebe* die Haupthelden verfallen. Den ungewöhnlichen Zustand, der sich beim Haupthelden immer wieder am Donnerstag einstellt, beschreibt der Kritiker Katani als „eine somnambule Erscheinung“¹³⁸. Der junge Angestellte ist nach dem Wandern in Bergen nicht fähig, sich den Alltag wieder zu gewöhnen. Ihn beruhigen nur Gedanken an Naturszenarien. Die Wahrnehmung der Welt veränderte sich inzwischen bei ihm und damit auch die Perzeption des eigenen Ichs: „Öfters dünkte es mir, daß ich auf der Straße stehen geblieben wäre. Jedes Mal aber ging ich am stehen gebliebenen Ich vorbei, als ob ich ein Gespenst

¹³⁶ HAYASAKA (2005), S. 6.

¹³⁷ Ebd., S. 6.

¹³⁸ HAYASAKA (2004), S. 2. Urspr. In: KARATANI, Kōjin: *Tozasaretaru Nekkyō – Furui Yoshikichi ron [Der eingeschlossene Enthusiasmus – über Y. Furui]* In: *Ifu suru ningen [Der Mensch in der Ehrfurcht]*. Torevil GmbH.: Tokio, 1987. S. 141.

meines Selbst wäre.“¹³⁹ Claudine aus dem Werk *Die Vollendung der Liebe* ist sich „der Diskontinuität ihres Daseins“¹⁴⁰ im Unterschied zu dem Angestellten bewusst. „[U]nd plötzlich erschien ihr in einer schlagschnellen Erhellung ihr ganzes Leben von diesem unverstehbaren, unaufhörlichen Treubruch beherrscht, ...“¹⁴¹

Für ihn kommt der neue, „andere“ Zustand, der viel Gemeinsames mit der „Depersonalisierung“¹⁴² hat, als eine beinahe lehmend wirkende Überraschung. Hayasaki erklärt dieses Phänomen anhand kurzer Passagen aus beiden Werken, die mit einem Einschlag der fremden Macht zusammenhängen. Sie steuert Bewegungen der Körperteile. Die verhalten sich so, als ob sie nicht zu dem jeweiligen Körper gehörten, sondern so, als ob sie ihr eigenes Leben führten und die Gestalten ihren Bewegungen nur sprachlos zusehen würden. Man hat das Gefühl, sie sind ein Bestandteil jemandes anderen. Hayasaka bringt dies mit Musils Studien zum Apperceptor in Zusammenhang: „Musil studierte vermutlich 1910 in seiner *Poethologie für die Vereinigungen* (also auch für *VdL*) ausführlich die Abnormalität des Apperceptors, die auch mit der Depersonalisierung zu tun hat.“¹⁴³ Der andere Zustand ist für Musils Werke kennzeichnend – erinnern wir uns nur z. B. an *Die Amsel*. Auch der junge Angestellte erlebt einen ähnlichen Zustand, der in der Novelle *Die Amsel* so suggestiv beschrieben wird.¹⁴⁴ Nachdem er den nebeligen Gipfel bestiegen hatte, ist er nicht mehr fähig, den Raum um sich herum im gängigen Sinne wahrzunehmen. Als ob er den Orientierungssinn vollständig verloren hätte. „... es gab weder rechts noch links, weder oben noch unten, weder ‚jetzt‘ noch ‚von nun an‘“¹⁴⁵ Er wird allmählich zum untrennbaren

¹³⁹ FURUI, Yoshikichi: *Mokuyōbi ni [Am Donnerstag]* In: *Enjin wo kumu onna tachi [Die Frauen im Kreis]* Chūō-Kōron-Sha 1974. (von hier ab „Enjin“) S.28f. Aus dem Japanischen ins Deutsche übersetzt von Hayasaka Nanao.

¹⁴⁰ Vgl. HAYASAKA (2004), S. 3.

¹⁴¹ MUSIL, Robert: *Prosa und Stücke*. GW, Bd. 6. Herausgegeben von Adolf FRISÉ. Rowohlt Verlag: Reinbek bei Hamburg, 1978. S. 179.

¹⁴² „Unter einer Depersonalisation [oder Depersonalisierung] versteht man eine Ich-Störung, bei der sich der Patient selbst fremd ist. Wichtig ist, dass der Patient bei Depersonalisationserlebnissen oder Derealisationserlebnissen nicht glaubt, das Ganze wäre von außen gemacht, sondern der Patient hat das Gefühl, als ob er neben sich steht, als ob alles fremd und unvertraut wäre.“ In: ISIKLI, Karin: *Heilpraktiker für Psychotherapie*. Karjas-Verlag: Leer, 2009. S. 57.

¹⁴³ MIURA, Masashi: *Furui Yoshikichi mataha buntai no jiba [Y.F. oder das Magnetfeld des Stils]* In: Gunzō. Kōdansha Vlg. Mai 1982. S. 511f.

¹⁴⁴ Siehe das Kapitel 4.3 *Anderer Zustand, das Gefühl "anders zu sein" und die Überschneidung von Realität und Traum*

¹⁴⁵ „Enjin“, S. 37ff. Aus dem Japanischen ins Deutsche übersetzt von Hayasaka Nanao.

Bestandteil des gesamten umliegenden Geschehens. In dem Milieu, das spürbar von der Zivilisation entfernt ist, verläuft auch die Zeit in einem ganz anderen Tempo.

Das nächste verbindende Element ist die Darstellung der Lebensbewegung eines einzelnen Menschen in der Masse. Einerseits fühlen sich die Protagonisten in der Menge einer Großstadt verloren, andererseits sind sie schon daran gewöhnt – sie sind ein Teilchen eines Komplexes. Musils Claudine ist eine solche Gestalt: ihr geht die Fähigkeit ab, mit der Masse zu verschmelzen, deswegen fühlt sie sich unsicher und verliert den Boden unter ihren Füßen. Wenn wir sie aber mit Furuis Gestalten vergleichen möchten, sollten wir nicht vergessen, dass die Werke der beiden Autoren vor einem völlig unterschiedlichen historischen und kulturellen Hintergrund entstanden sind: „Während Claudine nach und nach ihr Gleichgewicht verliert, ist man in Tōkyō nur noch ein Glied in der Massenbewegung, die wie ein Schwarm schwimmender Tropenfische als ganzes plötzlich die Richtung ändert.“¹⁴⁶

Die Erzählung *Enjin wo kumu onna tachi* [Die Frauen im Kampf] zeichnet sich, wie bereits im Titel angedeutet wird, durch die allgegenwärtige Anwesenheit der Frauen aus. Hayasaka selbst betont: „In Werken Furuis sind Frauen öfters vor allem Wesen, die Leben und Gebären versinnbildlichen.“¹⁴⁷ Genau diese Funktion übernimmt die Hauptheldin in Furuis Roman *Zufluchtsort*, die schwanger wird und sich an die Rolle der Mutter gewöhnen muss. Eine inhärente Eigenschaft der weiblichen Heldinnen bildet eine enge Verbindung mit übernatürlichen Kräften. Sehr oft nützen sie diese Verbindung zum Anlocken eines Mannes aus, der sich dann nach ihren Regeln verhält.

Ein weiteres verbindendes Element stellt das Spiel mit den Räumlichkeiten dar. Ein kennzeichnendes Beispiel für diesen kreativen Umgang mit der Raumbeschreibung führt Hayasaka an, der ausgewählte Passagen in Furuis *Die Frauen im Kreis*¹⁴⁸ und in Musils Novelle *Die Amsel* miteinander konfrontiert. Obwohl in den beiden Werken unterschiedliche Orte beschrieben werden – studentische Wohnungen bei Furui, Berliner Häuser bei Musil –, ähnelt sich die

¹⁴⁶ HAYASAKA (2004), S. 6.

¹⁴⁷ Ebd., S. 6.

¹⁴⁸ Ebd., S. 6.

innere Struktur der beiden Passagen auffällig. In diesem Fall erkennt man die identischen Merkmale vor allem anhand des Stapelns verschiedener Dinge in Wohnungen. In dem japanischen Text werden die einander ähnlichen Wohnungen geschildert, in denen die Studentinnen leben. Diese befinden sich in hohen Gebäuden und verfügen über eine fast identische Ausstattung, die in den Räumen auf eine sehr ähnliche Art und Weise verteilt ist. Man vermutet sogar, dass sich hier die gleichen alltäglichen Handlungen wie essen, trinken, schlafen usw. in aufeinander abgestimmten Zeitfolgen abspielen. „Es ist auch möglich, daß sich vom Erdgeschoß bis zum vierten Stock gleichzeitig im Helldunkel sexuelle Tätigkeiten übereinander häufen.“¹⁴⁹ Dies hängt selbstverständlich auch mit der Veränderung der eigenen Identität und der Selbstwahrnehmung zusammen. Man wird ein Ersatzteil in einem komplexen Räderwerk. Sehr oft begegnet man im realen Leben Menschen, die sogar eigene Identität unterdrücken und gerade dieser Lebensstil ermöglicht ihnen, ein sorgenfreies Leben zu führen. Im Gegenteil dazu trifft man Individuen, die sich der unbefriedigenden Situation bewusst sind. Es wird angedeutet, dass sich die Uniformität der Wohnungen auf den Einzelnen eher negativ auswirkt. Die bedrückte Atmosphäre wird zum Teil auch durch den engen Raum bewirkt, der eine Art klaustrophobisches Gefühl auslöst, das das Menschenverhalten beeinflussen kann. Zahlreiche Beispiele für dieses Spiel mit den Wechselbeziehungen zwischen der Raumbeschreibung und der inneren Beklommenheit finden wir im Roman *Zufluchtsort*.

Kommen wir aber zurück zu Musil. Nicht nur, dass die Verteilung und Anordnung der immer gleichen Möbelstücke in den einzelnen Berliner Wohnungen als beinahe identisch beschrieben wird, der Uniformität der räumlichen Struktur entspricht die eintönige „Toponymie“ der alltäglichen Tätigkeiten. „Ebenso etagenweise türmen sich die Speisezimmer übereinander, das Bad mit den weißen Kacheln und der Balkon mit dem roten Lampenschirm. Liebe, Schlaf, Geburt, Verdauung ... liegen in diesen Häusern übereinander wie die Säulen der Brötchen in einem Automatenbüfett.“¹⁵⁰ Wenn man die zwei Handlungsorte vergleicht, d. h. Berlin (Zentrum) und Tokio (Stadttrand), wird bald

¹⁴⁹ „Enjin“, S. 96f. Aus dem Japanischen ins Deutsche übersetzt von Hayasaka Nanao.

¹⁵⁰ MUSIL, Robert: *Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches*. GW, Bd. 7. Herausgegeben von Adolf FRISÉ. Rowohlt Verlag: Reinbek bei Hamburg, 1978. S. 550.

klar, dass sie funktional als Mittel zum Ausdruck der Depersonalisierung eingesetzt werden. Die Schilderungen des alltäglichen, oft mehrere Stunden dauernden Pendelns erzeugen den Eindruck, die Figuren seien gezwungenermaßen ein Teil der Menschenmasse, ohne dass sie an diesem Zustand etwas ändern könnten.

Das Spiel mit den räumlichen Strukturen hängt auch mit dem Motiv „des guten Menschen“ zusammen, das in Furuis Werk *Die Frauen im Kreis* thematisiert wird. Der gute Mensch wird mit der Vorstellung des guten Bürgers assoziiert, der nach Glück strebt, so gering es auch sein mag, nur damit er keine Streitigkeiten mit dem System hätte. Das System verwehrt dem Einzelnen die natürlichen menschlichen Wünsche und Bedürfnisse, sodass dieser seine natürliche Humanität verliert.¹⁵¹ Die Uniformität der Behausungen selbst symbolisiert die absolute Überlegenheit der „Ordnung“ und die Einschränkung der Perspektive durch das System. Mit dem System ist die japanische Regierung gemeint, die mit dem amerikanischen Imperialismus kooperiert.¹⁵²

Furuis grundlegendes Werk *Yōko* weist besonders viele Parallelen mit Musils Werk auf. Kuribayashi fand bestimmte Entsprechungen mit Musils *Vollendung der Liebe*¹⁵³, die strukturell angelegt sind: „[...] in den beiden Erzählungen [handelt es sich] um apperzeptive Störungen bei den Frauen [...]. Claudine gerät vor ihrem Ehebruch in einen seltsamen Zustand. Yōko befindet sich schon darin, nur weiß man nicht, warum.“¹⁵⁴ Die Hauptheldin in Furuis Werk scheint ein Bestandteil der Felsmasse zu sein und deswegen entsteht der Eindruck, als ob es keinen Unterschied zwischen ihr und dem Fels gebe – als ob sie kein lebendiges Wesen mehr wäre. „Fehlte es dem Körper Yōko so sehr an Vitalität und Geist?“¹⁵⁵ In diesem Werk tritt auch ein junger Mann auf, der durch Gebirge wandert und dieser gefesselten und geheimnisvollen Frau begegnet. Sie verschmilzt mit der Umgebung in einem solchen Maße, dass er sie, die vom

¹⁵¹ Vgl. „Enjin“, S. 108.

¹⁵² Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bleibt die amerikanische Okkupationsverwaltung in Japan bis zum Jahre 1952. Sie bemüht sich, Japan ekonomisch wieder zusammenzureißen.

¹⁵³ Vgl. KURIBAYASHI, Masako: *Furui Yoshikichi ron – Yōko wo megutte* [Über Yōko] In: *Kokugo kokubungaku kenkyū* [Die japanische Philologie und Literaturforschung]. Nr. 19. Hrsg. von der Literarischen Fakultät der Kumamoto-Universität. 1974. S. 83ff.

¹⁵⁴ HAYASAKA (2004), S. 9.

¹⁵⁵ Ebd., S. 8.

Felsen umschlossen ist, kaum bemerkt.

In dieser Szene kommt ein weiteres, damit zusammenhängendes Thema zum Tragen, und zwar das menschliche Verhalten der Dinge. Die Dinge werden stark personifiziert und mit dem Menschen auf die gleiche Ebene gestellt. Auch darin sieht Hayasaka einen starken Einfluss von Musils Werk auf Furui. Für Hayasakas Studie wurde ein angebrachtes Zitat von Musil ausgewählt: „Der Mensch ist eben nicht nur Intellekt, sondern auch Wille, Gefühl, Unbewußtheit und oft nur Tatsächlichkeit wie das Wandern der Wolken am Himmel.“¹⁵⁶ Das könnte man auch aus einer anderen Sicht betrachten. Die Dinge entwickeln ihren eigenen Existenzrahmen, werden personifiziert und gewinnen dadurch an Bedeutung.¹⁵⁷ Hayasaka selbst spricht von „dem ungewöhnlichen Verhalten der Dinge“¹⁵⁸ oder „der Entfremdung der Dinge“ bei Musil, über die man mehr in der Interpretation der Novelle *Die Amsel* erfährt. Um doch einen groben Überblick zu verschaffen, wird das Verhalten der Dinge folgenderweise beschrieben. Die Dinge selbst können keine Verhaltensmuster entwickeln, dies wird erst durch die veränderte Wahrnehmung der Figuren ermöglicht. Dabei kann man für die Modifikationen der Wahrnehmungen verschiedene Erklärungen formulieren. Aus der psychologischen Perspektive nimmt Hayasaka eine apperzeptive Störung an, auch wenn sich sicher mehrere andere Diagnosen anbieten würden. Eine entscheidende Rolle spielt aber immer der Auslöser für die Veränderung der Wahrnehmung. Etwas ist nicht in Ordnung, der ursprüngliche Zustand ist unhaltbar. Bei Claudine spielt eine wichtige Rolle ihr Erwachen aus der starren Alltäglichkeit. Nenasla jsem ten spousteč.. mam tedy tuto pasaz vypustit? „Claudine in *VdL.*, die durch Erkenntnisse der Zufälligkeit ihrer Verbindung mit ihrem Mann über Erkenntnisse ihres zufälligen, grundlosen Daseins bis zu dem Zustand gelangte, in dem die trainierte Formelhaftigkeit des Empfindens gestört ist, erlebt das ungewöhnliche Verhalten der Dinge.“¹⁵⁹ In *Vollendung der Liebe* wird etwa eine seltsame Beziehung zwischen der Heldin und einem Schrank und Tisch geschildert. Sie spürt, als ob diese zwei Möbelstücke irgendwie unnatürlich

¹⁵⁶ MUSIL, Robert: *Essays und Reden*. GW, Bd. 8. Herausgegeben von Adolf FRISÉ. Rowohlt Verlag: Reinbek bei Hamburg, 1978. S. 1057

¹⁵⁷ Vgl. ebd. 1142.

¹⁵⁸ Vgl. HAYASAKA (2004), S.10.

¹⁵⁹ Ebd.. S. 9-10.

in dem Raum wirkten – so still und ausgelassen.¹⁶⁰ Sie gewinnen menschliche Eigenschaften. Sie können springen, sie stellen sich nur so, als ob sie bewegungslos stehen würden. Ihre Ruhe macht die Heldin unsicher. Ab diesem Moment ist ihr nicht mehr klar, ob sie auf ihren Plätzen wirklich weiter verbleiben. Man fühlt in Musils Text eine gewisse Spannung zwischen den ursprünglich ganz gewöhnlichen Dingen und Claudine, die ahnt, dass sie etwas vorhaben, dass sie ihnen nicht vertrauen kann. Sie verdächtigt sie, dass sie sich so alltäglich nur in der menschlichen Nähe verhalten, sonst aber ein eigenes, verborgenes Leben führen. Yōko, die Heldin in Furuis gleichnamigem Roman, vergleicht dagegen ihr Gewicht und das Gewicht der Dinge, die sich in dem gleichen Zimmer befinden. Sie sind alle unterschiedlich schwer, aber es scheint so, als ob die Stühle ein eigenes Entscheidungspotential entwickeln würden, indem sie der Heldin keine Stütze bieten wollen.

Bis dahin wurde anhand von ausgewählten Werken auf die relevanten Parallelen in den Werken von Musil und Furui hingewiesen. Welche sind aber die wesentlichen Unterschiede zwischen den Werken der beiden Schriftsteller? Zu Furuis Werken zählt man keine „solch großangelegte Werke“¹⁶¹, die bei Musil zu finden sind. Es handelt sich z. B. um den Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* oder das Schauspiel *Die Schwärmer*, „in denen die Wirklichkeit als [G]anzes kritisiert wird oder Gedanken der Intellektuellen reichlich entwickelt werden.“¹⁶² Manche von Furuis früheren Werken, wie etwa *Frauen im Kreis*, zeichnen sich durch ähnliche Tendenzen aus. Man könnte daher annehmen, dass – zumindest in der frühen Phase seines Schaffens – auch Furui imstande wäre, einen vergleichbaren literarischen Aufschwung wie Musil zu erreichen. Nach dem Jahre 1970, das als ein Wendepunkt in Furuis Karriere bezeichnet werden kann, veränderte er allerdings maßgeblich seinen Schreibstil. Er war der Analyse der abstrakten Ideen an der Universität überdrüssig. Er selbst führte in einem Interview aus dem Jahre 1971 an: „Ein Mensch wie ich, der als Intellektueller diese Stütze verloren hat, sollte sich zuerst bemühen, seinen Boden unter den

¹⁶⁰ Vgl. MUSIL (1978), GW. 6. S. 184

¹⁶¹ Vgl. HAYASAKA (2004), S. 14

¹⁶² Ebd., S. 14.

Füßen zu untersuchen.“¹⁶³ Unter „Stütze“ meinte er offenbar eher abstrakte Konzepte wie „die soziale Gerechtigkeit oder der kritische Geist“¹⁶⁴. Da es sich um eine nur schwer fassbare „Stütze“ handelte, deren zerbrechlichkeit Furui beunruhigte, begann er sich dafür zu interessieren, was für das Verhalten der Menschen eigentlich ausschlaggebend ist. Er kehrt zu den menschlichen Grundbedürfnissen, zum Begriff der Familie oder wohl auch zu alten traditionellen Sitten seiner Heimat zurück, was sich auch deutlich im Werk *Zufluchtsort* widerspiegelt.

Die Aufzählung der am stärksten erkennbaren Parallelen in Furuis früheren Werken hilft uns bei der Interpretation des Romans *Zufluchtsort*. Aus den bisherigen Ausführungen geht klar hervor, warum gerade diese zwei Schriftsteller in einer Arbeit behandelt werden. Die Zusammenhänge, die hier bloß skizzenhaft angedeutet wurden, sollen im Folgenden näher behandelt werden. Die angedeuteten Wechselbeziehungen entspringen unter anderem der spezifischen Funktion des Übersetzungsprozesses, den Furui als eine der allgemeinen Grundlagen des literarischen Schaffens betrachtet. Er bezeichnet sich selbst sehr oft eher als ein Übersetzer als ein Schriftsteller und das gilt auch in Fällen, wenn er etwas Eigenes schafft. Er als Schriftsteller sieht seine Aufgabe darin, „aus dem stummen Gebiet, wo noch keine Bezeichnungen gültig sind, in Worte zu übersetzen.“¹⁶⁵

¹⁶³ *Mita Bungaku*. Keiō Gijuku Daigaku Shuppankai [The Keio Univ. Press]. Aug. 1971. S. 7.
Zitiert nach: HAYASAKA, S. 14.

¹⁶⁴ Ebd., S. 7.

¹⁶⁵ Ebd., S. 7.

4 INTERPRETATION DER NOVELLE *DIE AMSEL*

In der vorliegenden Arbeit wird die Interpretation der Novelle *Die Amsel* von Robert Musil, die bereits in meiner Bachelorarbeit vorgenommen wurde, ausgebaut und in Bezug auf ausgewählte Themenbereiche präzisiert. Da *Die Amsel* ein Paradebeispiel für den Schreibstil des magischen Realismus darstellt, möchten wir denselben Text aus einer anderen Perspektive beleuchten. Dieses Mal wird sich die Interpretation nämlich an mehreren Themenkreisen und Isotopien orientieren, die für diesen Schreibstil charakteristisch sind.

Die Novelle *Die Amsel* wurde im Jahre 1936 im Rahmen des Werks *Nachlass zu Lebzeiten* publiziert, man konnte sie jedoch schon im Jahre 1928 in der Literaturzeitschrift *Die Neue Rundschau* lesen. Es hat aber länger gedauert, bis sie von der germanistischen Forschung intensiver beachtet wurde. Erst in den 60er Jahren des 20. Jhs. wurde diese kurze Prosa das erste Mal interpretiert, und zwar von dem Germanisten Benno von Wiese, laut dem „sie zu dem Besten gehört, was Musil geschrieben hat.“¹⁶⁶

Das, was sie besonders lesenswert macht, ist nicht nur ihr ungewöhnlicher Inhalt, sondern vor allem die Tatsache, wie sie mit dem Leser „spielt“. Dieses „Spiel“ wird sowohl auf der formalen als auch auf der inhaltlichen Ebene entwickelt. Die vorliegende Interpretation konzentriert sich erstmals auf die Analyse der narrativen Verfahren, mit denen das Initiationserlebnis der Hauptfigur dem Rezipienten vermittelt wird. Sie versucht den Weg eines vereinsamten Menschen zu zeigen, der auf sein bisheriges Leben verzichtet und sich entscheidet seine Stelle in einer Welt zu finden, die fast von allen vergessen wurde und nicht jedem zugänglich ist, weswegen er sie selbst entdecken muss.

Die mehr oder weniger direkte Hinwendung zum Leser gehört geradezu zum Programm des Magischen Realismus, wie im theoretischen Teil bereits angedeutet wurde. Magisch-realistische Werke appellieren oft an den Leser. Die Absicht ihrer Autoren ist, in den Rezipienten das Interesse am Übernatürlichen wieder zu erwecken und ihn dazu zu bringen, in der scheinbaren Realität wieder das Magische zu entdecken. Er soll verstehen, dass es ein Teil unseres Alltags ist und was mehr – sogar seine Basis, die ständig anwesend ist. In der Novelle

¹⁶⁶ VON WIESE, Benno: *Robert Musil – Die Amsel*, in: *ders.: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretation II*, Düsseldorf 1962. S. 299.

werden die Außeneinflüsse – in diesem Fall die bürgerliche Gesellschaft – als Grund dafür betrachtet, warum die Menschen diese Basis schon vergessen haben. Die Novelle wirkt unerwartet aktuell, denn sie weist auf eine Lebenshaltung hin, die in letzter Zeit aus verschiedenen Perspektiven wieder kritisiert wird: dass sich nämlich die Menschen so verhalten, als ob sie nicht mehr zu der Natur gehörten, als ob es einfacher wäre alles zurückzuweisen, was man mit den Sinnen nicht nachweisen kann. In der folgenden Interpretation wird der Frage nachgegangen, mit welchen narrativen Mitteln das Erlebnis des Metaphysischen und der Verschmelzung mit dem Kosmos wiedergegeben wird. Zugleich wird die intendierte Wirkung auf den Rezipienten analysiert, zumal die Novelle offensichtlich auch einen appellativen Charakter hat: der Leser soll sich dessen bewusst werden, wie unfrei und im bestimmten Sinne unwissend er ist.

In jedem der drei Unterkapitel wird ein Thema bearbeitet, das eng mit dem Magischen Realismus zusammenhängt oder Merkmale dieses Schreibstils trägt. Es ist möglich, dass einige Passagen sich in den Analysen wiederholen werden. Es handelt sich dabei natürlich um keinen Selbstzweck, sondern es wird versucht, den Text aus möglichst vielen Perspektiven zu beleuchten

4.1 Widerstand des Ichs, Suche nach der eigenen Identität, Selbstbestimmung

Musils Novelle *Die Amsel* basiert auf einer Entscheidung des Haupthelden, eine äußere und innere Pilgerschaft anzutreten. Man entscheidet sich üblicherweise für eine Pilgerschaft gerade in dem Augenblick, wenn man den Entschluss fasst, dass sich etwas im Leben verändern muss. Genauso ist es beim Haupthelden Azwei, der nur auf ein Signal wartet, das wirklich an einem Maiabend kommt. Er ahnt, dass etwas, was seinem Leben eine völlig neue Wendung geben wird, unbedingt passieren muss: „Mir wurde bewußt, daß ich auf etwas wartete, aber ich ahne nicht, worauf.“¹⁶⁷ Reniers-Servranckx versteht seine

¹⁶⁷ MUSIL, Robert: *Die Amsel*. In: WIESE, Benno (Hrsg.): *Deutschland erzählt*. Insel Verlag: Frankfurt am Main, 1993. S. 85. Wenn weiter aus diesem Werk zitiert wird, werden nur die entsprechenden Seitenzahlen nach dem Zitat genannt.

Pilgerschaft als eine Suche oder Reise und sieht in ihr eigentlich eine Sehnsucht „nach dem im Inneren vergrabenen Schatz, der gerade aus dem besteht, was der modernen Organisation des Lebens und der darin ausschließlich ausgebildeten Lebenshälfte fehlt.“¹⁶⁸

Ein kurzes Treffen mit einer Nachtigall bewegt ihn dazu, seine Frau, seine Berliner Wohnung und vor allem sein „bisheriges“ Leben mit allen alten Gewohnheiten und grauen Tagen zu verlassen. Es scheint, als ob diese Nachtigall absichtlich zu Azwei eingeflogen ist oder zumindest Azwei hat ein solches Gefühl. Dieses scheinbar unbedeutende Ereignis hat unabsehbare Konsequenzen. Die Exposition der Erzählung setzt relativ ruhig ein, die Spannung wird unauffällig, jedoch sukzessiv aufgebaut. Da der (für eine Novelle typische) graduierende Aufbau der Spannung in Musils Text mit sehr ungewöhnlichen Mitteln erzielt wird, werden wir uns einigen ausgewählten Szenen im Detail widmen. Die einführenden Szenen zeigen Azwei sitzend im Herrenzimmer, seine Frau schläft vermutlich schon, er aber wartet auf Etwas, obwohl der Abend nichts Ungewöhnliches andeutet. Schließlich geht er beim Morgengrauen enttäuscht ins Bett.

Es sieht so aus, als ob er der Einzige wäre, der noch wach ist; trotzdem legt er sich hin und erwartet „nun nichts mehr als den Schlaf und am nächsten Morgen einen Tag wie den abgelaufenen.“ (S. 85) Das, was folgt, kann man als einen anderen Zustand¹⁶⁹ bezeichnen. In der Lage, in der er nicht fähig ist, zwischen Realität und Traum zu unterscheiden, glaubt er, dass etwas geschieht, „was sonst nie geschieht.“ (S. 86)

Er fühlt sich endlos glücklich. Die Nachtigall besucht ihn wie ein Bote und in diesem Moment wird ihm bewusst, dass sein Leben nicht mehr so verlaufen wird wie bisher. Er beginnt sich ganz außergewöhnlich zu fühlen, hält sich geradezu für einen Ausgewählten. „Ein Himmelsvogel! Das gibt es also wirklich! - In einem solchen Augenblick, siehst du, ist man auf die natürlichste Weise bereit, an das Übernatürliche zu glauben; ...“ (S. 86) Er glaubt, es ist etwas völlig Außerordentliches, eine Nachtigall in Berlin zu hören. Obwohl er dann in ein paar

¹⁶⁸ RENIERS-SERVANCKX, Annie: *Robert Musil. Konstanz und Entwicklung von Themen, Motiven und Strukturen in den Dichtungen*. Bouvier: Bonn, 1972. S.195

¹⁶⁹ Mit dem Begriff *Anderer Zustand* werden wir uns detailliert in einem der folgenden Kapitel beschäftigen.

Sekunden erfährt, dass es um eine Amsel geht, desto mehr spürt er die Stärke dieses zauberhaften Moments. Das Amselsingen bedeutet für den Haupthelden einen sehr wichtigen Impuls. Reniers-Servranckx interpretiert die Amsel in einer metaphorischen Überhöhung als einen Himmelsvogel, „der ihn zum (seelischen) Leben erweckt hat, ...“¹⁷⁰ Die Amsel bedeutet nicht nur ein Signal zur Selbst-Veränderung, sondern vor allem einen Schlüssel zum geheimen Wissen. Von den anderen Signalen wird noch in den folgenden Kapiteln gesprochen. Das Erscheinen der Amsel veranlasst Azwei zu einer Entscheidung, die zugleich einen wichtigen Wendepunkt markiert: Er verabschiedet sich still mit seiner schlafenden Frau und will unbedingt wieder den Raum betreten, den er aus seiner Kindheit kennt, den er aber fast vergessen hat. Dieser Raum bedeutet Freiheit, Offenheit für neue Erfahrungen und Lust zum Leben und es ist gerade die Erreichung des anderen Zustands, die es den Erwachsenen ermöglicht, ihn wieder zu betreten.

Diese ersten Entscheidungen sind zugleich die ersten Schritte in seiner Suche nach der eigenen Identität. Dabei macht er eine Verwandlung vom Außen nach Innen durch. „Die Zurückgewinnung eines neuen Wertes erfolgt schrittweise, stufenweise und von außen nach innen.“¹⁷¹

Wie hat sein Leben vor diesem schicksalhaften Moment ausgesehen? Wie waren die Tage, an denen sich nichts Aufregendes ereignete, was den Alltag aus dem Gleichgewicht bringen könnte?

Azwei betrachtet sein eigenes Leben vor dem „Initiationserlebnis“ als eine durch gesellschaftliche Zwänge gefangene Existenz. Dieser Zustand widerspiegelt sich auch in dem äußeren Erscheinungsbild der Städte – die Uniformität der Wohnungen, die beinahe identisch möbliert sind, verhindert jeden Anflug von Individualität. In einer solchen Wohnung hat auch Azwei damals gewohnt. Es wird sogar explizit darauf hingewiesen, dass die Wohnungen die Menschen formen und dass sie einen ziemlich starken Einfluss auf den Einzelnen haben. „Das persönliche Schicksal ist in solchen Mittelstandswohnungen schon vorgerichtet, wenn man einzieht.“ (S. 84) Wenn man sich in einer solchen Umgebung jeden Tag bewegt, ist es klar, dass man sich genau wie die anderen

¹⁷⁰ RENIERS-SERVANCKX (1972), S.195

¹⁷¹ 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. 183.

verhält und ähnliche Gewohnheiten entwickelt. Es ist nicht mehr wichtig die eigene Identität zu zeigen; es genügt ein Teilchen der Masse zu sein und Tag für Tag „dahinzuleben“. Auch Hoppler bezeichnet Azweis Lage als Selbstverlust¹⁷² und betrachtet dieses Milieu als ein Hindernis auf dem Weg zur Veränderung.

Die Reflexionen über das eigene persönliche Schicksal, zu denen Azwei die uniforme Berliner Wohnung veranlasste, widerspiegeln sich auch in den Erinnerungen an die Eltern. „Sie haben dir das Leben geschenkt; und dieser komische Satz kehrte von Zeit zu Zeit wieder wie eine Fliege, die sich nicht verscheuchen läßt.“ (S. 84) In diesem Satz beginnt er etwas fast Magisches zu entdecken; als ob er nun verstanden hätte, dass es wirklich um etwas geht, was man wie einen Schatz hüten sollte. Allerdings handelt es sich um einen Schatz vom zwiespältigen Wert: „Ich glaube, dieser Satz barg einen Schatz von Unregelmäßigkeit und Unberechenbarkeit, den ich vergraben hatte.“ (S. 84) Seine Eltern haben ihm das Leben gegeben und das ist das Grundlegendste und zugleich das, was man am meisten schätzen sollte. Er konnte sich selbst nicht entscheiden, ob er sein Leben bekommen wollte oder nicht und auch aus diesem Grund freut er sich, dass er auf den anderen Weg kommt, wo er mit dem Entdecken der Unregelmäßigkeit und Unberechenbarkeit fortsetzen kann. Roth beschreibt, wie Azwei allmählich sein Leben als ein außerordentliches Gut wahrnimmt, das man nirgendwo kaufen kann und wie er sich mit dem Gedanken einer anderen Welt vertraut macht. „Azwei tritt zum ersten Mal in Beziehung zu einer Welt von Urkräften, die ihn in ihrer ganzen Weite umschlingt, sich ihm aber noch entzieht und in die er eindringen will.“¹⁷³

Sein Leben war bis zu diesem Zeitpunkt vor allem von finanziellen Sicherheiten erfüllt. Er hat sich darum bemüht, seine Existenz wie viele andere Menschen zu führen. „Nun hast du ein Leben aus eigener Kraft geschaffen. Es lag so in der Mitte zwischen Warenhaus, Versicherung auf Ableben und Stolz.“ (S. 84) Er muss einsehen, dass sich seine Gedankenweise lange Zeit nicht so stark davon unterschied, wie die Anderen nachdachten und handelten. Seine Lebenshaltung wurde von der Rationalität und dem Materialismus geprägt, wie es die

¹⁷² Vgl. 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. S. 190.

¹⁷³ ROTH (1984), S. 178.

Gesellschaft der Menschenmasse vorschrieb. Um anschaulich zu zeigen, dass Azwei doch nicht immer so war, werden zwei Passagen angeführt, dank denen man Azweis frühere besondere Natur versteht, die aber leider im Laufe seines Reifens unterdrückt wurde.

Obwohl er die gleiche Jugend wie seine Mitschüler erlebte, hatte er selbst etwas in sich, was aus ihm einen ganz anderen Jungen machte. Er wird als mutig, entschlossen und neugierig charakterisiert, ein „Entdecker“, der die Welt aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten versucht. Dies wird implizit etwa in der Szene zum Ausdruck gebracht, in der Azwei akrobatische Stücke in der Kirche des Erziehungsinstituts vollführt. „Eine dieser Herausforderungen Gottes bestand darin, sich auf dem Turmgeländer, mit dem Blick nach unten, durch langsamen Druck der Muskeln in die Höhe zu heben und schwankend auf den Händen stehenzubleiben; ...“ (S. 82) Die äußerst gefährliche Aktion, der sich „viele wilde und geschickte Burschen [...] nicht unterfingen, ...“ (S. 82) soll daher nicht als eine schlichte jugendliche Mutprobe verstanden werden, sondern als eine spielerische Antwort auf etwas, was als die metaphysische Herausforderung wahrgenommen wird. Das besondere Charakter solcher „Proben“ impliziert auch die Beschreibung des physischen Erscheinungsbildes von Azwei: Auch wenn er kein ausgesprochen sportlicher Typ ist, muss er sich nicht viel bemühen, um eine solche Leistung vollzubringen. Er geht offenbar primär weder um die Demonstration der jugendlichen Kraft, noch um eine Sehnsucht nach Adrenalin, eher um eine Art „Spiel“ mit dem Göttlichen, das zugleich eine neue Weltperspektive eröffnet.

Die zweite Szene spielt in der Zeit, als er schon in einer der Berliner Wohnungen lebte. „Ich bin einmal auf einen Schrank geklettert, nun um die Vertikale auszunutzen, und kann sagen, daß das unangenehme Gespräch, das ich zu führen hatte, von da ganz anders aussah.“ (S. 84) Die kurz davor erwähnte Regelmäßigkeit durchzubrechen ist das hauptsächliche Ziel dieser scheinbar sinnlosen Handlung. Der Grund dafür, wieso er auf den Schrank geklettert ist, konnte die Lust sein, die Welt aus einer anderen Perspektive zu betrachten und nicht aus derjenigen, die alle um ihn herum kannten. Durch die Veränderung der physischen Sichtweise variiert zugleich die innere Einstellung des Haupthelden.

Roth, die sich mit den verschiedenen Perspektiven detailliert auseinandersetzt, meint, dass sie mit anderen Realitäten verbunden sind. Die normale ist die waagrechte, die andere ist die senkrechte und sie „unterscheiden sich nicht durch ihren Gehalt, sondern nur durch die Perspektive, durch einen Wechsel des Blickwinkels.“¹⁷⁴ Deswegen ist es auch möglich die Amsel als eine Nachtigall oder als Azweis Mutter zu betrachten. Dies wird später noch detaillierter ausgeführt.

Diese Tatsache, dass er seine Frau, Wohnung, Berlin und allgemein sein altes Lebensstereotyp verlassen hat, kann als ein Versuch um eben einen solchen Perspektivwechsel gedeutet werden. Er musste sich davon befreien, damit er die andere Realität und auch seine neuen Gefühle verstehen konnte. „Ich dachte unverzüglich: Ich werde der Nachtigall folgen. Leb wohl, Geliebte! - dachte ich – Lebt wohl, Geliebte, Haus, Stadt ...!“ (S. 86) Mit dieser Entscheidung kommt auch die Gewissheit, dass er am Leben ist, dass er in dieser Welt existiert und dass er völlig lebendig ist. Er möchte gerne in die Welt seiner Kindheit, wo das Magische einen untrennbaren Bestandteil der Zauberwelt bildete, zurückkehren. (vgl. S. 86) Die Begegnung mit der Nachtigall wirkt als ein Erweckungsmoment, obwohl er sich zugleich des „Normenbruchs“ bewusst ist: „Mir war taumelnd leicht, obgleich ich mir zu sagen versuchte, daß kein anständiger Mensch so handeln dürfte ...“ (S. 87) Die Reste des Gesellschaftsdrucks bleiben vorhanden und er fragt sich selbst, was die anderen Menschen dazu sagen würden, dass er sich so verantwortungslos verhält. Man kann in einer solchen Entscheidung die Umwertung der Prioritäten sehen, genauso wie Roth in ihrer Studie schreibt. Die Nachtigall steht im Werk als ein Symbol für eine andere Realität, das ihn „zum Aufbruch ins Anderswo bewegt, das ihm wichtiger erscheint als das gesicherte und geborgene Leben.“¹⁷⁵ Er verabschiedet sich deswegen so leicht mit der „geliebten Realität der Dinge und der Wesen“¹⁷⁶.

Azwei sehnt sich nach dem Übernatürlichen, nach einer anderen Wirklichkeit. Roth sieht in Azweis Entscheidung eine Art Suche nach der Selbstbestimmung, die den Kontaktabbruch des Individuums mit den Institutionen

¹⁷⁴ ROTH (1984), S. 177.

¹⁷⁵ Ebd., S. 183.

¹⁷⁶ Ebd., S. 183.

zu Folge hat und Eröffnung einer neuen Perspektive bedeutet. Das Individuum wird sensibler und interessiert sich mehr für seine inneren Vorgänge.¹⁷⁷ Damit ist auch die Umwertung des materiellen und geistigen Prinzips in seinem Leben verbunden.

Damit wir Azweis Sehnsucht nach dem Entdecken des Metaphysischen besser verstehen können, muss an dieser Stelle seine Beziehung zum christlichen Gott erläutert werden. Auch wenn Azwei seit seiner Kindheit im Kontakt mit dem kirchlichen Milieu ist, erklärt er sich in seinen späteren Lebensphasen nicht direkt für einen Atheisten, allerdings sieht er sich selbst als keinen Gläubigen, weil er sich eher zum materiellen Prinzip bekennt. Jedenfalls verstärkt seine Lebenshaltung später nur noch das erlebte Magische. Obwohl er auch damals in der Phase, in der er seine Frau verlassen hat, nicht an Gott geglaubt hat, trotzdem fühlt man, wie er sich bemüht hat, auch wenn nicht so radikal, die Welt ein bisschen anders anzusehen. Die scheinbar unkausale Verhaltensweise von Azwei ließe sich so deuten, dass jeder Einzelne, schon wenn er zur Welt kommt, fähig ist, die Schönheit der Welt, das Natürliche und gleichzeitig auch das Übernatürliche zu verspüren, aber im Laufe des Reifens verliert er das Gefühl dafür. Als der Grund kann der konsumtive Lebensstil verstanden werden, der von der Gesellschaft geprägt wird. Azwei hat die ganze Zeit auf den Erweckungsmoment gewartet, auch wenn sich in bestimmten Phasen sein Leben nur wenig von dem seines Freundes unterscheidet, der in der Novelle eine grundlegende Rolle spielt. „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, ...“¹⁷⁸ (S. 82) Erstmals ist Azwei von dieser Lebenshaltung überzeugt. Er glaubt, zusammen mit seinem Freund den Lebensweg gefunden zu haben. Er studiert Waldwirtschaft und danach hat er vor nach Russland oder Asien zu reisen, was ihm auch gelingt, als er in

¹⁷⁷ Vgl. ROTH (1984), S. 180 – 181.

¹⁷⁸ „Die materialistische Lebensklärung“ erinnert an Ernst Mach und an die Theorie des Positivismus in der Neuzeit. Diese Erkenntnistheorie versteht den Prozess der Erkenntnis als eine Verbindung der Rolle vom Ich und der umherigen Welt, wobei das Individuum nur als eine Zusammensetzung von gesamten Wahrnehmungen, Erfahrungen, Gefühlen, Materie, Gedanken u.a. gesehen wird. Gott, die Seele oder das Transzendente wird aus dem Prozess der Erkenntnis ausgeschlossen. Der Mensch wird mit einer Maschine verglichen und deswegen spricht man von der materialistischen Theorie.

Russland Arbeit findet. Wie Hoppler erwähnt, versucht Azwei seine Stelle in der Gesellschaft zu finden, wo er sich zufrieden fühlen würde. „Azwei kann sich nirgends engagieren, weiß nicht, was er will, und kann keine tragfähigen Beziehungen eingehen.“¹⁷⁹ Letztendlich findet er sein Streben nicht mehr sinnvoll. Die Sehnsucht nach dem Metaphysischen hängt bei Azwei nicht unbedingt mit dem christlichen Gott zusammen, sondern ist in einer beinahe pantheistischen Lebenshaltung verankert. Für jemanden könnte diese Erkenntnis selbst ein neuer Beginn sein, aber für ihn bedeutet sie erst einen Anreiz zu diesem Anfang.

Azwei befindet sich ein paar Jahre nach der Begegnung mit der Amsel an der Kriegsfront in Südtirol¹⁸⁰ und obwohl er Gottes Anwesenheit doch zulässt, fühlt man darin doch eine gewisse Verwirrung, weil er schlicht keine bessere Erklärung dafür, was ihm passiert ist, finden kann. Jedenfalls handelt es sich auch hier nicht so sehr um einen an christlichen Gott gebundenen Glauben, sondern um das Erspüren der Nähe des Metaphysischen. Azwei äußert sich explizit über den christlichen Gott, er würde nie glauben, dass der Mensch einen Verwandten am Himmel haben könnte. (vgl. S. 91) In diesem Augenblick, in dem er darüber nachdenkt, ob es überhaupt möglich ist, dass etwas Übernatürliches existiert, wird ihm eine Sache klar: Er selbst kann zeigen, wie intensiv er am Leben ist und dass er nicht mehr nur ein Lebensbeobachter ist, sondern endlich zum Bestandteil des ganzen Geschehen um ihn herum geworden ist. Während des Kriegs hat er gelernt, dass nichts ewig dauert und dass der Tod jederzeit kommen kann. Wenn man eine so lange Zeit die Angst vor dem Sterben hat, dann stumpft man üblicherweise ab und verspürt nur noch latente, immer präsente Bedrückung. In der Schlüsselszene wird jedoch die Bedrohung von Azwei plötzlich völlig anders erlebt – es wird zur offenen Tür in neue Erfahrungswelten „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)

An dem fatalen ruhigen Sonnentag in Südtirol, der zugleich als der retardierende Moment vor der Katastrophe fungiert, ist Azwei mit seiner

¹⁷⁹ HOPPLER (1984), S. 200.

¹⁸⁰ Während seiner Pilgerschaft sind drei Begebenheiten für ihn besonders wichtig. Die werden später näher analysiert. Jede dieser Begebenheiten ist mit etwas Metaphysischem verbunden.

Militäreinheit unter dem freien Himmel. Sie glauben sich in einer relativen Sicherheit vor dem Feind, denn ihr Posten befindet sich in einem schwer zugänglichen Tal und es wäre wirklich mühsam zu ihnen zu gelangen. Trotzdem werden sie plötzlich angegriffen. Obwohl alle Soldaten das Risiko bemerken, scheint es, als ob nur Azwei den immer stärker ertönenden Klang des herunterfallenden Fliegerpfeils hört. Auch deswegen glaubt er, dass es sich um eine Art Begegnung handelt, die nur ihn betrifft. Er hat die Chance, vor dieser für ihn wohl fatalen Begegnung wegzurennen. Er bleibt jedoch bewegungslos stehen und erwartet den scheinbar unvermeidlichen Tod. „Und in diesem Augenblick, wo ich inne wurde, daß ich allein diesen feinen Gesang hörte, stieg ihm etwas aus mir entgegen: ein Lebensstrahl: ebenso unendlich wie der von oben kommende des Todes.“ (S. 90) Er begreift, wie schnell sein Leben zu Ende sein konnte, aber er ist sich gleichzeitig sicher, dass sein Leben erst gerade in diesem Augenblick beginnt. Auch dieses gefährliche Erlebnis hat Azwei „das Erwachen zu einem anderen Leben – dem wahren“¹⁸¹ ermöglicht. Der Todesstrahl hat ihn verfehlt. Er hat sich metertief in den Boden nicht weit weg von Azwei hineingebohrt. Azwei fühlt sich wie ein Auserwählter, er ist sich sicher, dass er als Ziel gemeint war. Seine Gedanken sind erst nur auf die Zukunft gerichtet, er sehnt sich danach, etwas ähnlich Übernatürliches zu erleben. Zugleich wundert er sich, warum gerade er der Hauptakteur dieser magischen Momente war, wenn er sich doch schon mit acht Jahren für einen Atheisten gehalten hat. (vgl. 91) Man kann den Lebensstrahl als einen Impuls interpretieren, der Lust zum Leben und zugleich die Sehnsucht nach dem Entdecken des Metaphysischen auslöst.

Je mehr Azwei dem reinen Lebenssinn nachspürt, desto intensiver verspürt er, welche wichtige Rolle der Tod spielt. Wie stark der Tod und das Leben in diesem Werk präsent sind, lässt sich auch anhand der dritten Geschichte darlegen. Sehr treffend fasst das Roth zusammen: „Man muß von Leiden und vom Tod heimgesucht worden sein, um das Leben preisen zu können.“¹⁸² Genauso begreift Azwei den engen Zusammenhang zwischen dem Tod und dem Leben, wenn er während des Kriegs am eigenen Leib verspürt, wie leicht es ist, dem Leben zu entgleiten.

¹⁸¹ ROTH (1984), S. 175.

¹⁸² Ebd., S. 178.

Nach dem Kriegsende verbringt Azwei einige Zeit in der russischen Gefangenschaft. Wenn er dann wieder zurück in Deutschland ist, wo „der Individualismus gerade in der Inflationsblüte stand.“ (S. 93), bummelt er durch das Leben und treibt zweifelhafte Geschäfte. Das stellt einen Kontrast zu seiner Beschäftigung in der Vergangenheit dar. Er könnte jetzt finanziell abgesichert sein, aber er verzichtet auf diese Sicherheit. Damit wird angedeutet, dass er sich nicht mehr am aktuellen Geschehen in der Gesellschaft beteiligt, sondern sich eher an ihrem Rand bewegt. Die Selbstwahl wird jedoch von seinen Nächsten eher als ein äußerer Notstand gedeutet, dem man nur mit einem Opfer entgegenwirken kann. Seine Mutter, die sich auch in einer finanziell schwierigen Lage befindet, deutet an, wenn es ihm noch schlechter gehen sollte, wäre sie bereit, für ihn zu sterben, damit er erben könnte. Er hat seine Mutter schon lange nicht gesehen, was eindeutig an ihm lag - er war immer derjenige, der sich alle möglichen Ausreden ersann, um ein Zusammentreffen so lange wie möglich zu verschieben. Schließlich passiert aber etwas, was er selbst nicht erwartet hatte. Nachdem er die Nachricht von seiner Mutter bekommen hat, dass sie erkrankt ist, freut er sich sogar, dass er die Möglichkeit hat, sie nach einer langen Zeit wieder zu sehen: „..., eine Härte, die mich umgeben hatte, schmolz augenblicklich weg, ...“ (S. 95) Obwohl es sich wohl um keine ernsthafte Krankheit handelt, möchte seine Mutter den Besuch dennoch kurz verlegen. Am Ende gelingt es ihm erst, sie beim dritten abgesprochenen Termin zu besuchen, aber sie ist leider nicht mehr unter den Lebenden und auch nicht ihr Ehemann, Azweis Vater. Es ist ausgeschlossen, dass seine Eltern sich umgebracht haben. Azwei entwickelt die Theorie, es muss sich um irgendeine übernatürliche Kraft oder sogar einen fremden Willen gehandelt haben, der anstatt der Eltern selbst über ihre Körper entschieden hat, sich vom Leben zu verabschieden. (vgl. S. 94-95) Man muss dabei stets in Betracht ziehen, dass alle Geschehnisse und innere Vorgänge konsequent aus der Perspektive des homodiegetischen Erzählers geschildert werden. Der Widerspruch zwischen dem Lebenswillen und der Kraft, die Azweis Mutter geradezu zum „freiwilligen“ Sterben zwingt, wird von der Erzählinstanz konstruiert, die zugleich eine Figur ist. Das, was mit der Mutter geschieht, wird ausschließlich durch die subjektive Wahrnehmung dieser Figur vermittelt. Es ist

eben die homodiegetische Erzählinstanz, die bestimmte ungewöhnliche Ordnungsmuster in das Geschehen hineinbringt. Zu einem solchen Muster gehört etwa die Bewegung im Kreis.

Der Lebenskreislauf wird mehrmals im Werk betont, wie noch später detaillierter gezeigt wird. Bereits die einzelnen Phasen im Leben der Hauptfigur werden als eine kreisförmige Rückkehr dargestellt: über Azweis Kindheit, Studienzeit, Wahl der Arbeit, Kriegszeit, Rückkehr in seinen Heimatort zum Begräbnis seiner Eltern gelangen wir zum Treffen mit dem Freund Aeins und dadurch wieder zur Kindheit. Azwei schildert ihm, welche ungewöhnlichen Ereignisse ihm widerfahren sind und was sein Leben grundlegend verändert hat. Er erzählt ihm, wie er seine Frau, sein ehemaliges Zuhause verlassen hat, wie er den Krieg durchgestanden hat und wie er seinen Geburtsort wieder besucht hat. So wiederholt sich der Kreislauf auch in Form von erzählten Erinnerungen. Obwohl Azweis Eltern gestorben sind, könnte man denken, er hätte jetzt keinen Grund mehr im Haus seiner Kindheit zu bleiben. Es ist aber die Kindheit, die ihn lockt. „..., für andere Menschen mag es nichts Besonderes sein, wenn sie sich an sich selbst erinnern, aber für mich war es, als ob das Unterste zuoberst gekehrt würde.“ (S. 96) Er ist unmittelbar mit dieser Lebensetappe konfrontiert, er entdeckt sie wieder nach einer so langen Zeit – nach mehr als dreißig Jahren, auch wenn er sie vollständig vergessen wollte. Sie ist mit den Begriffen Natürlichkeit, aufrichtige Freude, Freiheit, aber auch mit dem täglichen Entdecken immer neuer Anreize verbunden. Er findet seine alten Kinderbücher, in denen er beim Durchblättern Spuren von Kinderfingern bemerkt, die seine eigenen sind. Als ob sein Leben im erwachsenen Alter nicht ihm gehörte, sondern jemandem anderen. Als ob das nur ein Musterleben gewesen wäre, von dem er sich endlich befreit hat. Mit diesem Wendepunkt ist auch eine veränderte Einstellung zur eigenen Verankerung in der Zeit verbunden: Früher hat er sich nicht für seine Vergangenheit interessiert und nur für die Gegenwart gelebt.

Azwei beeilt sich nicht, er zieht ein Bett in sein ehemaliges Kinderzimmer und verbringt da eine gewisse Zeit. Er liest wieder seine Bücher im Körper eines schon älteren Mannes und fühlt sich wie der kleine Junge damals, so sorgenfrei, mit einer „frischen“ Sicht auf die Welt. „...; ... Kindheit, das heißt, an beiden

Enden nicht ganz gesichert sein... ich reichte wirklich nicht mehr unter dem Tisch zur Erde.“ (S. 96) Hoppler definiert die Kindheit als die Lebensphase, „da noch keine Unterscheidungsmöglichkeiten da waren. Alles war eins.“¹⁸³ Am Ende der dritten Geschichte gerät er in den Zustand der Symbiose, in dem sich jeder von uns am Anfang seines Lebens befand und nach dem Azwei sich die ganze Zeit unbewusst gesehnt hat. Die Tatsache, dass die Erwachsenen unter dem Tisch zur Erde reichen, festigt auf der metaphorischen Ebene nur den stereotypen Gedanken, dass die vernünftigen Menschen an gesellschaftliche Regeln gebunden sind und sich gar nicht vorstellen können, dass eine andere Welt existiert, die über die Grenzen des Materiellen hinausreicht. Roth erklärt den Grund für den Tod der Mutter: „Sie stirbt, um ihm die Einheit seines Wesens und seiner Kindheit zurückzugeben.“¹⁸⁴ Reniers-Servranckx behauptet im ähnlichen Sinne, Azweis Mutter bewirkt „mit ihrem Tod [...] die geistige Umkehr ihres Sohnes“¹⁸⁵. Beide Behauptungen führen zum Gleichen, und zwar dass Azwei dank ihrer Liebe und ihrem „Opfer“ wieder etwas Metaphysisches erleben konnte. Nun fühlt er sich wieder komplett, weil er noch eine Möglichkeit hatte, sich selbst wieder kennenzulernen.

In allen drei oben erwähnten Geschichten ereignet sich immer eine ungewöhnliche Begebenheit, bei der Azwei das Gefühl hat, dass sie explizit auf ihn bezogen ist und dadurch steigert sich bei ihm auch die Überzeugung, er sei auserwählt. Azwei will unbedingt mehr davon wissen und vor allem erfahren, ob diese Ereignisse wirklich passiert sind und deswegen sucht er seinen Freund aus der Jugend auf.

4.2 Mathematisches Intermezzo – Vielfalt von Ichs

Es wurde schon angedeutet, dass der Hauptheld dieses Werkes, Azwei, seinem Freund aus der Jugend, Aeins, drei Geschichten erzählt, um sich zu vergewissern, ob diese metaphysisch anmutenden Ereignisse wahr sind.

Er entscheidet sich für seinen Freund Aeins als seinen Vertrauten, und

¹⁸³ HOPPLER (1984), S. 193.

¹⁸⁴ ROTH (1984), S. 182.

¹⁸⁵ RENIERS-SERVANCKX (1972), S. 184.

berichtet ihm alles, was ihm passiert ist: „...; ich habe mich jahrelang mit keinem Menschen aussprechen können, und wenn ich mich darüber laut mit mir selbst sprechen hörte, wäre ich mir, offen gestanden, unheimlich.“ (S. 88)

Das Werk *Die Amsel* ist eine Novelle mit einer für diese Gattung "fast" klassischen Struktur, d. h. einer Rahmenerzählung und einer Binnenerzählung. Im Rahmen stellt ein heterodiegetischer Erzähler beide Freunde und ihre Jugend in dem kirchlichen Institut vor. Die drei Binnengeschichten werden von dem Ich-Erzähler Azwei geschildert, wobei sein Zuhörer nicht nur der Leser selbst ist, sondern innerhalb der Geschichte auch sein Jugendfreund Aeins.

Die Begegnung zwischen den beiden spielt eine rein symbolische Rolle wie auch Roth betont: „... diese Begegnung könnte überall und nirgends stattfinden, sie hat Symbolwert.“¹⁸⁶ Obwohl Aeins als ein Zuhörer, dem die drei Geschichten vermittelt werden, unentbehrlich ist, handelt es sich in seinem Fall nicht um eine ganz typische Novellenfigur. Man kann auf seine Funktion des Gesprächspartners nicht verzichten, obwohl er fast nichts sagt. Das ganze Erzählen könnte durchaus eher als ein Monolog bezeichnet werden, auch wenn Azwei ihn als Zuhörer ausgesucht hat. Nach Reniers-Servranckxs Meinung ist die Figur Aeins ein Bestandteil der Novellenstruktur und man sollte sie nicht als einen Helden, der zum Inhalt gehört – wie etwa Azwei, wahrnehmen. „... er stellt das kritische Selbstbewußtsein des Erzählers dar, ist eine Art rationales Filtriergefäß für die Materie, so daß ihre Unterredung fast wie ein Selbstgespräch erzählt werden kann“¹⁸⁷, wie der Erzähler selbst erläutert.¹⁸⁸

Wie verhält sich eigentlich Aeins als ein Zuhörer? Aeins unterbricht Azwei nie. Im Laufe der Schilderung der ersten Geschichte möchte zwar Aeins etwas Treffendes hinzufügen, bleibt jedoch stumm. Der Grund dafür kann sein, dass Aeins die Reaktion des Erzählenden vorwegnimmt. Er ist sich sicher, was Azwei ihm erwidern könnte. Vielleicht weil er ihn so gut kennt? Sonst hört er aufmerksam auch Azweis rhetorischen Fragen „Und weißt du, wie das war?“ (S. 90) oder dem direkten Ansprechen von Azweis Seite „Du weißt doch, ...“ (S. 86)

¹⁸⁶ ROTH (1984), S. 173.

¹⁸⁷ MUSIL, Robert: *Gesammelte Werke*. Bd. 2. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Rowohlt: Reinbek, 1981. S. 522.

¹⁸⁸ RENIERS-SERVANCKX (1972), S. 192.

zu. Zur Mehrstimmigkeit der Novelle trägt auch die Tatsache bei, dass der heterodiegetische Ich-Erzähler aus dem Rahmen in der Binnenerzählung doch noch ab und zu auftaucht und Azweis Handeln kommentiert: „... - fuhr Azwei fort.“ (S. 86). Es handelt sich um mit den *verba dicendi* unauffällig markierte Sprünge aus der Rahmen- in die Binnengeschichte, derer sich der Leser doch bewusst ist.

Ein zentrales Thema der Novelle ist die Suche nach der Identität. Der Identitätsverlust des Haupthelden wird implizit bereits durch die Namengebung angedeutet. Die Einleitung des Erzählers aus dem Rahmengesichte, der die Jugend der Freunde vorstellt, kann bei der Erklärung helfen, warum die Figuren gerade Aeins und Azwei heißen. Es ist wohl kein Zufall, dass Azwei sich für seine persönliche „Beichte“ den Freund aus der Jugend ausgewählt hat; aus der Lebensetappe, als er noch nicht von der Gesellschaft beeinflusst war, die ihn verdorben hat. Den Kontrast sieht man gut anhand der Passage, in der Azwei akrobatische Stücke auf dem Turmgeländer im Kirchturm ausübt (vgl. S. 81 - 82); er verhält sich ungestüm und mutig, ganz ohne Rücksicht auf irgendwelche verbindenden Normen.

Stellen wir uns eine Strecke vor, an der zwei Punkte A_1 und A_2 als Endpunkte markiert werden. Auch die Figuren Aeins und Azwei sind fast wie zwei Gegenpole mit unterschiedlichen Eigenschaften und Fähigkeiten. Symbolisch kann man die Begegnung der beiden Freunde als eine Rückkehr zum alten Ich verstehen. Scholz neigt zu der Theorie, dass „Ich“ aus diesen zwei Entitäten besteht. „Das Ich bildet keine Einheit, die man unproblematisch als ‚Person‘ sehen könnte.“¹⁸⁹ Das, was beide verbindet, ist, wie schon erwähnt wurde, die Jugend und auch die Freundschaft, die gemeinsamen Momente und die Atmosphäre in dem Erziehungsinstitut. Zwischen der Jugendzeit und der „Beichte“ von Azwei klafft eine Lücke: nach der Zeit in dem Erziehungsinstitut haben sich ihre Wege getrennt, indem sie sich für sehr unterschiedliches Studium entschieden haben, das ihr Leben weiterhin prägte – Azwei, wie bereits erwähnt wurde, studierte Waldwirtschaft und setzte sich sogar in Russland geschäftlich gut durch. Aeins war dagegen in einer Arbeiterbewegung tätig und als die beiden

¹⁸⁹ SCHOLZ, Ingeborg: *Robert Musil, Nachlass zu Lebzeiten: Bilder, Betrachtungen, Geschichten*. Bange Verlag: Hollfeld/ Obrf, 1978. S. 56.

Freunde sich kurz vor dem Anfang des Weltkriegs wieder treffen, arbeitet Aeins als Herausgeber einer Zeitung, die ziemlich passabel verdient. In dieser Zeit, in der sie voneinander beinahe nichts wussten, würde man sie wohl nicht als „beste Freunde“ bezeichnen.

Es scheint so, als ob die Begegnung nach so vielen Jahren nur stattfindet, damit Azwei seinem wieder gefundenen Freund die Geschichten erzählen kann. Der Dialog zwischen Aeins und Azwei kann eher als ein Monolog betrachtet werden. Mit Hilfe dieses als ein Dialog verkappten Monologs wird eine Art Spiegelbild erzielt. „Aeins und Azwei sind Spiegelbilder seines Ich und stellen zwei unterschiedliche Perspektiven dar, die einander kreuzen, nämlich: das objektive, kritische, formelle Bewußtsein und das subjektive, existentielle, irrationale Bewußtsein.“¹⁹⁰ Es ist offensichtlich, dass die Figur mit dem objektiven, skeptischen Bewußtsein Aeins und ihr durch das irrationale Denken geprägter Gegenpol Azwei ist. Dies wird schon in der Beschreibung ihrer Jugend angedeutet, hauptsächlich in den Szenen, in denen sich die Jungen gegenseitig zu übertrumpfen versuchen. Aeins gehört zu den scheuen, zu denen, die die Regeln befolgen. Physische Herausforderungen spielen für ihn keine wichtige Rolle. Er wird als eine vorsichtige Figur charakterisiert, die sich nur an seine Vernunft verlässt. Durch die Figurenkonstellation der beiden Freunde werden die oppositionellen Seiten des Individuums zum Ausdruck gebracht, die Ratio und Mystik darstellen und die gerade diese „Figuren“ vertreten.

Obwohl die ganze Zeit von drei Geschichten die Rede ist, in Wirklichkeit kann man von einer narrativen Ganzheit sprechen. In Azweis Anspielung am Ende der ersten Binnengeschichte wird auf die nicht abgeschlossene Struktur der einzelnen Geschichten hingewiesen: „Du wirst annehmen, daß die Geschichte damit zu Ende ist? - Erst jetzt fing sie an, und ich weiß nicht, welches Ende sie finden soll!“ (S. 86) Daraus kann abgeleitet werden, dass das gesamte Geschehen noch nicht zu Ende ist und Azwei selbst keine Ahnung hat, wie es in seinem Leben weiter gehen wird. Azweis Anmerkung zum offenen Ende der ersten Binnengeschichte impliziert, dass es immer um ähnliche Ereignisse mit einem gemeinsamen Sinn geht. „Wenn man Teile der Erzählung isoliert, kommt die

¹⁹⁰ ROTH (1984), S. 175.

Kritik auf einen Irrweg- Azwei geht es nicht um Einzelnes, sondern um das Ganze. Er beharrt darauf, daß in allen drei Geschichten dasselbe passiert ist, sie einen gemeinsamen Sinn haben.“¹⁹¹

Der Grund dafür, warum wir die Struktur der Novelle eben nur als FAST klassisch bezeichneten, ist der fehlende zweite Teil des Rahmens am Ende der Novelle. Der objektive Erzähler kehrt nicht mehr zurück und anstatt der Vollendung des Rahmens folgt nach den drei erzählten Geschichten ein Dialog zwischen den beiden Freunden, der das ganze Werk abschließt. Aeins fragt sofort nach dem Sinn der drei Geschichten: „Aber du deutest doch an, - suchte sich Aeins vorischtig zu vergewissern – daß dies alles einen Sinn gemeinsam hat?“ (S. 98) Azwei erwidert ihm überrascht, wenn er das doch wüßte, würde er ihm dies alles mit allen Einzelheiten nicht schildern. Scholz erklärt Aeins Neugier: „Er vertritt mit seiner nüchternen Frage nach dem Sinn der Geschichten einen ähnlich reagierenden Leser, der mit derselben Ratlosigkeit dem Sinn der Geschichten gegenübersteht.“¹⁹²

Aeins will auch wissen, ob die Amsel, die Azwei im Elternhaus am Ende der dritten Geschichte besucht hat und die behauptet hat, sie wäre seine Mutter, noch irgendwann gesprochen hat. „Hat sie noch oft gesprochen?“ (S. 97) Nein, Azweis Mutter im Körper der Amsel hat nie wieder gesprochen. Aeins wollte damit wahrscheinlich eine Antwort erzielen und erfahren, ob das Magische in Azweis Leben ständig präsent ist. Dadurch, dass die magische Erfahrung als zeitlich punktuell, einmaliges Initiationserlebnis beschrieben wird, das sich nicht wiederholt, wird das Unberechenbare und Unbeherrschbare hervorgehoben, das Azwei an dem Leben so fasziniert. Bevor Azwei die dritte Geschichte zu Ende erzählt, betont er wieder, dass er selbst nicht weiß, wie sie enden will. „...; das ist die dritte Geschichte, wie sie enden wird, weiß ich nicht.“ (S. 97) Die Wiederholung des offenen Endes impliziert, dass die dritte Geschichte weiter dauert, wahrscheinlich bis zu dem Zeitpunkt, wann Azwei wieder etwas Übernatürliches erlebt oder bis er eine neue Suche nach dem Lebenssinn in Angriff nimmt. Das, was wichtig ist, ist nicht das Ziel, sondern das unausgesetzte Streben nach der Lebenswahrheit, auch wenn das oft nicht möglich ist, sie ganz

¹⁹¹ HOPPLER (1984), S. 189.

¹⁹² SCHOLZ (1978), S. 55.

und gar zu entdecken.¹⁹³

4.3 Anderer Zustand, das Gefühl "anders zu sein" und die Überschneidung von Realität und Traum

In diesem Unterkapitel beschäftigen wir uns erst theoretisch mit dem Begriff des anderen Zustands, der nicht nur in der Novelle *Die Amstel* anwesend ist, sondern auch in anderen Musils Werken. Jede der drei von Azwei geschilderten Begebenheiten ist ein gutes Beispiel für den anderen Zustand, der das Gegenteil zum rational begreifbaren Zustand bildet. „Oder, wie es in der Musilforschung etwa heißt, zum Gebiet der Mystik und nicht dem der Ratio.“¹⁹⁴

Robert Musil befasste sich mit der Wirklichkeitsdeutung und auch mit den Bewusstseinszuständen, in denen sich Menschen befinden können. Ihn hat „das Gespenstische des Geschehens“¹⁹⁵ besonders interessiert und nicht das reale Geschehen. Er gelangte zu der Ansicht, dass es neben der alltäglichen Welt, die man auch die rationale nennen kann, noch eine andere gibt. Die rationale Welt bildet nur eine Variante aller Möglichkeiten, wie die Welt wahrgenommen werden könne. Den anderen Zustand kann man als „die ursprüngliche Existenzebene“¹⁹⁶ verstehen, nicht nur als die einzig mögliche gegenteilige Varietät zu der mit Sinnen erkennbaren Welt oder - wenn wir von Bewusstseinszuständen reden - die mentale Varietät zum realen Zustand. Dieser reale Zustand ist für uns nicht fremd, jeder bewegt sich täglich in ihm, er ist unser Alltag, in dem die Gesellschaft das Hauptwort hat und ihre Vorschriften und Erwartungen erfüllt sehen möchte.¹⁹⁷ Das Bemühen, mit der Gesellschaft Schritt zu halten, macht aus dem Einzelwesen kein Individuum. Es kann sich nicht wehren und weiß nicht, wie es seine Identität finden kann. Sehr oft hat es sogar keine Ahnung davon, dass es sich bemühen

¹⁹³ Vgl. ROTH (1984), S. 185.

¹⁹⁴ HOPPLER (1984), S. 190.

¹⁹⁵ Vgl. FONTANA, Oskar Maurus (1926): *Was arbeiten Sie?* Interview mit Robert Musil. In: MUSIL: *Gesammelte Werke*. Bd. 2. *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hrsg. Von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978. S. 939.

¹⁹⁶ Vgl. SCHAROLD, Irmgard: *Epiphanie, Tierbild, Metamorphose, Passion und Eucharistie. Zur Kodierung des Anderen in den Werken von Robert Musil, Clarice Lispector und J. M. G. Le Clézio*. Universitätsverlag Winter: Heidelberg, 2000. S. 84.

¹⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 84.

sollte, sein Leben zu ändern. Musil sieht den Ausweg in dem anderen Zustand, wo man die Freiheit finden und die eigene Selbstbestimmung erreichen kann. Der andere Zustand ist subjektiv und befindet sich im Bewusstsein des Menschen.¹⁹⁸ Dem Haupthelden Azwei gelingt es, den anderen Zustand zu erreichen; genau wie Musil selbst anführt – im Moment, in dem das Ich und die Welt komplett verschmelzen und das Individuum zum Bewusstsein der eigenen Einzigartigkeit und Individualität zurückkehrt, ist man fähig den realen Zustand zu verlassen und dem Anderen sich zu öffnen.¹⁹⁹ Die uns bekannte alltägliche Welt, die manche Menschen falsch als die „reale“ bezeichnen, ist nur so lange real, bis man die wirklich reale wieder entdeckt.

1. Geschichte

Um den anderen Zustand besser zu verstehen, analysieren wir nun eine konkrete Passage, und zwar diejenige, in der geschildert wird, wie Azwei mit der Umgebung in Eins verschmilzt. Als Azwei das erste Mal das Gefühl dieses Zustands erlebt, kann er nicht klar erkennen, ob es sich um wirklich Erlebtes oder um Geträumtes handelt: „Ich wusste bald nicht mehr, ob ich wachte oder schlief.“ (S. 85) Die Tatsache, dass er nicht mehr weiß, ob er noch wach ist oder ob dies alles sich im Traum abspielt, bildet einen geeigneten Boden für die Schilderung des übernatürlichen Geschehens. Die Ambivalenz zwischen der Realität und dem Traum widerspiegelt sich auch in der Szenerie: „Zwischen den Vorgängen und den Spalten der Rolläden quoll dunkles Grün auf, dünne Bänder weißen Morgenschaums schlängeln sich hindurch.“ (S. 85) Mit diesen Worten beschreibt Azwei das, was als seine letzte Erinnerung vor dem Einschlafen sein könnte oder im Gegenteil das Erste, womit sein Traum beginnt. Die Spannung wird auch auf der lautlichen Ebene aufgebaut: die sich nähernden Töne hinter dem Fenster machen ihn auf etwas Ungewöhnliches aufmerksam. Die lautlichen Sinneseindrücke werden dabei mit durchaus optischen Attributen beschrieben oder sogar personifiziert. Sie hätten auf dem Dach der Nachbarhäuser gesessen und seien „wie Delphine“ gesprungen. Weiter werden die Töne mit den

¹⁹⁸ Vgl. ROTH (1984), S. 181.

¹⁹⁹ Vgl. MUSIL, Robert: *Prosa, Dramen, späte Briefe*. In: FRISÉ, Adolf (Hrsg.): *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Bd. 3. Rowohlt: Hamburg, 1957. S. 525.

„Leuchtkugeln beim Feuerwerk“ verglichen. Auch wenn sie am Ende zerplatzt sind und „wie große Silbersteine in die Tiefe“ (S. 85) gesunken sind, haben sie in Azwei einen starken Eindruck hinterlassen. Azwei selbst benennt seinen Zustand als einen zauberhaften. Er hat gespürt, dass er doch wach war, aber dieser Wachzustand war ganz anders als sonst.

„...; ich lag in meinem Bett wie eine Figur auf ihrer Grabplatte ...“ (S. 85) Von diesem Moment an kann man abschätzen, dass Azwei das alte Ich unter der Grabplatte gelassen hat und auf etwas Neues vorbereitet ist. Dies kann auch erklären, wieso es möglich war, dass er auf einmal „keine Plastik mehr [war], sondern etwas Eingesenktes.“ (S. 85) Das bedeutet, Azwei ist schon auf die kommenden Änderungen in seinem Leben vorbereitet, sein künftiges Wesen hat aber noch keine feste Form angenommen und deswegen vergleicht er sich selbst mit etwas, was die Form der Umgebung vermag. Man kann die Metapher mit der Grabplatte auch so verstehen, dass er sich erst jetzt entschlossen hat, aus seinem Grab herauszukommen und das wahre Licht des Lebens kennenzulernen. Vorher hat er in einer Welt gelebt, in der er keine richtige Lebendigkeit erspürt hat. Er war mit anderen Menschen als ein Bestandteil der Masse begraben und hatte keine Chance die wirklichen Erscheinungen an der Oberfläche zu sehen. Nach dem mystisch anmutenden Erlebnis liegt Azwei auf dieser Oberfläche und kann viele Sachen ganz anders wahrnehmen. Das Zimmer, in dem er sich befindet, ist nicht mehr hohl wie an einem anderen, normalen Tag; diesmal ist es „aus einem schwarz durchsichtigen und schwarz zu durchführenden Stoff, aus dem auch ich bestand.“ (S. 85) Der Raum und der Wahrnehmende durchdringen sich. Hoppler vergleicht die Schilderung dieses Erlebnisses mit dem „Konvex-konkav-Empfinden“²⁰⁰, das im Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* thematisiert wurde. So wird der Zustand bezeichnet, in dem die Konturen vom Selbst und auch den Dingen um Selbst herum verschwinden und mit der Umgebung verschmelzen. Der Hauptheld Ulrich im oben erwähnten Werk benutzt in einer Passage, in der genau dieser Zustand beschrieben wird, das Wort „selbstlos“. Daher kann man auch von der Selbstlosigkeit sprechen, die mit der Konturlosigkeit zusammenhängt. Dasselbe erlebt Azwei in seinem Berliner Zimmer.

²⁰⁰ Vgl. HOPPLER (1984), S. 191.

In diesem Augenblick beginnt er zu glauben, etwas Übernatürliches könne doch passieren. Er hört eine Nachtigall singen! Er öffnet sich einem „wirklicheren“ Leben, das dem rationellen Prinzip entgleitet. Roth versteht Azweis neues Erwachen als die Anerkennung des Unberechenbaren und Unergründlichen im menschlichen Leben: „In das Unerwartete des Daseins eingesenkt zu sein, heißt, sich vor allem der Seele der Dinge, dem Anderen öffnen, heißt ein wirklicheres Leben entdecken, mehr geistige Bewegung gewinnen.“²⁰¹ Damit Azwei nicht weiterhin ein gefesseltes Leben führen muss und den Zauber des Unberechenbaren entdecken kann, muss er seine bisherige Existenz verlassen, was er auch kurz darauf macht.

Der wesentliche Auslöser, der Azwei die neue Welt eröffnet ist die Nachtigall. Dieser Vogel, der im Laufe des Geschehens in verschiedenen Gestalten auftaucht, stellt zweifellos das Symbol der anderen Wirklichkeit dar. „... der geheimnisvolle Vogel ist eigentlich nur das Zeichen für die Bereitschaft zu einem Ausweg in eine andere Wirklichkeit.“²⁰² Die Amsel, die als Nachtigall zu Azwei eingeflogen ist, wirkt als Schlüssel zu einem anderen Zustand, sie ist ein Bote vom Himmel. Der Himmelsvogel kommt mit einer Nachricht für Azwei, die ihn für eine wesentliche Veränderung in seinem Leben bereit machen soll, für „eine innere Umkehr“²⁰³ wie es Roth bezeichnet.

Durch die Szene wird die Botschaft vermittelt, dass jedem von uns seine "eigene" Amsel begegnen kann. Das hängt aber völlig von uns ab, ob wir sie erwarten. Sie muss natürlich nicht unbedingt immer in der Gestalt von einer Amsel erscheinen, wie wir auch in der Novelle sehen.

Azwei macht gerade eine Lebensphase durch, die von der Unpersönlichkeit dominiert ist, als diese magische Begegnung zum ersten Mal stattfindet. Dieses Ereignis ist wohl autobiographisch inspiriert und musste in Musil einen tiefen Eindruck hinterlassen haben. Er hat sich so außergewöhnlich gefühlt, als ob er ein Wesen aus der Zauberwelt getroffen hätte.²⁰⁴ Es ist allgemein bekannt, dass Amseln andere Vögel nachahmen. Die Feststellung, dass das

²⁰¹ ROTH (1984), S. 180.

²⁰² Ebd., S. 174.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 174.

²⁰⁴ Vgl. MUSIL, Robert: *Tagebücher*, hrsg. von Adolf Frisé, Hamburg 1976. S. 297.

vermeintliche Zauberwesen eigentlich der „gewöhnlichen“ Welt angehört, steigert nur noch das innere Erlebnis. Es handelt sich um die für den MR typische Mischung einer realen Erscheinung mit der plötzlich magischen Wirkung. „Oh, im Gegenteil; gerade daß es bloß eine ganz gewöhnliche Amsel gewesen ist, was mich so verrückt machen könnte: das bedeutet noch viel mehr!“ (S. 86)

Wie schon in dem ersten Unterkapitel der Interpretation erwähnt wurde, vermittelt die Novelle die Botschaft: der Mensch sei ein Teil der Masse, die ihm seine Individualität abspricht; als wäre sein Schicksal bereits für ihn entworfen, als ob von ihm erwartet würde, dass er nie aus diesem Weg ausschert. Das Diktat der Gesellschaft erlaubt keine Einzigartigkeit oder Exzentrizität. Der Mensch sollte sich nicht zu intensiv um etwas Eigenes bemühen. Diesen Realzustand, in dem sich Azwei bewegt, sollte man als den alltäglich gelebten wahrnehmen. Er wurde aber künstlich erschaffen, obwohl er natürlich wirken sollte. Die Ambivalenz zwischen der scheinbaren Lebensrealität und der ungreifbaren inneren Wirklichkeit widerspiegelt sich auch in Azweis Beziehung mit seiner Frau, die wahrscheinlich oberflächlich war, sonst wäre er nicht fähig, sie zu verlassen. Ihr schlafender Leib wirkt auf ihn nur noch wie ein Requisit, obwohl er sie so lange Jahre geliebt hat „...“, und nun liegst du da wie eine ausgebrannte Hülse der Liebe.“ (S. 87) Sie ist ein fremdes Wesen geworden, das er nicht mehr in seine Welt einordnen kann. Ihren schlafenden Zustand kann man als eine imaginäre Grenze zwischen ihnen wahrnehmen, die zugleich eine zeitliche Zäsur darstellt: sie gehört nun zu der Vergangenheit. Vielleicht war er mit ihr zusammen, weil er glaubte, dass es von ihm erwartet wurde, eine Frau zu haben. Er weiß, wenn er sein Leben ändern will, muss er die Pilgerschaft ganz allein unternehmen. Es ist nicht einfach in Einsamkeit zu leben, aber wie könnte er sein Inneres besser kennenlernen? Sicher nicht, wenn er mit ihr in ihrer Berliner Wohnung verbleiben würde, wo man wie ein programmiertes Wesen den vorgeschriebenen Regeln folgt. „Mit dieser Karikatur des in materieller Knechtschaft und schematischen Strukturen gefangenen Lebens distanziert sich der Autor von einem entfremdeten Dasein und gibt ex negativo den Sinn seiner Suche an.“²⁰⁵ Er muss sich unbedingt von der materiellen Knechtschaft losreißen, damit er sich auf die Suche nach dem

²⁰⁵ ROTH (1984), S. 180.

Unerwarteten begeben kann.

2. Geschichte

Auch die zweite Geschichte geht von Musils eigener Erfahrung aus.²⁰⁶ Ursprünglich handelte es sich bei den beiden Geschichten um autonome, voneinander unabhängige Texte mit unterschiedlichen Titeln, aber letztendlich hat Musil sie zu einer Novelle zusammengefügt. Sie haben die zentralen Motive gemeinsam, nämlich das Aufwachen des Haupthelden und die Entscheidung für das „wahre“ Leben.

Die innere Umkehr des Protagonisten ist auch mit einer neuen Weltanschauung verbunden. Azwei beginnt die Welt poetisch anzuschauen. Wenn er den Nachthimmel während des Krieges bewundert, ist er sich sicher, dass er sich so nie am Alltag fühlen würde. „... so schön ist nichts im sichersten Leben.“ (S. 88) Seine Sinne reagieren jetzt empfänglicher. Alles ist für ihn optisch, akustisch oder haptisch erreichbar. Azwei betrachtet den Himmel, als ob er wieder ein Junge wäre, der sich zum ersten Mal verliebt hat. Der Übergang in den „anderen Zustand“ wird von emotionalen Bindungen an die stark personifizierte Umgebung begleitet. Er ist in die mädchenhafte Mondsichel verliebt. „... und die dünne, mädchenhafte Mondsichel, ganz silbern oder golden, lag auf dem Rücken mitten darin und schwamm in Entzücken.“ (S. 88) Dieses Erlebnis kann man als ein Moment der sogenannten „Fernliebe“²⁰⁷ definieren, die Musil als ein Zustand, losgelöst von jeder Begierde definierte: „Eros ist überhaupt kein Trieb, sondern ein völliger Zustand, und zwar kein Zustand der Bedürftigkeit, sondern der Erfüllung ‚an sich‘ ... Vollkommen frei von Streben.“²⁰⁸ Das heißt, es geht um keine Liebe zu einer realen Person, sondern zu einer schönen Szene, die man bewundern kann. Die Erfüllung „an sich“ ist jedoch bei Azwei nicht völlig losgelöst vom Begehren; er sehnt sich nach der Verschmelzung mit dem Nachthimmel, um dadurch ein Teil der ihn umgebenden Schönheit zu sein.

In der Schilderung der Szenen aus dem Krieg wird der Kontrast zu Azweis

²⁰⁶ Vgl. MUSIL, Robert: *Tagebücher*, hrsg. von Adolf Frisé, Hamburg 1976. S. 312.

²⁰⁷ Vgl. HOPPLER (1984), S. 191 – 192.

²⁰⁸ MUSIL, Robert: *Tagebücher I*. Herausgegeben von Adolf FRISÉ. Rowohlt Verlag: Reinbek bei Hamburg, 1983. S. 615.

Leben in Berlin gezeigt. In dieser Stadt hat er zwar gesichert gewohnt und wusste im Vorhinein, wie sein nächster Tag aussehen wird, aber er war freiwillig leblos. Dagegen kann er in Südtirol jeden Tag sterben und dieser Gedanke bringt eine gewisse Erregung in sein Leben. Der Krieg potenziert jedermanns Sterblichkeit und deswegen drückt Azwei seine Freude so deutlich aus, wenn er fühlt, dass er dem Tod so nah ist, gleichzeitig verspürt er jedoch eine große Lust zum Leben.

Man findet mehrere solche Kontraste in der Novelle. Wie oben erwähnt wurde, spürt man ziemlich stark, wie das Leben und der Tod in Opposition stehen. Diese Opposition wird auf mehreren Ebenen zum Ausdruck gebracht, sehr auffallend etwa im symbolischen Spiel mit den Jahreszeiten. Azweis Erfahrung im Krieg spielt sich im Herbst – genauer in Oktober ab. Der Herbst wird allgemein als ein Symbol des Todes wahrgenommen und als ein Gegensatz zum Frühling – genauer symbolisiert der Mai das Leben, wie es auch in der ersten Geschichte mit der Nachtigall der Fall ist. Andererseits muss man hinzufügen, dass der sich annähernde Tod in Form des Fliegerpfeils in einer fast fröhlichen Atmosphäre ankommt. Die Beschreibung der Landschaft entspricht nicht dem Platz eines Kriegsgeschehens, sondern es wird die Harmonie betont, welche die Natur kurz vor dem winterlichen „Absterben“ erreicht. Am Tag sehen die umliegenden Hügel wie welke Kränze, sogar wie Grabkränze aus, die Atmosphäre ist sonst ruhig und sogar hell; man würde nicht sagen, dass Azwei sich im Krieg befindet. Der Schein der Grabkränze betont die tief versteckte Angst, die Azwei eigentlich nicht deutlich ausdrücken kann. Alles um ihn herum ist so still, nur die Vorstellung der Kränze weist auf die kommende Gefahr hin.

In den Nächten, in denen Azwei fast eine Ekstase im Anblick der Schönheit des Nachthimmels verspürt, auch wenn es gefährlich ist, sich außen zu bewegen, hat er Lust zu spazieren. Er kriecht „bis zu den gold-grünen schwarzen Bäumen“ und erst zwischen ihnen kann er sich aufrichten „wie eine kleine braungrüne Feder im Gefieder des ruhig sitzenden, scharfschnäbeligen Vogels Tod, der so zauberisch bunt und schwarz ist, ...“ (S. 89) Er weiß, wie grausam der Tod ist, aber gleichzeitig bewundert er ihn, als ob er ihm umwerben würde. Hoppler erwähnt dieses Erlebnis im Anschluss an die Fernliebe, bei dem „das

reale Gegenüber ausgelöscht²⁰⁹ wurde. Azwei konzentriert sich in dem kritischen Moment ausschließlich auf sich selbst und will mit dem Geschoss des Fliegerpfeils verschmelzen. Er stellt sich den Tod genauso vor, wie in der oben zitierten Passage der Vogel Tod beschrieben wurde. So könnte er aussehen. Hoppler interpretiert Azweis Sehnsucht nach der Verschmelzung mit verschiedenen Objekten als eine Vermischung der Identität vom Subjekt und Objekt: „immer wieder besteht für Azwei der Wunsch nach einer Verschmelzung mit einem von Fall zu Fall irrationalen, idealen oder allmächtigen Objekt, das in der Verschmelzung zugleich aufhört, ein Objekt für sich zu sein, wie Azwei aufhört, ein Subjekt zu sein.“²¹⁰ Das heißt, es gibt den Unterschied zwischen dem Objekt und dem Subjekt nicht mehr. Azwei wird zur Einheit mit seiner Umgebung.

Genauso verhält es sich mit den Gegensätzen in Azweis Lebenslauf; die Phase der Kindheit und des Erwachsenseins treffen sich wieder und verschmelzen miteinander. Er hat seine Kindheit fast vergessen, aber im Laufe der dritten Geschichte erfährt er, wie wichtig die Wiedererinnerung an diese Lebensphase für ihn ist. Man kann die Einbrüche des Irrationalen als die Versinnbildlichung des Gegenwärtigen wahrnehmen; das Vergangene ist die Kindheit und alles strahlt in die Zukunft, auch wenn er erst die Möglichkeit des Todes verspüren muss, damit er all diese zeitlichen Zusammenhänge versteht. Obwohl er kein junger Mann mehr ist, hat man das Gefühl, als ob er erst dank dem Krieg reif geworden wäre oder vielleicht kann man sagen – weiser und empfindsamer geworden ist. Immer geht es um etwas, was von außen her auf das Innere wirkt. In diesem Fall handelt es sich auch um das Ankommen eines Vogels, diesmal aber in der Gestalt eines mechanischen Vogels – eines Flugzeugs.

In jeder der drei nicht alltäglichen Begebenheiten kommt Azwei in Kontakt mit dem Anderen. Sein Körper reagiert extrem sensibel auf die übernatürlichen Kräfte, die von außen her kommen. Bei dem hinunterstürzenden Fliegerpfeil nimmt er das Geschehen, das man als „leises Klingeln“ bezeichnen kann, akustisch sehr intensiv wahr. Niemand außer ihm vermag dieses Geräusch zu vernehmen. Azwei erwartet, dass der Laut in Kürze aufhört, er wird jedoch sogar noch intensiver, was mit den Attributen der optischen Wahrnehmung zum

²⁰⁹ Vgl. HOPPLER (1984), S. 192.

²¹⁰ HOPPLER (1984), S. 192.

Ausdruck gebracht wird. „Er näherte sich mir, wenn auch sehr fern, und wurde perspektivisch größer.“ (S. 90) Bei der Begegnung mit der „Nachtigall“ spielte die optische Darstellung auch eine Rolle, obwohl es nicht so explizit ausgedrückt wird. Azwei hörte die singende Nachtigall und das ist das Grundlegende. Der Gesang war die real wahrgenommene Stimme der Nachtigall, obwohl die optische Wahrnehmung eine andere Information vermittelte. Damit ist gemeint, dass die optisch scheinbare Wirklichkeit nicht immer die richtige sein muss.

Auch die Beschreibung des Wetters spielt mit der Verschmelzung der optischen und akustischen Sinneseindrücke, wodurch die Atmosphäre eines Traumzustands erzielt wird. An dem Tag der Begegnung mit dem Fliegerpfeil ist sonniges Wetter und der Himmel sieht mit all den Wolken, die das feindliche Flugzeug produziert, fast „lieblich“ aus. „Die dreifarbigem Tragflächen des Flugzeugs“ erinnern an Kirchenfenster. Dank diesen Komponenten scheint die ganze Situation wie ein Einweihungsritual eines Novizen. Dem entspricht auch seine Laune, als er erfährt, dass das Flugzeug einschlägt: „Nicht wie eine schreckende Ahnung, sondern wie ein noch nie erwartetes Glück.“ (S. 90) Auch diesmal wird ihm das Leben gegeben.

Nach dem Ereignis mit dem Fliegerpfeil wird klar, wie sehr Azwei zur Mystik neigt und dass er die Existenz anderer Welten zulässt. Man weiß bald nicht mehr, welche der Entitäten die magische und die reale ist. Azwei selbst beschreibt seine Gefühle, als ob er wieder in einem Traum wäre, in dem der Einklang zwischen den Gedanken und der Sprache – ganz anders als in der „Realität“ - erreicht werden kann: „daß das bis zu einem Grad wie im Traum ist, wo man ganz klar zu sprechen wähnt, während die Worte außen wirt sind.“ (S. 90)

Der mechanische Vogel hat Azweis Perspektive geändert und ihn von dem Zwang des „Realen“ befreit. Durch die Isotopie des Himmels, die mit dem Vogel verbunden ist, wird Azwei eröffnet, dass er eher nach oben blicken soll – auf das ganze Universum. Zugleich versteht Azwei plötzlich, wie klein und gleichzeitig groß er eigentlich ist. Er ist sich nach diesem Erlebnis sicher, dass es sinnlos ist, sich in die Menschenmenge einzufügen. Er muss die angefangene Pilgerschaft fortsetzen und etwas Unerwartetes tun. Man kann im Krieg auch die Chance sehen, sich selbst zu finden und zu erfahren, wohin man weiter gehen sollte.

„Durch diese Begebenheit wird für Azwei die Anwesenheit in der Welt zu einer Anwesenheit Gottes in seinem Inneren erweitert und die Erfüllung seines Verlangens, mit dem All in Fühlung zu kommen ..., vollzieht sich auf persönlicher und kollektiver Ebene.“²¹¹ Es muss nicht unbedingt nur auf Gott selbst bezogen sein, sondern allgemein auf etwas Übernatürliches.

3. Geschichte

In der dritten Geschichte kehrt Azwei nicht mehr zu seiner alten Arbeitsbeschäftigung zurück, sondern entscheidet sich seinen Geist zu „ernähren“, was selbstverständlich anstrengender ist, aber so kann er in dem anderen Zustand verbleiben. Er ist ein geistig denkender Mensch geworden. Er nimmt seine Welt nicht mehr „als ein Zusammenhang dinglicher Beziehungen, sondern als eine Folge ichhafter Erlebnisse wahr.“²¹² Er reagiert auf die Außeneinflüsse aus seiner inneren Erfahrung. Seine Reaktionen sind nicht mehr auf den materiellen Raum bezogen. Das ist wohl auch der Grund dafür, wieso er sich dann in seine Kindheit begibt und nicht in die Gesellschaft zurückkehrt.

Je mehr man durch die Gesellschaft sozialisiert wird, desto mehr verliert man seine Freiheit und ist im Realzustand verhaftet. Man kann Azweis Rückzug in die Einsamkeit als den umgekehrten Prozess der Sozialisierung verstehen, die auf ihn durchaus positiv wirkt.

Wie kann man aber die Welt definieren, in der sich Azwei nach der Begegnung befindet? Wie auch Roth andeutet, repräsentiert die Nachtigall die andere Realität und umgekehrt die Amsel die greifbare Realität, die allerdings auf Azwei weniger wirklich wirkt und deswegen will er in der anderen bleiben.²¹³

Die Amsel kehrt zu Azwei zurück – diesmal in der Gestalt seiner Mutter. „Ich bin deine Mutter – sagte sie.“ (S. 97) Sie führt ihn zurück in die Phase der Kindheit, zu seiner eigenen jugendlichen Gestalt, die er zu verdrängen versuchte. Deswegen wollte er die Fotos aus der Kindheit, auf denen er selbst abgebildet war, nie ansehen und auch später lässt er sich nicht fotografieren. Als ob er seine

²¹¹ ROTH (1984), S. 184.

²¹² MUSIL, Robert: *Tagebücher II*. Herausgegeben von Adolf FRISÉ. Rowohlt Verlag: Reinbek bei Hamburg, 1983. S. 1153.

²¹³ Vgl. ROTH (1984), S. 185.

Vergangenheit „ablegen“ möchte, die aber bis zum Ende ein untrennbarer Teil von uns ist.

Der Grund dafür, warum die Amsel wieder zu Azwei fliegt, ist die Mutterliebe und die gegenseitige innere Verbindung zwischen Azwei und seiner Mutter, die erst nach ihrem Tod zur Erfüllung kommt. Früher haben sie es nicht geschafft, sich kennenzulernen. Dank ihrer Rückkehr, wenn auch in der Gestalt einer Amsel, können sich die beiden innerlich verbinden. „Die Rückkehr der Amsel zu A2 ist das lebendige Symbol dafür.“²¹⁴ Auch in dieser Situation repräsentiert die Amsel die greifbare, aber zugleich auch die andere Realität. Die Amsel ist der Beweis für die Verschmelzung der beiden Realitäten. „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.“²¹⁵ Damit meint Roth auch die verborgene Realität, die Azwei durch die Initiationserlebnisse erkundet. Sie war in der Kindheit immer anwesend, aber er hat sie vergessen.

Der andere Zustand, in dem sich Azwei befindet, wird intensiviert durch die Erfahrung des Todes. Insbesondere in der Begräbnisszene wird dieser Zusammenhang hervorgehoben, deswegen soll sie nun detaillierter analysiert werden. Azwei kehrt als Sohn zu seinen Eltern zurück. Die Mutter ist nicht mehr am Leben und der Vater folgt ihr in Kürze. Auch in dieser Geschichte trifft er den Tod, durch den er sich seiner Lebendigkeit bewusst wird. Er muss sich von seinen Verwandten verabschieden. Auch dieser Abschied spielt eine wichtige Rolle. Die Tatsache, dass Azwei der letzte Lebende aus seiner Familie ist, bewegt ihn dazu, sein bisheriges Leben umzuwerten. Die Menschen, die seine Eltern gut gekannt haben und denen Azwei beim Begräbnis begegnet, sprechen mit ihm, als ob er nicht zu ihnen gehöre, als ob er ein Fremder wäre. Deswegen muss man ihn nicht unbedingt als den letzten Lebenden aus der Familie sehen, sondern er kann gleichzeitig auch der Erste sein, der etwas anders tun kann. Es hängt ganz von ihm ab, wie er sein Leben fortsetzen wird.

Azwei bleibt im Elternhaus. Eines Abends geht er wie an den anderen Tagen schlafen, aber diesmal passiert wieder etwas Übernatürliches. Azwei hört ein prächtiges Singen: „Einmal nach der Mitternacht weckte mich ein

²¹⁴ ROTH (1984), S. 185.

²¹⁵ Ebd., S. 174.

wunderbarer, herrlicher Gesang.“ (S. 96) Er beschreibt, dass er nicht gleich aufgewacht ist; er hat lange im Schlaf zugehört. Das war der Gesang einer Nachtigall. „Ich begann mit offenen Augen zu schlafen.“ (S. 96) In diesem Augenblick wird die Realität traumhaft, auch wenn er selbst erklärt, dass die Begebenheit mit der Amsel wahr ist und dass es um keinen Traum geht. Die Amsel begrüßt Azwei mit folgenden Worten: „Ich bin deine Amsel.“ (S. 97) Die Grußformel ist eine Wendung, die mit dem beinahe biblischen Duktus eine Schutzkraft evoziert, etwa einen Schutzengel. Er erinnert sich sehr gut an die erste Begegnung mit der Amsel in der Kindheit. Als er Kind war, hat er sie in einem Käfig gehalten und sie ist zahm geworden, aber eines Tages ist sie weggeflogen. Auch heute kümmert er sich um seine Amsel, die nicht nur das Symbol der Liebe zwischen Azwei und seiner Mutter ist, sondern auch die Erinnerung an den Schlüssel symbolisiert, mit dem man die andere Realität betreten kann.

Azwei lernt einen neuen Wert zu schätzen und zwar die Güte, die ihn allmählich verändert. Die Veränderung setzt mit der Erkrankung seiner Mutter ein, die als ein Auslöser zur Selbstentdeckung fungiert. Die neu gefundene Emotionalität wird auf die Amsel übertragen, um die er sich kümmert. Es handelt sich um eine zentrale Zäsur im Verhalten der Figur: bis zu diesem Moment war er kein anständiger/ guter Mensch, was er in der ersten Geschichte, in der er seine Frau verlässt, selbst hervorhebt. Kein anständiger Mensch würde seine Frau verlassen. Azwei sieht einen klaren Zusammenhang zwischen seiner inneren Metamorphose und dem Erscheinen der Amsel: „... ich bin nie im Leben ein so guter Mensch gewesen wie von dem Tag an, wo ich die Amsel besaß; ...“ (S. 97)

Die letzte Geschichte ist eigentlich die Lösung der zwei vorigen. Musil wollte seine Novelle *Die Amsel* ursprünglich *Reise in die Kindheit* benennen, was dem Sinn des Werks mehr entsprechen würde.

ENDE

Am Ende der drei Geschichten unterscheidet Azwei nicht mehr zwischen dem anderen „magischen“ Raum und dem Realen. Er stellt fest, dass es auch im Diesseits generell die Möglichkeit gibt, den anderen Raum zu betreten. In Azweis Welt kann man im Laufe der Zeit bemerken, wie die magische Welt in die

alltägliche, reale eindringt. Man kann Azweis allmähliche Annäherung an das Metaphysische auch metaphorisch beschreiben: Die Tür zum Metaphysischen öffnet sich allmählich für den Haupthelden in Berlin durch die Begegnung mit der Amsel, obwohl er an der Existenz des Metaphysischen im Krieg gezweifelt hat, muss er nach diesem Erlebnis seine Anwesenheit zulassen. In seinem Elternhaus erspürt Azwei, dass er zum Bestandteil des Metaphysischen geworden ist. Die zentrale Botschaft der Novelle hinsichtlich des „anderen Zustands“ ist die Überzeugung, dass der magische Raum auch immer in unserer Welt anwesend ist; nur lassen die Menschen seine Existenz sehr oft überhaupt nicht zu, weil sie verblendet von der materiellen Lebensführung sind.

Wenn er nach einer so langen Pilgerschaft wieder im Elternhaus ist, in seinem alten Kinderzimmer, wo er der Amsel wieder begegnet, wird der Kreis zuletzt geschlossen. Azwei ist völlig aus der Gesellschaft herausgetreten und hat das Bewusstsein seiner eigenen Individualität wieder erlangt. „Das Entscheidende ist das Zustandekommen eines Verhältnisses zwischen dem zum ersten Mal wieder ganzen Menschen und dem zum ersten Mal gespürten Leben: ...“²¹⁶

²¹⁶ RENIERS-SERVRANCKX (1972), S. 195 – 196.

5 FURUI YOSHIKICHI

5.1 Furui Yoshikichi – Sein Leben und literarisches Schaffen

Furui Yoshikichi wurde am 19. 2. 1937 in Tokio geboren, wo er fast das ganze Leben verbrachte. Lediglich ein Paar Jahre unterrichtete er außerhalb Tokio und die Kriegszeit verbrachte er in der Präfektur Gifu, woher seine Eltern kamen.²¹⁷ Er entschied sich für das Studium der Germanistik und gilt heute in Japan als ein anerkannter Germanist. Im Jahre 1960 verteidigte er seine Bakkalaureatsarbeit über Franz Kafka an der Universität Tokio und an derselben Universität setzte er sein Germanistikstudium fort. In zwei Jahren bekam er den Mastertitel für seine Diplomarbeit, die dem Schriftsteller Hermann Broch gewidmet wurde.²¹⁸

Seine nächsten professionellen Schritte führten nach Kanazawa und Rikkyō, wo er als Universitätspädagoge tätig war. In dieser Zeit widmete er sich allerdings nicht nur seiner akademischen Karriere, sondern begann auch gleichzeitig zu übersetzen, und zwar beschäftigte er sich vor allem mit Autoren wie Hermann Broch (*Die Schlafwandler; Der Versucher*) und Robert Musil (*Vereinigungen; Die Vollendung der Liebe, Die Versuchung der stillen Veronika*).²¹⁹ Den letzteren hat er nicht nur übersetzt, sondern er schrieb über ihn auch zahlreiche Studien und für eine von ihnen wurde er gewürdigt. „Er wurde 1965 für seine Abhandlung „Über Musils *Tonka*. Das Geschehen und die Entwicklung.“ mit dem Förderungspreis der Gesellschaft zur Förderung der Germanistik in Japan e.V. ausgezeichnet.“²²⁰

Mokuyōbi ni („Am Donnerstag“²²¹), so heißt Furuis erstes Prosawerk aus dem Jahre 1968. Schon im Jahre 1970 hörte er mit dem Unterrichten an der

²¹⁷ Vgl. IWAMOTO, Yoshio: *Yoshikichi Furui: Exemplar of the "Introverted Generation"*. In: *World Literature Today*. Summer 1988, Vol. 62, No. 3., Contemporary Japanese Literature, pp. 385-390. Published by Board of Regents of the University of Oklahoma. [ges. 12.6.2014] Zugänglich URL: <http://www.jstor.org/stable/40144285> S. 2.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 2.

²¹⁹ Vgl. HAYASAKA (2004), S. 1 unter Bemerkung 4.

²²⁰ Ebd. S. 4.

²²¹ Die Buchtitel in Anführungszeichen in diesem Kapitel wurden von der Verfasserin aus dem Tschechischen übersetzt.

Universität auf und konzentrierte sich vollständig auf sein literarisches Schaffen. Neben der Arbeit an seinen literarischen Werken schrieb er Artikel für verschiedene Zeitschriften.²²² Er war gerade am Anfang seiner Karriere als Schriftsteller und die Literaturkritiker bezeichneten ihn sofort als das erfolgversprechendste Talent der 70er Jahre. Es gab noch keinen Schriftsteller, der in der japanischen Literatur nach Ōe Kenzaburō so hoffnungsvolle Aussichten auf eine erfolgreiche professionelle Zukunft im Literaturbetrieb hatte.²²³

Aus demselben Jahre 1970 stammt die Novelle *Tsumagomi* („Ehebande“²²⁴). In diesem Werk beschäftigt sich Furui mit 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.²²⁵ Diese kurze Handlungszusammenfassung sagt uns eigentlich viel über Furuis Werke, deren Themen sich immer wiederholen und Merkmale der introvertierten Generation aufweisen.

Das Jahr 1971 war für Furui außerordentlich – er erhielt den Akutagawa-Preis²²⁶ für seine Novelle *Yōko*. Seine nächsten Werke, die in den 70ern erschienen, thematisieren in erster Linie den Widerspruch zwischen den uralten Traditionen und der Zivilisation. Der Roman *Kushi no hi* (1974, „Der brennende Kamm“) ist inspiriert durch Mythen aus der ältesten japanischen Chronik – *Kojiki*.

²²² Vgl. IWAMOTO (1988), S. 2.

²²³ Vgl. WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta: *Slovník japonské literatury*. Praha: Libri, 2008. S. 84.

²²⁴ FURUI, Yoshikichi: *Ehebande*. In: *Das verhaßte Alter. Erzählungen* (Anthologie). Übersetzt von Ingrid Rönsch u.a. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1981.

²²⁵ Die Handlung wurde von WINKELHÖFEROVÁ (2008) übernommen und ins Deutsche übersetzt und verarbeitet.

²²⁶ **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 (2008), S. 307. Übersetzt ins Deutsche von der Verfasserin.

Im Jahre 1975 begann er seine Trilogie der kurzlangen, mit ihren Hauptgestalten verbundenen Prosawerke *Hijiri* (1975-1976, "Der Heilige"), *Sumika* (1977, "Zufluchtsort") und *Oya* (1979, "Eltern") zu veröffentlichen. *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 wies F.Y. auf den Widerspruch zwischen der schnellen Urbanisierung in Japan und den alten Gewohnheiten und Ansichten hin, die noch immer im menschlichen Denken und im Leben einiger Kommunen überleben.²²⁷

Obwohl man nicht vorbehaltlos behaupten kann, dass Furui die ganzen 70er Jahre des 20. Jhs. an dem „literarischen Gipfel“ in Japan stand, war diese Periode für ihn außerordentlich erfolgreich. Er knüpfte an die Erfolge des Nobelpreisträgers Kenzaburō Ōe an, der in den 60er Jahren seinen Höhepunkt erreichte.²²⁸ Jedenfalls „hat Furui ... eine fest anerkannte Stellung in der japanischen Gegenwartsliteratur ... Jedes neue Werk von ihm wird von Literaturkritikern – mit wenigen Ausnahmen – positiv eingeschätzt und als ein Wagnis im Stil oder als ein mit der Gattung der Erzählung experimentierender Versuch anerkannt.“²²⁹ Furui Y. selbst und die Schriftsteller, die in der gleichen Zeit wie er literarisch tätig waren²³⁰, entschieden sich ganz anders zu schreiben als bisher. Sie kehrten sich von den ideologischen Fragestellungen ab und ergründeten die Innenwelten von gewöhnlichen Menschen, die ein eintöniges Leben innerhalb des modernen Existenzstroms führen.²³¹

Man nennt diese Schriftsteller "die introvertierte Generation", m. a. W. "naikō no sendai", die in den 70er Jahren des 20. Jhs. auftauchte und eine außergewöhnliche Wendung in der literarischen Szene Japans bedeutete. Im Zentrum ihres Interesses steht die Innerlichkeit des modernen Individuums, in dem sich nicht nur die Realität der urbanisierenden Gesellschaft, sondern auch die Bande mit der Vergangenheit spiegelt.²³²

²²⁷ Die Handlung wurde von Winkelhöferová (2008) übernommen und ins Deutsche übersetzt und verarbeitet.

²²⁸ Vgl. IWAMOTO (1988), S. 385.

²²⁹ HAYASAKA (2004), S. 1.

²³⁰ Akio Gotō, Senji Kurio, Akira Abe und Hiroshi Sakagami. In: HAYASAKA (2004), S. 1.

²³¹ Vgl. IWAMOTO (1988), S. 385.

²³² Vgl. WINKELHÖFEROVÁ (2008), S. 84.

Zu den weiteren Werken des japanischen Germanist 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").²³³

Die Überblendung von der Alltäglichkeit mit der Heimlichkeit verleiht diesen Werken eine bestimmte ungewöhnliche innere Spannung. Für den Roman *Asago* (1983, "Die Winde") bekam er den Tanizaki-Preis²³⁴. Yoshikichi Furui ist ein Autor vieler ausgezeichneten Erzählungen und mittel-langen Prosawerke, die mit einem Meisterstil geschrieben sind, 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").²³⁵

Auf einer Seite genoss Furui Y. seine erfolgreiche wissenschaftliche Karriere und Annerkennung bringende Schriftstellertätigkeit, auf der anderen Seite quälte ihn die Ablehnung der eigenen Eltern, die mit seiner Lebensweise nicht einverstanden waren. Dies hängt aufs engste mit dem Begriff "Individualismus" zusammen, dessen ideologischer Inhalt in der historischen und kulturellen Tradition Japans eine zwiespältige Rezeption erfuhr.²³⁶ „Der Gedanke der Einsamkeit des Individuums ist in Japan eigentlich unbekannt und erst im 19. Jahrhundert, in der Meiji-Periode²³⁷, aus Europa importiert worden – als Fremdwort im Gefolge vieler anderer abstrakten Begriffe.“²³⁸ Individualismus war in Japan nicht als etwas Positives gesehen: Man verband diesen Begriff lange mit Egoismus und einzelgängerischen Neigungen, die dem Gruppenzusammenhalt

²³³ Vgl. WINKELHÖFEROVÁ (2008), S. 84-85.

²³⁴ **Tanizaki Jun'ichirō shō** wurde im Jahre 1965 durch den Verlag Chūkō Kōronsha zur Erinnerung an diesen Schriftsteller – Tanizaki Jun'ichirō für sein ausgezeichneten Prosa- und Dramawerk gegründet. – Definition aus: WINKELHÖFEROVÁ (2008), S. 310.

²³⁵ WINKELHÖFEROVÁ (2008), S. 85.

²³⁶ OSTEN, Manfred: *Die Erotik des Pfirsichs, 12 Porträts japanischer Schriftsteller*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 1996, S. 41.

²³⁷ **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>

²³⁸ OSTEN (1996), S. 41.

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.²³⁹ Die sind für Furui äußerst wichtig: „Ich will diesen Spuren nachgehen, diese verborgene Geschichte erforschen.“²⁴⁰ Man kann sagen, er geht diesen Spuren in seinen Werken nach. Es erscheinen trotzdem in jeder Gesellschaft Persönlichkeiten, die individuell handeln und nur im Inneren einen persönlichen Kampf gegen die Masse aufnehmen.

Furuis Werke, die bisher ins Deutsche übersetzt wurden, sind: *Ehebande* (1970, jap.: *Tsumagomi*) in: *Das verhaßte Alter*. Berlin/DDR. (Volk und Welt) 1981, *Das Tal* (1973, jap.: *Tani*) in: *Zeit der Zikaden*. München (Piper) 1990, *Der Heilige* (1976, jap.: *Hijiri*) Frankfurt/M. (Insel) 1993, *Zufluchtsort* (1979, jap.: *Sumika*) Berlin (Edition q) 1997²⁴¹ und *Das Trauerfeld* in: *Erkundungen – 12 Erzähler aus Japan*. Berlin (Verl. Volk u. Welt) 1992.

Die Frankfurter Buchmesse 1990 empfing, nach vielen japanischen Literaturkritikern, zwei größte japanische Gegenwartsschriftsteller, und zwar Furui Yoshikichi und Ōe Kenzaburō. Gerade in diesem Jahr war die Buchmesse auf die japanische Literatur gerichtet. Furui war bestimmt an dieser Veranstaltung sehr willkommen, weil er zu den Schriftstellern gehört, für die Deutschland nicht unbekannt ist. „Furui kennt Deutschland und die deutsche Literatur wie kaum ein anderer japanische Schriftsteller.“²⁴²

5.2 Die introvertierte Generation (“naikō no sendai”)

Bevor wir über die introvertierte Generation, ihre Entstehung und ihr literarisches Schaffen näher sprechen werden, müssen wir einleitend ein paar Worte über die Situation kurz nach dem Zweiten Weltkrieg und die Zeit schreiben und uns kurz der Zeit widmen, in der diese literarische Gruppe entstand.

Auch Japan, wie die anderen Länder, die in dem Zweiten Weltkrieg kämpften, bemühte sich die Nachkriegsphase möglichst schnell zu überwinden,

²³⁹ Vgl. OSTEN (1996), S. 41.

²⁴⁰ Ebd., S. 41.

²⁴¹ Siehe HAYASAKA (2004), S. 1.

²⁴² OSTEN (1996), S. 36.

damit der Alltag wieder einkehren kann. Es tauchten nicht nur in der literarischen Welt sehr oft ähnliche Fragen wie die Folgenden: Sollte man an das Leben vor dem Krieg und an die alten Themen anknüpfen? Wie kann ein Literat eigentlich im Schreiben fortsetzen?

Für Manche bedeutete dieser Zeitraum eine literarische Stagnation, aus der sich viele Schriftsteller zu befreien versuchten, indem sie sich in die Zeit vor dem Krieg „flüchteten“. Die japanische Nachkriegsliteratur definiert Van C. Gessel, Professor des Japanischen an der Brigham Young University, als einen Versuch, an die literarische Tradition der Vorkriegszeit anzuknüpfen.²⁴³ Man kann sie als eine Bemühung um die Fortsetzung der Literatur vor dem Krieg verstehen. In der japanischen Literatur der Nachkriegszeit gibt es zwei ganz unterschiedliche Gruppen, die eine völlig unterschiedliche Haltung zur Gegenwart hatten. Einerseits handelt es sich um Autoren, die in ihren Werken ihre Einstellungen zum sozialen Geschehen äußerten (und die Literatur in der ersten Linie als Mittel benutzten, eigene soziale Einstellungen zu äußern.) Andererseits haben manche Autoren ihr Schaffen als rein künstlerisches Handeln wahrgenommen. Im ersten Fall sprechen wir von „sengoha“ Schriftsteller (=Nachkriegsschriftsteller) und die zweite Gruppe nennen wir „daisan no shinjin“ (=die dritte Generation der neuen Schriftsteller). Nach Gessel ist das Element, das in der Schaffenszeit „der dritten Generation“ neu bei dem traditionellen „shishōsetsu“²⁴⁴ auftaucht, die Ironie. Der Krieg wird mehr zynisch und personifiziert dargestellt.²⁴⁵

In den 1970er wurde diese „private fiction“²⁴⁶ in der Kunstströmung „die Neue Subjektivität“ oder in der literarischen Gruppe „naikō no sendai“ gerufen. Das literarische Publikum Japans wendete sich zu Autoren wie Furui Yoshikichi (*1937), Sakagami Hiroshi (*1936) und Haruki Murakami (*1949), die sich von

²⁴³ Vgl. TACHIBANA, Reiko: *Narrative As Counter-Memory: A Half-Century of Postwar Writing in Germany and Japan*. State Univ of New York Pr, 1998. S. 16.

²⁴⁴ Der Begriff „shishōsetsu“ heißt auch Ich-Roman oder Ich-Erzählen. Es ist eine Beichtprosa, die in der ersten Person geschrieben wird. Es ist ein Schreibstil, in dem sich der Autor mit dem Haupthelden völlig identifiziert. Das Leben identifiziert sich mit der Literatur. Die Autoren legen authentische Aussagen über Erlebnisse in schwierigen Lebenssituationen. Sie berichten über Menschen, die mit Krankheiten, Not oder dem Gefühl der Vereinsamkeit deprimiert sind. Dieser subjektive Stil war besonders wichtig in den 20er Jh. des 20. Jhs. und beeinflusste daher die ganze japanische Literatur. In: WINKELHÖFEROVÁ (2008), S. 305 – 306.

²⁴⁵ Vgl. TACHIBANA (1998), S. 16.

²⁴⁶ Der Begriff „private fiction“ ist im Englischen geblieben, weil das englische Wort „private“ in diesem Falle mehrere Bedeutungen hat, die in der deutschen Übersetzung verlieren würde.

der politischen Thematik und der Ideologie abwandten. Sie legten - und in einigen Werken noch heute legen - den Fokus vor allem auf die private Sphäre, vermitteln Einblicke in die Arbeit der einzelnen Figuren und betonen die individuelle Seite des Lebens, in dem man sich leise über verschiedene soziale Institutionen beklagt. Die Frage der Verantwortung für den Krieg, die sich im traditionellen Genre "shishōsetsu" projiziert, definiert Gessel eher als Widerspiegelung einer individuellen Beichte. Es wird von innerlichen Konflikten und der persönlichen Verantwortung als Lösung der größeren Fragen, die mit der Schuld der ganzen Nation verbunden sind, berichtet.²⁴⁷

Wir müssen im Zusammenhang mit der Nachkriegsliteratur den Begriff "Atombombenliteratur" erwähnen, der natürlich mit den Städten Nagasaki und Hiroshima assoziiert wird. Die Atombombenliteratur lässt sich in mehrere Gruppen einteilen, aber wir werden vor allem von den Autoren sprechen, die das Thema des Krieges in ihren Werken bearbeiten. Dieses Thema bildete geradezu den Mittelpunkt des literarischen Schaffens dieser Zeit.²⁴⁸

Andererseits gibt es auch SchriftstellerInnen, die diese traumatischen Ereignisse zwar thematisieren, aber man würde umsonst nach persönlichen Erfahrungen in ihren Werken suchen. Dennoch verschwindet die persönliche Bindung nicht ganz, sondern wird indirekt ausgedrückt.²⁴⁹

Die SchriftstellerInnen der literarischen Gruppe "naikō no sendai" sind durch eine biographische Gemeinsamkeit gekennzeichnet – sie alle waren Kinder, als von den US-Amerikanern die Bomben über die japanischen Städte Hiroshima und Nagasaki am 6.8. und 9.8. 1945 abgeworfen wurden. Gerade dieser historische Zeitpunkt spielte eine entscheidende Rolle für die zukünftigen SchriftstellerInnen der "naikō no sendai" Gruppe, weil diese traumatisierende Lebenserfahrung als Antrieb zum eigenen Schreiben wirkte, das sich von der politischen und ideologischen Seite distanziert und fokussiert sich eher auf die

²⁴⁷ Vgl. TACHIBANA (1998) S. 16.

²⁴⁸ Vgl. TAN, Daniela: *Who's talking in my dreams? Verschüttete Erinnerungen – Hiroshima*. Universität Zürich. In: Müller, Simone/ Steineck, Christian (Hrsg.): *Asiatische Studien*, LXIII, 3, 2009 (Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft Revue de la Société Suisse - Asie) Narratologische Untersuchungen zu japanischen Texten. Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften: Bern, 2009. S. 652.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 653.

Innenseite des Menschen.²⁵⁰

Ist es aber möglich ein solches Trauma literarisch glaubwürdig darzustellen? Wie sieht eine glaubwürdige Trauma-Verarbeitung aus? „Während sich Erinnerung sprachlich wiedergeben und so literarisch umsetzen lässt, ist eine Konsequenz des Traumas gerade die Unmöglichkeit, das Erlebte sprachlich vollständig zu erfassen und dadurch zu bewältigen. Wo jedoch eine kohärente sprachliche Darstellung nicht realisierbar ist, kommt es zu Brüchen, in denen sich die Präsenz des Unausprechlichen erkennen lässt. Durch eine narratologische Analyse können Erzählweise und Konstruktion von Texten herausgearbeitet werden, die Aufschluss geben über die Möglichkeiten und Techniken, über Unbewältigbares zu schreiben.“²⁵¹

Den Begriff „naikō no sendai“ hat der Literaturkritiker Odagiri Hideo geprägt und benutzte ihn zum ersten Mal in seinem Essay *Die Autorinnen und Autoren der Kriegszeit. Probleme der Literatur 40 Jahre nach dem Mandschurischen Zwischenfall*.²⁵² Er äußerte sich zu den SchriftstellerInnen dieser Gruppe eher negativ, weil er ihnen „erregende Tendenz zur Ideologielosigkeit“ vorwarf.²⁵³ Er behauptet, dass die Ursachen der introvertierten Tendenz historisch verankert sind. „Er geht davon aus, dass es sich dabei um ein Phänomen handelt, dessen Entwicklung sich über einen längeren Zeitraum intensiviert hatte, um sich schliesslich mit grosser zeitlicher Verzögerung in der Literatur zu manifestieren und so an die Oberfläche zu gelangen.“²⁵⁴

Aus dem literatur-historischen Gesichtspunkt ordnet Odagiri Hideo diese Generation in der Entwicklung der modernen japanischen Literatur als die sechste Welle der Nachkriegsautoren ein, wobei die vierte Welle von Ishihara Shintarō, Ōe Kenzaburō und Kaikō Ken gebildet war.²⁵⁵

Es sind die neuen Umstände in Japan, die die schmerzhaft und noch schlummernde Erfahrung erwecken, und zwar die Luftangriffe der

²⁵⁰ Vgl. TAN (2009), S. 645.

²⁵¹ Ebd., S. 645 – 646.

²⁵² Jap. Titel: *Sensō-ka no sakka-tachi. Manshū-jihen kara 40nen no bungaku nomondai*. In: *Tōkyō shinbun (yūkan)* 24.3.:8.

²⁵³ Vgl. TAN (2009), S. 647.

²⁵⁴ Ebd., S. 648.

²⁵⁵ Vgl. NOVÁK, Miroslav: *Japonská literatura II*. Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1989, S. 180. Aus dem Tschechischen ins Deutsche von der Verfasserin übersetzt.

amerikanischen Armee auf Vietnam und Laos und gleichzeitig auch Militarisierung Japans.²⁵⁶ Dies stellt Odagiri in seinem oben erwähnten Essay fest. Die Vergangenheit ist noch nicht abgeschlossen. Es entzündet sich allmählich Stück für Stück der wiedergefundene Vorhang, der längere Zeit zwischen der vermutlichen Realität des Friedens, m. a. W. der ökonomischen Blütezeit und den schauerhaften Kriegserinnerungen, die eigentlich die Ursache für den „Brand“ sind, war. Die SchriftstellerInnen der introvertierten Generation arbeiten mit der Introspektivität, unrealistischen und fantastischen Elementen. Sie beschreiben die Welt durch ihr Inneres und deswegen ist das nichts Außergewöhnliches, wenn sie dabei auch das Übernatürliche darstellen.²⁵⁷

Die AutorInnen dieser Generation waren in der damaligen Zeit zu jung, sich an dem Krieg aktiv, persönlich zu beteiligen, aber einige von ihnen hatten zumindest eine Möglichkeit, die Atmosphäre der Zeit, die gleich nach dem Ende des Kriegs folgte, zu spüren und zu erleben. Z.B. die Autorin Ōba Minako (*1930 - †2007) leistete erste Hilfe als Arbeitskraft in einer Hilfsgruppe, die sich der Opfer des Atombombenabwurfs in Hiroshima annahm.²⁵⁸ Bei ihr und vielen anderen AutorInnen der gleichen Generation dauerte es länger, bis sie zu dem Zeitpunkt kamen, den Horror aus ihrer Kindheit endlich literarisch darzustellen, d. h. mit konkreten Worten auszudrücken, auch wenn nicht ganz explizit und eher verhüllt.²⁵⁹ „Die totale Zerstörung durch die Atombomben über Hiroshima und Nagasaki prägten die frühen Erinnerungen der Autorinnen und Autoren der ‚naikō no sendai‘. Möglicherweise haben die traumatischen Erlebnisse, sowie die durch die ultranationalistische Rhetorik der Kriegszeit gestörte Kommunikation ein Weiteres dazu beigetragen, das Vertrauen in eine rationale, direkte Kommunikation zu schwächen.“²⁶⁰ Es gibt aber trotzdem Erzähltechniken und Grenzüberschreitungen, die den SchriftstellerInnen ermöglichen u. a. Kriegserfahrungen effektiv zu verarbeiten. „Indem die Grenzen zwischen Realität und Phantasie, zwischen Traum und Wachen durch Erzähltechniken wie Montage,

²⁵⁶ Vgl. TAN (2009), S. 648.

²⁵⁷ Vgl. TAN (2009) S. 649. Urspr. In: ODAGIRI, Hideo: *Mada to mō to. Manshū-jihen kara 40nen no bungaku no mondai*. In: : *Tōkyō shinbun (yūkan)*, 1971. 23.3.:8.

²⁵⁸ Vgl. TAN (2009) S. 651. Urspr. In: EGUSA, Mitsuko: *Ōba Minako no sekai: Arasuka, Hiroshima, Niigata*. Tōkyō: Shin'yō-sha, 2001. 223ff.

²⁵⁹ Vgl. TAN (2009), S. 651.

²⁶⁰ Ebd., S. 654.

Überblendung, und das unmittelbare Einsetzen eines Gedankenflusses mitten in der Erzählung verwischt werden, kann ein traumatisches Erlebnis literarisch umgesetzt werden.“²⁶¹

Die nicht übersehbaren Themen, die dieser literarischen Gruppe gemeinsam sind, lauten: Verlust, Einsamkeit und Isolation.²⁶² In ihren Werken konzentrieren sich die literarischen Anführer dieser Generation mehr auf das individuelle Innere des Menschen als auf die Rolle eines Menschen als einen Bestandteil der Gesellschaft. Sie beschreiben aber auf keinem Fall die aktuellen Geschehnisse. Als sie sich im literarischen Geschehen durchsetzte, löste es viele Diskussionen aus, bei denen vor allem ältere Schriftsteller, die den Weltkrieg schon als Erwachsene erlebten, dieser Generation ihre Verslossenheit, Entfremdung und Unklarheit vorwarfen.²⁶³

Die introvertierte Generation entstand vor dem oben erwähnten spezifischen historischen Hintergrund, entscheidende Rolle spielte aber auch das soziale Milieu, vor allem die ökonomischen Änderungen in den 50ern und 60ern in Japan. In diesen Jahren war nämlich die ökonomische Lage in Japan problemlos, etwa 90 Prozent der Einwohner wurde als “Mittelschicht“ wahrgenommen. Dies hatte zur Folge, dass die Menschen nur im bedingten Maße dazu bereit waren, über die Vergangenheit und die damalige Ideologie zu diskutieren, weil sie die materielle Welt mit all ihren Vorteilen genossen. Diese Haltung wird als “extrovert“ bezeichnet.²⁶⁴ Die introvertierte Generation kritisierte eher die Konsumgesellschaft, sie konnte sich nicht mit den Werten der modernen “extroverten“ Menschen identifizieren. Nach vielen japanischen Kritikern repräsentiert gerade das Werk von Furui Yoshikichi am besten das literarische Schaffen dieser Gruppe.²⁶⁵

Akiyama Shun (geb. 1930), ein japanischer Kritiker, charakterisiert in dem im Jahre 1978 herausgegebenen Werk *Die Geschichte der japanischen Nachkriegsliteratur* die introvertierte Generation in diesem Sinn: Es ist eine

²⁶¹ TAN (2009), S. 667.

²⁶² Vgl. ebd., S. 654.

²⁶³ Vgl. NOVÁK (1989), S. 180. Aus dem Tschechischen ins Deutsche von der Verfasserin übersetzt.

²⁶⁴ Vgl. IWAMOTO (1988), S. 1.

²⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 1.

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 unreaale Welt". Diese Methode ähnelt auffallend der literarischen Vorgehensweise der Surrealisten. Sie schreiben gern über einen (bestimmten) unauffälligen Menschen, der an einem unauffälligen Ort lebt. Die Existenz des Menschen ist als ein namensloses Sandkorn gesehen. Akiyama²⁶⁶ fasst treffend den gesellschaftlichen Hintergrund zusammen, vor dem sich diese Generation der Schriftsteller formierte: „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.“²⁶⁷

²⁶⁶ Vgl. NOVÁK (1989), S. 180. Aus dem Tschechischen ins Deutsche von der Verfasserin übersetzt.

²⁶⁷ Zitat übersetzt aus ebd., S. 180.

6 INTERPRETATION DES ROMANS *DER ZUFLUCHTSORT*

Das zweite Werk, das in dieser Arbeit analysiert wird, ist der Roman *Zufluchtsort*²⁶⁸ von Furui Yoshikichi. Dieser Roman bildet den zweiten Teil einer Trilogie, man kann ihn allerdings auch eigenständig lesen, wie auch die anderen Teile. Der japanische Titel lautet *Sumika*. Den gleichen Titel trug das erste Kapitel des Romans, der vom September 1977 bis Dezember 1978 als ein Fortsetzungswerk erschien, und zwar in der Literaturzeitschrift "Buntai" (*Der Stil*).²⁶⁹ Ein Jahr später erschien der Roman *Zufluchtsort* das erste Mal schon als komplettes Werk im Verlag Heibonsha in Tokio. Noch in demselben Jahr 1979 erschien der letzte Teil der Romantrilogie "Oya" (*Die Eltern*), der bisher leider noch nicht ins Deutsche übersetzt wurde.

Zufluchtsort knüpft frei an den ersten Teil aus dem Jahre 1975 mit dem Titel "Hijiri" (*Der Heilige*, dt. erschien 1993) an. An seinem Ende versprechen die Haupthelden – ein junger Mann, der im zweiten Teil den Namen Iwasaki trägt und Saë, eine junge Frau, die zwar in Tokio ein paar Jahre lebte, die aber vom Lande kommt – ein Zusammentreffen in der Metropole Tokio, nachdem der junge Mann sich entscheidet, aus Saës Dorf nach Tokio zurückzukehren. Der Wechsel der Szenerie kündigt zugleich die einsetzende Umwandlung in den inneren Lebenswelten: das Bergmilieu wird durch die Peripherie der Metropole ersetzt. Mit Saës Ankunft nach Tokio beginnt *Zufluchtsort*. Die Figuren beginnen sich in geschlossenen Räumen zu bewegen, sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinne. Im Grunde handelt es sich um einen Prozess, der geradezu entgegengesetzt ist dem Entwicklungsweg der Hauptfigur in Musils Novelle *Die Amsel*. Iwasaki und Saë leben in dieser beklemmenden Welt zusammen, und zwar in einer winzigen Wohnung, die ein Innbegriff der modernen Großstadt und der Massengesellschaft zu sein scheint. Die Wohnung ist auch ein Auslöser für die befremdlichen Ereignisse im Leben des jungen Paares.

Zeitlich kann man dieses Werk in die ausgehenden 60er Jahre des 20. Jhs.

²⁶⁸ FURUI, Yoshikichi: *Zufluchtsort*. Edition q im Quintessenz Verlag: Berlin, 1997. Aus dem Japanischen von Ekkehard May. Der originale Titel *Sumika*. Tokio, 1978.

²⁶⁹ Vgl. MAY, Ekkehard: *Nachwort zum Roman Zufluchtsort*. In: FURUI, Yoshikichi: *Zufluchtsort*. Edition q im Quintessenz Verlag: Berlin, 1997. Aus dem Japanischen von Ekkehard May. Der originale Titel *Sumika*. Tokio, 1978. S. 254.

situieren, was auch der damaligen sozialen Realität entspricht: der Trend zu kleinen Wohnungen war zu jener Zeit durchaus ausgeprägt. In der Novelle wird die kleine Wohnung selbst zu einem weiteren, personifizierten Protagonisten. Sie beginnt sich so zu "verhalten", als ob sie ihre eigene Seele hätte und beide Figuren gefangen halten würde. Es ist freilich eine andere Art „Gefängnis“, als Iwasaki in den Bergen erlebte, dennoch gerät er wieder unter Saës Einfluss, der eine verheerende Wirkung hat, als ob sie über übernatürliche Kräfte verfügen würde.

Die einzelnen Kapitel zu der Interpretation werden nach Themenbereichen eingeteilt, die für den strukturellen Aufbau des Textes prägend sind und den Roman als ein typisches Werk des Magisches Realismus erscheinen lassen.

6.1 Spannungsfeld zwischen dem Traditionellen und dem Modernen

6.1.1 Vergleich der Metropole, des Dorfes und des Stadtrands

Furuis Gestalten kommen vorwiegend aus der Stadt oder leben in ihr, auch wenn sie vom Lande, aus ihrer natürlichen Umwelt angezogen werden. In der Natur suchen sie ermutigende Lebenskräfte, die wegen dem negativen Einfluss der Metropole, der Atmosphäre der modernen Großstadt, stark gestört wurden. Furui wählt sehr oft als Milieu seiner Werke Berge aus, die dank dem Geist der Natur lebendig sind.²⁷⁰

Der Roman *Zufluchtsort* spielt sich nicht mehr in der Umgebung von Bergen ab, wie der erste Teil Furuis Romantrilogie, dennoch sind die Haupthelden Saë und Iwasaki – oft auch unbewusst - die ganze Zeit mit dem Gebirge verbunden. Saë versucht wieder in Tokio zu leben, doch muss immer wieder feststellen, wie unscheinbar und unbedeutend man in der Menschenmasse ist. Dies wird auch in scheinbar unbedeutenden Bemerkungen zum Ausdruck gebracht, wie z. B. in der Beschreibung des Reisens: „Es gab keine Möglichkeit bis zur Tür zu gelangen, bevor die Lawine der Fahrgäste hereinflutete.“²⁷¹ Sowohl Saë, als auch Iwasaki halten Tokio für ein unbekanntes Terrain, das einem Labyrinth gleicht.

²⁷⁰ Vgl. IWAMOTO (1988), S. 386.

²⁷¹ FURUI, Yoshikichi: *Zufluchtsort*. Edition q im Quintessenz Verlag: Berlin, 1997. Aus dem Japanischen von Ekkehard May. Der originale Titel *Sumika*. Tokio, 1978. S. 38. Wenn weiter aus diesem Werk zitiert wird, werden nur die entsprechenden Seitenzahlen nach dem Zitat erwähnt.

Als Saë das erste Mal einige Jahre früher in dieser Großstadt verschiedene Männer kennenlernte, bemerkte sie, wovon sie besonders angezogen wurde. Es war eigentlich nicht die Persönlichkeit ihrer ehemaligen Partner, „sondern [sie wurde] von einer Art von Atmosphäre angezogen.“ (S. 89) Sie glaubt, ihr „Geruch des Gewöhnlichen“ (S. 89), der an ihr auch in der Metropole haften bleibt, wäre dann schwächer, wenn sie mit den Männern physisch verschmilzt. Sie bewundert ihre „feine großstädtische Erziehung“ und auch die Selbstverständlichkeit, mit der sie „ein elegantes städtisches Leben führten.“ (S. 89) Obwohl gerade sie als die außergewöhnliche Figur dargestellt wird, will sie mit ihren Liebhabern physisch verschmelzen, um ihren eigenen Ursprung zu vernichten. Die Sehnsucht nach der Verschmelzung ihrer Herkunft mit der Stadt äußert sich auch darin, dass sie sich die ganze Zeit darum bemüht, ihr Familienregister nach Tokio zu bringen. Bei diesen Bemühungen spielt die Wohnung eine zentrale Rolle. Im Laufe der Zeit versucht sie sich selbst zu überzeugen, dass ihre Wurzeln irgendwie mit diesen Räumen zusammenhängen. Ihre Liebhaber funktionieren in diesem Suchprozess als eine Gegensatzschablone: Sie spürt in den Männern, die aus der Stadt kommen, eine gewisse Feinheit, als ob sie nicht so grob (vgl. S. 90) wären und sie sieht die Möglichkeit diesen vornehmen Lebenswesen zu folgen und ein komfortables Leben zu genießen.

Die Beziehung zu Iwasaki unterscheidet sich von allen anderen schon deswegen, weil die Berge ein festes, imaginäres Band zwischen den Beiden bilden. Im Unterschied zu Saë flüchtet er sich oft in die imaginäre Bergwelt: In Gedanken kehrt er zu ihnen immer wieder zurück und erinnert sich daran, wie es war, als er mit Saë in einer Hütte zusammen war. Es ist immer er, der an das Dorf denkt. Wahrscheinlich verspürt er Einsamkeit und will die Zeit zurück drehen, um Saës „alte“ Persönlichkeit wieder zu erleben. Sogar bei der Suche nach dem Weg zur Klinik, wohin Iwasaki die an einem seltsamen Übel leidende Saë hinfahren soll, denkt er an die Reise in die Berge, als sie an einer Busstation vorbeigehen. Als ob die Berge seine Geliebte eher retten könnten als die Ärzte. „Mit einer einzigen Buslinie könnte man gleich bis in die Berge fahren!“ (S. 155)

Saës Beziehung zu Iwasaki unterscheidet sich von allen anderen Verhältnissen, die sie vorher hatte, auch darin, dass sie ihn hasst. Sie hat noch nie

einen Mann so gehasst. Obwohl ihr Verhältnis kompliziert ist, wird es als eine Art Vorbestimmung dargestellt. Diese Figurenkonstellation wird näher im Kapitel 6.2 *Rolle der Geschlechter* besprochen. Sie haben zwar ein gemeinsames Kind, aber das ist nicht unbedingt das einzige, was sie verbindet. Sie brauchen sich gegenseitig, auch wenn sie wie absolute Gegenpole wirken.

Deswegen fühlt sich Saë in der Zweisamkeit oft isoliert und anders als alle anderen in ihrer Umgebung. In solchen Situationen vergleicht Saë Iwasaki mit den gehassten Nachbarn, die in der Stadt aufgewachsen sind. Saës irrationale Wut entspringt dieser Andersartigkeit. Sie fühlt sich ausgestoßen, weil sie aus einem anderen Milieu kommt als ihre Nachbarn und glaubt, dass sie Iwasaki überzeugen werden, eine Beziehung mit einer Frau, die aus einem dörflichen Milieu kommt, sei sinnlos. (vgl. S. 124) Obwohl sie ein Paar sind, sieht sie in ihm einen Gegner, der mit den Nachbarn einen Pakt gegen sie schließen könnte. Einerseits lehnen sich beide gegen die Gesellschaft auf, andererseits sieht sie in ihm einen urbanen Menschen, der genau gleich ist wie die anderen Menschen in der Stadt. Dieser Kontrast wirkt sich in der Figurenkonstellation Saë - Iwasaki nicht immer negativ aus – in den Momenten, in denen die beiden von ihren unterschiedlichen Traditionen reden können, ist er konstruktiv. Saë erzählt Iwasaki, wie man auf dem Dorf das Neue Jahr feiert und er schildert ihr wiederum, was sein Vater an diesem Tag machte. Auf dem Weg aus der Arbeit, kauft er bei dieser Gelegenheit eine Neujahrdekoration. (vgl. S. 94) Sie führen zwar ein intimes Leben, allerdings scheint die Intimität nur die Oberfläche zu streifen, als ob sie gespielt wäre. Sie interessieren sich für die alten Traditionen, man fühlt jedoch in ihrem Verhalten eine gewisse Unnatürlichkeit. Sie spielen etwa zusammen Hanafuda Karten um damit das kommende Jahr feiern, ohne an dem Spiel wirklich Freude zu finden. Man könnte glauben, dass dies alles wegen dem Kind untergenommen wird, aber sie bemühen sich ganz einfach eine „normale“ Atmosphäre herbeizuführen, wie sie es sich bei den anderen Menschen vorstellen.

Dieser Feiertag stellt einen wichtigen Wendepunkt im inneren Leben von Saë dar. Sie feiern zusammen, man bekommt kurzfristig den Eindruck, sie sind zufrieden, wie sie sind, aber das Gefühl der Einsamkeit überfällt Saë an diesem Tag. „In Tōkyō fühlt man sich zu Neujahr ziemlich einsam, selbst wenn man zu

zweit ist wie wir, nicht wahr?“ (S. 95) Sie fühlt, wie isoliert und verlassen sie sind, aber bemüht sich gar nicht die Situation zu ändern. Sie sind überhaupt nicht aktiv in Kontakt mit der Außenwelt. Dies widerspiegelt sich auch in den alltäglichen Handlungen außerhalb der Wohnung: auch wenn sie die Wohnung verlassen, drehen sie sich in imaginären Kreisen um sie herum. Sie besuchen oft ein öffentliches Bad, das sich in der Nähe vom Bahnhof und ihrer Wohnung befindet. Man muss nur ein paar Minuten zu Fuß gehen, um es zu erreichen. Man riecht die Atmosphäre der Peripherie. Zugleich wird stets an die Bipolarität zwischen Stadt und Dorf angespielt: Nicht weit weg vom Bad gibt es ein Feld mit Bauernhäusern und auch ein Wäldchen. (vgl. S. 110) Als urbanes Gegenbild wird in der nächsten Szene ein Wald mit Fernsehantennen am Stadtrand geschildert. (vgl. S. 117)

Furui beschäftigt sich in seinen Werken intensiv mit dem Thema des Dorfes, das ihn geradezu fasziniert und für ihn ein wichtiges Bindeglied zwischen dem Menschen und der Natur darstellt. Auf dem Lande ist der Mensch nicht der einzige Herrscher. Er muss seine Ansprüche mit der Natur in Einklang bringen. Man muss einen Pakt mit der Natur schließen, besonders wenn die Landschaft bedrohlich ist, etwa in den Bergen. Genauso ist das im ersten Teil der Romantrilogie, der an mythologischen und ethnographischen Elementen reich ist.²⁷² Der Handlungsort in dem hier analysierten Roman ist zwar die Metropole Tokio, aber das erkennt man nur anhand der Aussagen der Protagonisten. Es gibt keine näheren Beschreibungen der Stadt und es werden keine Realien vermittelt. Diese Tatsache potenziert das Gefühl der Entfremdung. Die Darstellung des Raumes spielt in der Struktur des Romans eine maßgebliche Rolle. Es wird etwa ausführlich beschrieben, wie Saë, noch bevor sie mit Iwasaki in eine Wohnung zusammenzieht, mit der Bahn aus ihrer Wohnung am Stadtrand zu ihm fährt, der eine eigene Wohnung an einem anderen Stadtrand hat. Dadurch wird dem Leser implizit der Eindruck der immensen Stadtgröße vermittelt. Mit den Raumstrukturen wird stets unauffällig gespielt. Die Anonymität der Stadt kommt etwa sehr stark in der Szene zum Ausdruck, in der Iwasaki einen Stadtplan kaufen muss, um sich in einem fremden Stadtteil zu orientieren.

²⁷² Vgl. IWAMOTO (1988), S. 386.

Der Leser hat immer das Gefühl, als ob die ganze Stadt nur eine graue Kulisse wäre. Auch die Figuren selbst empfinden die Stadt als eine eintönige Masse. Bei der Suche nach Saës Wohnung beschreibt etwa Iwasaki die Häuser als „wie Kulissen wirkende Neubauten“. (vgl. S. 48)

Zugleich wird die Beschreibung der Räume stets durch das Innere der Figuren „filtriert“. Ein kennzeichnendes Beispiel dafür ist die Schilderung eines Zoobesuchs. Alle Stereotypen, die man mit der Beschreibung eines ZOO-Gartens verbindet, werden gebrochen. Es wird gar nicht dargestellt, welche Tierarten man sehen kann, der Leser kann anhand der Beschreibung gar keine konkrete Vorstellung von dem Raum gewinnen. Es werden dagegen Saës Reaktionen, Stimmungen betont, es wird beschrieben, wie sie sich verhält, wenn sie die Tiere beobachtet. Dies ist typisch für den Schreibstil der Introvertierten Generation. Der Autor interessiert sich für das Innere der Helden, das sich physisch in der Miene widerspiegelt. Dieses narrative Vorgehen wird auch in scheinbar unbedeutenden Szenen eingehalten: etwa wenn Saë einkauft, wird nicht beschrieben, was genau sie in den Einkaufskorb hineinlegt.

Unpersönlichkeit und Täuschung sind weitere Stichworte, die die Beschreibung der Raumstrukturen prägen. An dem Abend, an dem Iwasaki Saës Wohnung finden will, ist er von der Umgebung entsetzt. „Die Häuser, die sich ohne einzige Lücke endlos aneinanderreihen, erschienen ihm wie Täuschung, wie ein Betrug.“ (S. 49)

Mit der Beschreibung der Raumstrukturen hängt die Darstellung der Gesellschaft zusammen, die in diesen Räumen lebt. Das konsumorientierte Milieu mit scheinbar extrovertierten Menschen treibt Saë zum Wahnsinn. Stellenweise gewinnt man sogar den Eindruck, sie flüchtet sich eher in den Wahnsinn. Zugleich ist aber Saë nicht imstande, die Umgebung zu ignorieren: sie interessiert sich dafür, wie sie aussieht, wenn sie fortgeht. Sie denkt daran, ob sie geschminkt ist oder nicht.

Die Ausgestossenheit der beiden widerspiegelt sich symbolisch auch in den räumlichen Strukturen. Sie leben nicht direkt im Stadtzentrum, sondern am Stadtrand. Der Spielraum ist also gar nicht die Stadt selbst, sondern der Stadtrand und vor allem Saës Wohnung. Obwohl sie manchmal hinausgehen, verbringen sie

die meiste Zeit in der Wohnung versperrt. Auf die Anwesenheit der Bewohner anderer Wohnungen kann man nur aus der Beschreibung ihrer Stimmen, Geräuschen oder sogar Gerüchen schließen. Genauso verschwommen wirkt der Alltag der Hauptfiguren. Iwasaki arbeitet die ganzen Tage in einer Firma, über die man keine spezifische Information hat. Das, was er wirklich in dieser Zeit macht, bleibt ungeklärt. Die Gestalten von Iwasaki und Saë erscheinen dem Leser als zwei Punkte auf dem Stadtplan von Tokio, die sich annähern oder entfernen. Man fragt sich die ganze Zeit, warum eigentlich sie so hartnäckig darauf beharren, in Tokio zu leben.

Auch die vertrautesten Szenen werden auf seltsame Weise „entpersonalisiert“: wenn sie etwa ab und zu einen Drink trinken gehen, wird die Szene unterkühlt und ohne belebende Details geschildert. Als ob die anderen Menschen in ihren Leben gar nicht wichtig wären, als ob sie die einzigen auf der Welt wären, als ob ihr gemeinsamer Alltag etwas Außerordentliches hervorbringen sollte.

Der Stadtrand, wo sich Furuis Geschichte abspielt, ist ein „anderer Ort“. Es sind die Ränder der Städte, die sich rasch entwickeln und ausbreiten. Der Stadtrand ist das ehemalige Landwirtschaftsgebiet, wo man noch die alten Werte anerkennt und zugleich ein Raum, in dem sich die Stadt formiert und giftige Dämpfe – im wörtlichen und übertragenen Sinne – produziert. In diesem ziemlich geräumigen Raum trifft sich das Traditionelle, das in der ursprünglichen Kommunität und ihren Aktivitäten verwurzelt ist, mit dem Modernen, das von den unpersönlichen Beziehungen dominiert wird. Diesen Raum kann man als Grenze zwischen dem Alten und dem Neuen wahrnehmen.²⁷³ Saë mit Iwasaki gründen ihre Familie gerade in diesem Raum, am Rande der Metropole. Das Persönliche der alten Kommunität wird hier pervertiert: die Häuser, die durch eine *totum pro parte*-Synekdoche personifiziert werden, scheinen sich gegenseitig zu bespitzeln. Deswegen bleibt immer ein Fenster verhangen. (vgl. S. 49) In diesen Häusern kann keine Privatsphäre entstehen, es ist ein anonymer, unpersönlicher und zugleich abstrakt bedrohlicher Raum.

²⁷³ Vgl. IWAMOTO (1988), S. 387.

6.1.2 Raum als Spiegel des individuellen Normensystems

Die ganze Zeit fragt man, wozu Saë die Kulise der Metropole braucht, warum sie von Tokio so stark angezogen wird, wenn wir von ihrer Beziehung zu Iwasaki absehen würden. Man kann irgendwie nicht verstehen, warum sie in diese Stadt zurückkehrt. Dabei unterscheiden sich ihre Verhaltensmuster im Vergleich mit der Existenz, die sie früher in Tokio führte. Vor der Begegnung mit Iwasaki hatte sie mehrere Beziehungen mit verschiedenen Männern in Tokio und ziemlich viele davon waren nur one-night stands. Diesmal kommt eine andere Frau nach Tokio. Sie will selbstständig leben und ihren eigenen Zufluchtsort ausbauen, erst dann will sie Iwasaki kontaktieren. Sie weiß, sie könnte sich an ihre ehemaligen Geliebten wenden und so ihre Existenz erleichtern, aber sie findet eine administrative Arbeit in einer Firma. Die Metamorphose widerspiegelt sich sogar in ihrer äußeren Erscheinung: es wird etwa beschrieben, wie sich ihre Stimme verändert. „Als sie sich das erste Mal im Büro vorstellte, sprach Saë zögerlich und stöckend wie ein Mädchen, das gerade frisch vom Lande gekommen war.“ (S. 18) Man kann dabei annehmen, dass es sich eher um eine gespielte Geste als um natürliches Verhalten handelt. Sie wollte wahrscheinlich vortäuschen, dass sie vorher nie in Tokio gewesen ist. Die veränderte Identität merkt man auch daran, dass sie sich nicht mehr an die ihr früher vertrauten Wege in Tokio erinnert. Sie fühlt sich fremd, ganz neu. Dennoch will sie die Verfremdung nicht zugestehen. „An Stellen, an die sie keinerlei Erinnerungen hatte, je dort gewesen zu sein, ging sie mit einem Gesicht, als wüßte sie genauestens Bescheid, ...“ (S. 15) Dort, wo sie normalerweise abgebogen ist, ist sie geradeaus gegangen. Sie fürchtet sich, dass sie nie wieder nach Hause zurückfindet. „Am Ende hockte sie sich an einer Straßenecke hin und betrachtete die Beine der Passanten.“ (S. 132) Sie betrachtet nicht ihre Gesichter, versucht die Frage nach dem Rückweg zu vermeiden. Es ist eine der Szenen, in der ihre Isoliertheit besonders stark zum Ausdruck kommt. Ihre Beziehung zu der Gesellschaft ist eine zwiespältige: einerseits bemüht sie sich, nicht zu sehr aufzufallen, andererseits erdenkt sie in ihrem Haushalt eigene Regeln, wodurch sie sich ihr privates, von den gesellschaftlichen Regeln abgetrenntes Normensystem schafft. Sie weiß, dass es nicht einfach wird, alleine

zu leben, aber nur so kann sie ihr Leben fortsetzen. Allerdings stellt sie ihr individuelles Modell in Frage: „So etwas wie ‚Lebensgewohnheiten für einen einzelnen‘ konnte sich Saë eigentlich nicht als echte Gewohnheiten vorstellen.“ (S. 18)

Mit dieser Lebenseinstellung hängt auch die seltsame Beziehung zu ihrem „Zufluchtsort“ zusammen. Saë kümmert sich sorgfältig um ihre Wohnung. Sie räumt sie fast übertrieben auf und alle Gegenstände haben ihren Platz, den Saë für sie bestimmte. Als ob der private Raum, das, was sich in der Wohnung abspielt, das einzige Reale wäre und der städtische, öffentliche Raum dagegen nur eine nebelige Täuschung. Das Alltägliche ist für Saë wichtig. Das, was sich wiederholt, bringt in ihr Leben Normalität. Damit sie mit Iwasaki leben könnte, „suchte sie nach einer Stelle, die versteckt vor den Augen der Menschen lag.“ (S. 47) Diese Stelle ist abstoßend, zugleich aber auf eine pervertierte Art anziehend. So wirkt die Gegend auch auf Iwasaki, der Saës Wohnung sucht. Das Viertel ähnelt einer Müllkippe, überall häufen sich Sachen, die man nicht mehr in den winzigen Wohnungen stauchen kann (vgl. S. 50), aber irgendwelche unbekannte Kraft zieht und steuert ihn zu ihr. Saës Wohnung befindet sich dabei in einer Art Oase. „...wo sich zwei Apartmenthäuser hintereinander von der Straße aus lang zur Seite hin erstreckten, kam inmitten dieser künstlich-vornehmen Atmosphäre einer stillen, gepflegten Einfamilienhausgegend so etwas wie eine Vorstadtgasse zustande, ...“ (S. 49-50) Ihren Zufluchtsort findet man in einem zweistöckigen Haus, die Grenze zwischen der Eingangstür und der Straße bildet ein Holzzaun. Dem Bild der Oase entspricht auch die für die Gegend untypische Umgebung: um das Haus herum wächst Grün und auch der Pfad zur Eingangstür ist „von selber durch Fußspuren“ entstanden. (vgl. S. 50) Das Gebäude sieht jedenfalls angenehmer und moderner aus als der Ort, wo Iwasaki früher wohnte. Saës Ort sieht auch vom Außen wie ein Naturüberbleibsel aus.

Die Beschreibung des Hauses entspricht Saës Vorstellungen über das Lebensmodell. Als ob Saë danach streben würde, die Atmosphäre einer klassischen japanischen Familie zu schaffen, in der der Mann den ganzen Tag in einer Firma beschäftigt ist und die Frau im Haushalt bleibt und sich um die Kinder kümmert. Diese Vorstellung entgleitet jedoch immer mehr ihrer Kontrolle.

6.1.3 Telefon und Geräusche als Symbole für die gestörte Verbindung mit der Außenwelt

Das Spannungsfeld wird allmählich aus dem Stadtrand, in die Wohnung übertragen. Zugleich bleibt die zentrale Dichotomie bestehen, in der die Metropole und das Dorf die Gegenpole bilden. Diese Opposition wiederholt sich auch in der Figurenkonstellation – Saë, die aus dem Lande kommt, präsentiert den traditionellen Raum und Iwasaki, der in Tokio geboren ist und hier auch lebt, vertritt den modernen Raum. Zugleich bleibt die Verbindung stets implizit bestehen – Saë sehnt sich nach der Metropole, Iwasaki nach den Bergen.

Aus dieser Dichotomie ergeben sich Kommunikationsstörungen, die auf der symbolischen Ebene durch das Motiv des Telefons zum Ausdruck gebracht werden. Erst nach einiger Zeit wird in Saës Wohnung ein Telefonanschluss eingeführt, sodass sie über ein Mittel zum Kontaktieren der Außenwelt verfügt. Nach zwei Jahren, in denen sie allein wohnte, hatte sie keine Beziehung mit einem Mann. Jeden Tag ging sie nur in die Arbeit und zurück nach Hause. Sie war nicht fähig, Iwasaki Bescheid zu geben, dass sie schon in Tokio ist. Das Telefon könnte doch eine Möglichkeit sein, sich mit jemandem zu verbinden und wieder den Kontakt mit den Menschen aufzunehmen. (vgl. S. 21)

Ihre Wohnung ist eine Schutzzone, in die sie niemanden hineinlässt. Ein Kollege aus ihrer Arbeit besucht sie und das ruft in ihr das Gefühl hervor, dass sie bereit ist, eine andere Wohnung zu suchen und diese zu verlassen. Das Telefon ist nicht nur ein Mittel, sondern auch ein Symbol, eine Erinnerung an die Zeit, als sie gleichzeitig zwei sexuelle Beziehungen hatte und mit ihnen kommunizierte. (vgl. S. 21-22) Nach ihrer Rückkehr nach Tokio verbringt sie die Zeit allein in ihrer Wohnung und lebt im Zölibat. Der Anlass für die Einführung des Telefons war eine Situation, in der sie ohnmächtig wurde und keine Hilfe rufen konnte. Ihr Arm streckte nach dem nicht existierenden Telefon. Als ob eine fremde Macht diese Situation verursacht hätte, um ihr anzudeuten, dass sie das Telefon braucht. Das Bedürfnis, sich mit Iwasaki in Kontakt zu setzen, bekräftigte nur ihre Entscheidung. „Sie rief nirgendwo an, und es kamen auch von nirgendwoher Anrufe. Es war schon ein sehr merkwürdiges Telefon. Sie stand nicht im Telefonbuch, und auch im Büro hatte sie niemandem ihre Nummer gegeben.“ (S.

23) Als ob nur der Gedanke, dass es doch möglich ist, sich mit der Außenwelt zu verbinden, wichtig wäre.

Iwasaki übernimmt dieses seltsame Spiel mit dem Telefon, das nur potentiell als ein Kommunikationsmittel dient. Nachdem er zu der schwangeren Saë umgezogen ist, „...“, hatte er seine Telefonnummer, so als wolle er die Ehre von Saë nach außen abschirmen, weder bei seiner Arbeitsstelle gemeldet noch seinen Bekannten mitgeteilt. So war es ein Telefon, das nicht klingelte.“ (S. 177) Auch Iwasaki verzichtet allmählich auf die Kommunikation. Er geht weiter zur Arbeit und sie bleibt zu Hause und kümmert sich um den Haushalt. Er ist zwar jeden Tag in Kontakt mit anderen Menschen, aber allmählich verliert auch er den Zugang zu ihnen und der Kontakt scheint nur noch eine formale Sache zu sein.

Eine neue Etappe in ihren Leben beginnt, wenn ihr gemeinsames Kind auf die Welt kommt. Saës psychischer Zustand verschlimmert sich allmählich und Iwasaki überlegt, ob er lieber nicht auf seine Karriere verzichten sollte, um mit ihr zu Hause zu bleiben. Letztendlich bleibt ihm keine andere Chance, als mit ihr in ihren „Schutzraum“ zu wohnen. Er ist der letzte und der einzige, den sie in Tokio hat. (vgl. S. 198) Ihre verlassene „Insel“ verschmilzt nie mit der Umgebung. Sie nimmt die anderen Menschen anhand der Geräusche intensiv wahr und fürchtet zugleich, sie könnten das Gleiche tun. Bei Iwasakis ersten Besuchen beginnen sie die Nachbarn zu verdächtigen, sie könnten horchen und wissen, was sie gerade tun. Dadurch wäre der „Zufluchtsort“ gefährdet. Saë und Iwasaki erfahren nämlich nach Geräuschen und Stimmen, die aus der Nachbarwohnung kommen, ganz genau, was sich dort abspielt. Saë schildert anhand der akustischen Eindrücke ganz treu, was geschieht, als ob sie die Szenen mit eigenen Augen gesehen hätte. „Und als sich die beiden schon kurz vor dem Einschlafen wähnen, haben sie den Eindruck, als würde plötzlich ein Körper, einen Seufzer ausstoßend, im Bett versinken. Das Geräusch offenbart blitzartig die Existenz eines Menschen hier in unmittelbarer Nähe, wo wie ein Geruch sie vermittelt.“ (S. 32) Sie bekommen allerdings Angst, wenn sie hören, dass die Stimmen von den Nachbarn auf einmal aufgehört haben. Sie könnten doch auch in ihr Leben „hineinhorchen“?.

6.1.4 Stellungnahme zu anderen Menschen

Der Begriff der Massengesellschaft ist mit einer Metropole wie Tokio eng verbunden. In einer solchen Gesellschaft gerät der Mensch automatisch in sich wiederholende Kreisläufe, aus denen er auszubrechen versucht. Wenn Saë noch allein wohnt, überlegt sie, was sie in ihrer Freizeit machen wird – Abendessen vorbereiten, essen und schlafen. „Alles hing nur davon ab. Der Rest war die Wiederholung gleicher Dinge, so meinte sie.“ (S. 13) Sie selbst glaubt, dass es wahnsinnig ist, die aus dem Dorf vertrauten Gewohnheiten auch in Tokio zu befolgen, aber es sind die einzigen Aktivitäten, die ihrem Leben System geben und die für sie nicht alltäglich sind. Sie fühlt sich beim Kochen oder Aufräumen sicher und natürlich, d. h. in einem ihr gut bekannten Terrain. In der Nähe von anderen Menschen verliert sie den Boden unter den Füßen. „... die Gestalten der Menschen, ..., erschienen wie durch eine dünne Membran von ihr getrennt, und sie hatte nicht die leiseste Vorstellung davon, worüber sie lachten oder worüber sie sich ärgerten.“ (S. 14 – 15) Sie nützt ihre zweite Chance, in der Metropole wieder eine „neue Existenz“ zu beginnen. Diesmal betrachtet sie das Leben der Anderen und wird dabei immer verbissener. (vgl. S. 100) Sie beginnt als eine andere Saë mit einer neuen Identität zu leben, es „... war alles für sie neu“ (S. 16) in dieser Metropole.

Das Bild der Stadt in Furuis Werken wirkt gar nicht so frisch wie die Beschreibung der Natur. Die Existenzberechtigung der modernen Zivilisation wird eigentlich leugnet. Die Natur kommt in lebendigeren, bunteren Farben vor. Wenn man sich in der Natur bewegt, vergisst man das Leben in der Metropole und man fühlt sich, als ob das Leben in der Großstadt gar nicht das wirkliche wäre. Die Natur wird als der Ursprung dargestellt, die Stadt wird dagegen in grauen Farben ausgemalt und das betrifft auch die Lebensführung in diesen Räumen.²⁷⁴ Saë ist sich bei ihrem zweiten Aufenthalt stets ihrer Herkunft bewusst – das erste Mal dagegen, als sie sich in Tokio aufhielt – hat sie ihn geleugnet und fand es nicht schwierig, sich an die städtische Atmosphäre anzupassen. Diesmal lässt sie Ihre Natur sprechen und deswegen kann sie den Zugang zu Menschen nicht so

²⁷⁴ Vgl. MIURA (1982), S. 511f.

einfach finden. Furui äußert sich selbst zu dem Kontrast zwischen der Natur und der Zivilisation: „.... in den tiefen Bergen fällt wirklich, wenn auch nur für eine Weile, die Zivilisation ab.“²⁷⁵ Man lebt heute vorwiegend in den Städten und glaubt dabei, dass es so natürlich ist, aber die Natürlichkeit, die kann man nur in der Natur finden.

Obwohl man sagen könnte, Saë steht in Kontakt mit mehreren Menschen, ist sie in der Wirklichkeit nur mit Iwasaki näher verbunden. Vor anderen Menschen verhält sie sich nicht natürlich. Nach den langen Monaten im „gesellschaftlichen Zölibat“ scheitert ihr Bemühen um den Kontakt. Dennoch versucht sie sich selbst und ihrem Mann einzureden, sie sei nicht so isoliert, sodass Iwasaki ab und zu glaubt, dass ihr Zustand sich bessert. Sie täuscht vor, unter ihren Nachbarinnen gute Bekannte zu haben. „Iwasaki hatte das Gefühl, daß sie in ihrem eigenen Leben endlich die Phase hinter sich gebracht hatten, wo die Zukunft noch nicht überschaubar war, und sie gerade sie dabei waren, ein ganz normaler Haushalt zu werden.“ (S. 114) Auch nachdem es kein Zweifel mehr darüber gibt, dass Saë krank ist, lächelt sie ihre Nachbarinnen an, als ob alles in Ordnung wäre und sie mit ihnen ein näheres Verhältnis hätte. Sie sind sich aber praktisch fremd. In ihrem Wohnhaus trifft Saë nur Frauen, die dem prototypischen Bild der japanischen Frau entsprechen – sie bleiben im Haushalt – genau so, wie jetzt sie. Sie äußert sich beinahe bewundernd über sie. „Es sind alles so nette Leute. Die beiden dürften gut und gern zwei, drei Jahre jünger sein als ich, sind aber doch richtige Erwachsene! Wenn man wie ich ein so eigensüchtiges Leben führt, wird man niemals wirklich etwas von der Welt wissen, wie sehr man sich auf immer anstrengen mag.“ (S. 114) Ihr ist klar, wenn sie mehr gesellschaftlich leben will, muss sie auch mit der Außenwelt intensiver in Kontakt treten.

Sie selbst hält die Frauen, die genauso wie sie zu Hause als Hausfrauen bleiben, für Frauen aus besseren Kreisen und bewahrt Distanz zu ihnen. (vgl. S. 107) Sie lebt mit ihren wahnsinnigen Vorstellungen, die sie seinem Mann als Wahrheit präsentiert. Die Frauen interessierten sich nie für diese junge Familie. Saë ist überzeugt, die anderen Frauen im Haus machen sich Sorgen um sie, weil sie und Iwasaki so heimlich und für sich leben. (vgl. S. 115) Ihr Verdacht

²⁷⁵ FURUI, Yoshikichi: *Mou hitotsu no kowasa* [Der andere Schreck]. In: *Yama ni yuku kokoro* [Die Seele beim Bergsteigen]. Sakuhin-Sha 1980. S. 88.

gegenüber der Nachbarinnen graduert, wenn sie vermutet, sie fragen sogar bei einer Verkäuferin, was sie an dem Tag gekauft hatte. (vgl. S. 111) In der Wirklichkeit ist Saë eher scheu und hat mit niemandem Kontakt. (vgl. S. 121)

Als Höhepunkt der Krise kann man den Augenblick verstehen, in dem sie sich mit Iwasaki versperren will, um auch die letzten unbedeutenden Kontakte mit der Außenwelt zu unterbrechen. Sie beschimpft sogar die anderen Menschen, die aus der Arbeit vom Bahnhof zurückkehren als einen „nächtliche[n] Aufzug von hundert Teufeln“. (S. 116). Wenn sie sich schon aus dem Haus begibt, täuscht sie erlernte Konventionen vor: „Man muß von Zeit zu Zeit, so bin ich belehrt worden, seine Zuneigung dadurch zeigen, daß man zum Beispiel zum Abholen auf den Bahnhof geht.“ (S. 117) So wurde sie angeblich von Nachbarinnen belehrt – zumindest erzählt sie dies Iwasaki. Aber auch diese Belehrung ist nur eine von ihren Scheinvorstellungen. Sie stellt sich nur vor, was sie ihr sagen könnten, wenn sie mit ihnen Umgang pflegen würde.

Sie redet sich ein, sie stehe vor einem Ultimatum: entweder müssen sie und Iwasaki Anerkennung bei den Nachbarn finden oder sie sind verloren. Sie beobachtet die Gesellschaft und weiß dabei, dass sie selbst von dieser Gesellschaft beobachtet wird. „Es ist ein sehr komisches Gefühl, jemanden, der beobachtet und glaubt dabei unbemerkt zu sein, umgekehrt selber zu beobachten. Die drüben wie ein wildes Tier, ich hier wie ein wildes Tier ...“ (S. 133) Es ist für sie ein grausames Spiel, in dem beide Seiten auf der Lauer sind.

Iwasaki hält ihren Zustand für eine (wohl geistige) Krankheit. Er sucht nach Hilfe und ist davon überzeugt, dass sie unbedingt ins Spital gehen muss. Es wird erst das zweite Mal sein, dass die beiden jemanden dritten um Hilfe bitten werden. Das erste Mal waren es die Ärzte, die ihr gemeinsames Kind auf die Welt gebracht haben und jetzt brauchen sie unbedingt wieder einen Arzt, der Saë retten könnte. „War das eigentlich das erste Mal, daß er bei einer Angelegenheit mit Saë Hilfe von Dritten suchte?“ (S. 154) Die innere Zwiespalt der beiden Protagonisten wird auf der metaphorischen Ebene durch den langen Weg zum Ausdruck gebracht. Es dauert länger als sie glaubten, den richtigen Weg zum Spital zu finden. Der Mensch, der ihnen die Richtung zeigt, ist ein Mann aus dem Rand der Gesellschaft. (vgl. S. 169) Dieser Mensch wird für eine kurze Zeit unerwartet ihr

Begleiter. Als Zeichen der Dankbarkeit gibt ihm Saë ein Taschentuch, das sie aus ihrem Heimatdorf hat und das wertvoll für sie ist. Mit dieser Geste bedankt sie sich indirekt auch bei ihrem Ehemann. Plötzlich ist es für sie wichtig, gesund zu sein. Der Begleiter, der als ein Wesen auf der Schwelle zwischen Realität und Traum wirkt, wird durch das Geschenk als eine Person in der realen Welt verankert.

Iwasaki spielt während Saës Krankheit eine therapeutische Rolle. Einerseits bemüht er sich, sie zu retten, andererseits zweifelt man daran, ob er vielleicht auch nicht krank ist. Sein Vorgesetzter ahnt, dass mit ihm etwas nicht in Ordnung ist und fragt ihn, ob es nicht besser wäre, zu Hause zu bleiben. Er „[hatte] einen Blick für Leute, die in ein dunkles Loch gefallen waren.“ (S. 188) Iwasaki hat Angst, dass auch er so enden könnte und deswegen versucht er, sich um Saë, ihr Kind und den Haushalt zu kümmern und zugleich doch auch zur Arbeit zu gehen, sonst weiß er, er könnte den Kontakt mit anderen Menschen verlieren.

Wie schon früher erwähnt wurde, man hat bei Furuis Gestalten das Gefühl, dass sie nicht in das richtige zeitliche Milieu eingereiht wurden. Jedoch passen die Gestalten in keine Welt perfekt, weder in die traditionelle noch in die moderne. Sie spüren eine gewisse Spannung zwischen ihnen selbst und ihrem Milieu, die sich ausformt in einer psychischen Krankheit, im Fantasieren beim Träumen, in unerklärbarem Verhalten, in der Rückkehr ins Dorf in Gedanken, im Verdächtigen der Nachbarn, der Gesellschaft, der Außenwelt und die ein Leben im Elfenbeinturm erzeugt.

Auch Saë und Iwasaki gehören nicht völlig in die moderne Welt, obwohl Iwasaki im Roman das Moderne darstellt. Seine Verbindung mit der Natur und mit Saë macht aus ihm auch die Gestalt, die in Tokio der 60er Jahre tappt und ihren Zufluchtsort bei Saë findet. Man versteht Furuis Absicht in diesem Roman so, dass es ausgeschlossen ist, alles in das Moderne zu verwandeln. Diese zwei Elemente der anderen Geschlechter sind ein Beispiel dafür. Wenn es trotzdem gelingt, das alte Japan, das Saë symbolisiert, in die moderne Welt – die moderne Person - zu transformieren, dann entsteht „übertragen“ doch ein modernes Land

mit einem Zusatz des Traditionellen, was man genauso nach mehreren Jahrzehnten im gegenwärtigen Japan betrachten kann.

Das Werk *Zufluchtsort* enthält viele Kontraste. Furui erkundet und betont mit seinem Schreibstil die gegensätzlichen Grenzen, die zwei Räume voneinander trennen und gleichzeitig miteinander verbinden. Für Kontraste hält man z. B. das Leben und den Tod, das Bewusstsein und das Unbewusstsein, die Realität und den Traum, die Objektivität und die Subjektivität sowie das Äußere und das Innere.²⁷⁶

6.2 Rolle der Geschlechter

In Furuis Werken begegnet man wiederholt Helden, die gerade von Bergen zurückkommen und dann in die Zone des Übergangs geraten. Sie befinden sich zwar wieder in der Stadt, aber in ihren Gedanken ist immer das Bild der Natur lebendig. In diesem Zustand geschieht eine seltsame Begebenheit. Der Held hat innerlich Probleme mit sich selbst bis zu dem Zeitpunkt, an dem er sich wieder an den ganzen Prozess der Eingliederung in die Gesellschaft erinnert.²⁷⁷ Im Roman *Zufluchtsort* hat man leider keine Chance, diesen Prozess bei dem männlichen Helden präziser zu beobachten. Obwohl er in diesem Werk als Ich-Erzähler neben dem heterodiegetischen Erzähler auftritt, taucht er in der Handlung erst später auf - erst wenn Saë ihn kontaktiert, nachdem sie sich bereits etwa zwei Jahre in Tokio aufhält. Diese Erzähltechnik ist bewusst ambivalent. Seine Perspektive ist die objektive, die rationelle; obwohl er auch ab und zu zweifelt, ob er die wirkliche Realität wahrnimmt oder ob es um Saës Realität geht und er in ihren Bann geraten ist. Es wird nur angedeutet, dass er auf Saë eine bestimmte Zeit wartet. Es ist keine Verliebtheit, sondern ein Bann, wegen dem er sich mit Saë über die Ferne und die zweijährige Zeitspanne verbunden gefühlt hat. „Die düsteren Schauer, die ihm seit jener Zeit, auch nach seiner Rückkehr nach Tōkyō, in gleicher Weise über den Rücken und die Seiten gelaufen waren, sooft er an Saës Körper dachte, ...“ (S. 10) Wieso hat das aber so lange gedauert, bis sie sich bei ihm gemeldet hat? Erst nachdem sie ein Telefon in ihrer Wohnung hat, kann sie sich mit Iwasaki verbinden. In ihren Träumen taucht Iwasaki auf und sie weiß, es ist der richtige Moment, sich mit ihm in Verbindung zu setzen. Der Traum gehört

²⁷⁶ Vgl. IWAMOTO (1988), S. 389.

²⁷⁷ Vgl. HAYASAKA (2004), S. 5.

nicht zu den schönen, sondern eher zu denen, die das Gefühl des Erschreckens hervorrufen. „Wenn er in ihrem Traum erschien, warf er sie ohne viel Umstände zu Boden.“ (S. 22) Genau solchen Umgang braucht sie, Gewalt und gleichzeitig Schutz, und genau das kann ihr Iwasaki bieten.

Wenn er das Gefühl hat, dass er Saë nicht allein zu Hause lassen kann, weil ihre Verrücktheit für sie selbst und wahrscheinlich auch für ihr Kind gefährlich ist, bleibt er bei ihr. In diesem Augenblick weiß er, dass er die Welt nicht mehr nur mit seinen eigenen Augen betrachtet, sondern auch mit Saës Augen. „Während er ständig allein Saë vor Augen hatte, tendierte er dazu, sich durch ihre Existenz hindurch mit der Welt auseinanderzusetzen.“ (S. 177)

Der männliche Held trägt in diesem Roman den Namen Iwasaki. Im ersten Teil hatte er keinen, weil es nicht relevant war – er hat die Rolle eines Bettlers übernommen. Nun in der Stadt braucht er einen konkreten Namen. Damit wird auch seine Wichtigkeit in der Metropole betont, weil er aus Tokio kommt und in dieser Stadt zu Hause ist und die Wichtigkeit für Saë, die mit ihm eine Familie gründet.

Furuis männliche Gestalten gehören zu den stillen, introvertierten und passiven Typen. Sie erinnern an die Gestalt des Liebhabers „irotoko“ aus der klassischen japanischen Literatur, dessen dominanter Zug Passivität ist, auch wenn das in Zweifel gezogen werden kann. Diese Passivität kommt der hohen Empfindlichkeit und der Empathie zu Frauen seines Lebens nahe, die Verständnis für ihn haben.²⁷⁸ Saë spürt seine Passivität und bemüht sich, ihn zu provozieren, wenn auch nur mit einer brutalen Drohung. „Du wartest immer, ohne ein Wort zu sagen! Mach dich darauf gefaßt! Ich bringe nämlich dein Kind zur Welt. Wenn du mich in die Enge treibst, töte ich auch dieses Kind noch!“ (S. 39) Sie erzwingt sich ihre Forderungen und er muss ihr folgen. Genauso ist das mit der Wohnung, in der sie zusammen leben sollten. Sie behauptet, ihre Wohnung ist größer und deswegen ist es für sie klar, dass sie in Saës Wohnung zusammen sein werden. Sie plant, dass er innerhalb von drei Tagen das Notwendigste zu ihr umzieht. Er lebte wie ein Einsiedler in seiner Wohnung, wo fast keine Möbel und keine Einrichtung waren. Er hat einst mit seiner Ex-Freundin darin gewohnt. Für Saë ist das ein

²⁷⁸ Vgl. IWAMOTO (1988), S. 388.

nächster Grund dafür, nicht in seiner Wohnung zu verbleiben, weil sie das Territorium einer fremden Frau nie wieder betreten will. (vgl. S. 43)

Iwasaki vertraut sich bereitwillig in Saës Hände und dadurch entsteht der Eindruck, als ob die Beziehung zwischen einer Frau und einem Mann, wie sie in *Kojiki*²⁷⁹ dargestellt wird, wieder lebendig würde. Als ob diese ursprüngliche Beziehung in die moderne Welt übertragen würde.²⁸⁰ Saë spürt immer auf ihrem Leib, wenn sie sich verliebt. „Es war allererste Mal, daß ich einen Mann so mit meinen Blicken verfolgt habe. Wie du dich zu mir umgeschaut hast, ist es mir eiskalt über den Rücken gelaufen!“ (S. 87) Früher hatte sie viele Erfahrungen mit Beziehungen, aber sie hat nie verspürt, dass es die richtige Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau war. Erst mit ihm fühlt sie sich wie eine Frau. „,Ich war noch keine Frau. Wenn ich wirklich Frau gewesen wäre, hätte ich solche Sachen nicht fertiggebracht!“ (S. 89) Sie meint damit, sie hätte nicht so viele One-Night-Stands Beziehungen gehabt und hätte einfach auf den richtigen gewartet.

Auch wenn Iwasaki nicht besonders männlich wirkt, eher wie ein Junge, gerade dank ihm hat Saë das Gefühl, neben ihr ist ein richtiger Mann. Sie ist glücklich. (vgl. S. 70) Das kann man folgenderweise erklären – in ihm versteckt sich noch etwas von dem rauen Bettler, den sie auch weiter zum Gründen der Familie braucht. Saë wird später tatsächlich schwanger und beide Eltern verabreden sich, dass sie zu zweit ihr privates Leben führen werden. „Bei sämtlichen Angelegenheiten vor und nach der Geburt wollten sie in keiner Weise von anderen abhängig sein und alles nur zu zweit durchstehen.“ (S. 40) Diese Entfremdung von der Zivilisation betont ihre Entscheidung und den Eindruck, als ob sie das erste wirkliche Paar in Japan wären, womit wieder auf die Analen *Kojiki* angespielt wird.

Iwamoto behauptet, die männlichen Gestalten sind in der Wirklichkeit Archetypen, die durch das kollektive Unbewusstsein gesteuert werden. Man betrachtet bei ihnen das instinktive Verhalten und nicht das persönliche. Die Natur

²⁷⁹ *Kojiki* (*712) ist die älteste Chronik Japans. Sie beginnt mit der Verbindung der zwei Götter – des weiblichen Gottes Izanami und des männlichen Izanagi. Damit entsteht die japanische Welt.

²⁸⁰ Vgl. IWAMOTO (1988), S. 388.

aller männlichen Figuren in Furuis Werken ist identisch und in ihnen verwurzelt.²⁸¹ Der Grund dafür, warum sie in die Berge reisen, ist der nähere Kontakt mit den ursprünglichen Wurzeln. Die Männer haben weder einen starken Willen noch eine einzigartige Identität. Man kann mit ihnen leicht manipulieren und sie erliegen der Mentalität einer Herde.²⁸² Aus diesen Gründen hat man das Gefühl, dass Furuis männliche Gestalten Doppelgänger sind. „Den Reisschleim, den Iwasaki ihr kochte, hatte sie mit Inbrunst geschlürft, danach den Mann, der ihr im Wege war, ins öffentliche Bad geschickt.“ (S. 65) Wie wir sehen, der heterodiegetische Erzähler dient vor allem dazu, allgemein über die Gestalten zu berichten und den Abstand zwischen den Beiden zu betonen. In mehreren ähnlichen Szenen verhalten sich die Partner so distanziert zueinander, als würde es sich um zwei fremde Menschen handeln.

Als ob die ursprünglichen Substanzen sich miteinander treffen würden und durch die Hauptgestalten handeln würden. „... der verwunderte Zweifel, wer diese Frau eigentlich war, ... Zudem war er von keinem Gefühl der Geringschätzung gegenüber der Frau namens Saë begleitet. Möglicherweise war es nichts, was nun ihn allein betraf, nicht einmal ein Mißtrauen, sondern ein Muster, ein Schema, in dem Männer im allgemeinen über Frauen dachten.“ (S. 78) Auch deswegen fühlen sich die Beiden ein bisschen verloren und verwirrt in ihrer Welt. Sie suchen nach ihrem Ursprung und versuchen ihren Partner zu erkunden und ihr Verhalten zu verstehen. Sie wollen gerne irgendwo ihre Stelle finden, wo sie sich gemütlich fühlen würden.

Die Männer, die sich entschieden haben, aus dem ländlichen Milieu in die Stadt zurückzukehren, zögern doch noch kurz auf einer Hängebrücke, die als ein Symbol der Grenze zwischen zwei Welten – der traditionellen und der modernen - in Furuis Werken auftaucht. Wenn sie dann wieder in der Zivilisation sind, fühlen sie sich verändert und nicht mehr wie zu Hause. Es sind die Frauen, bei denen die Männer Unterkunft bekommen. Sie kümmern sich darum, dass die Männer genügend essen und schlafen.²⁸³ Aus diesem in Furuis Werken wiederkehrenden

²⁸¹ Vgl. IWAMOTO (1988), S. 388.

²⁸² Vgl. UEDA, Sanshiji: *Kaisetsu* (Commentary). In: FURUI, Yoshikichi: *Yuki no shita no kani; Otoko-tachi no madoi* (Crabs under the Snow; A Happy Circle of Men). Koudansha: Tokio, 1973. S. 212.

²⁸³ Vgl. HAYASAKA (2004), S. 13-14.

Modell lassen sich manche scheinbar unverständliche Situationen erklären. Es wird etwa ersichtlich, wieso Iwasaki auf Saë so lange warten konnte. Nach der Rückkehr hat er sich zwar dem Leben angenähert, aber nur mit Saë zusammen ist möglich, sich ins Leben zu integrieren. Dieses Bemühen um die Integration kann man anhand der sich immer wiederholenden Floskeln des jungen Paares betrachten. „ ,Ich habe mich verspätet‘, meldete sie sich jedesmal etwas schüchtern. ‚Ach ja, ich habe schon Hunger‘, gab Iwasaki regelmäßig zurück, ... “ (S. 30)

Ihr gemeinsames Leben ist ein Überlebensspiel. Jeden Tag spielen sie um die Lebenskraft, um die sie ständig kämpfen. Einmal besitzt sie die Übermacht, ein anderes Mal ist das er.

Frauen

Die weiblichen Personen scheinen Betrügerinnen oder Schamaninnen zu sein und sind sehr oft dickköpfig. Sie sind fähig, übernatürliche Kräfte hervorzurufen und Männer in ihrem Leben zu bezaubern. Weiter sind sie von gegensätzlichen Kräften, wie dem Guten und dem Bösen oder der Komik und Tragik, umgeben.²⁸⁴

Wie könnte man anders erklären als durch Saës Fähigkeit Männer in ihren Bann zu ziehen, dass Iwasaki Saës Wohnung das erste Mal so schnell gefunden hat? Das gleiche passiert auch unerwartet an einigen anderen Tagen, wenn Iwasaki von der Arbeit zu Saë zurückkehrt und sie und ihre Haushalt bereits auf der Straße riecht. „Und ganz von selber hatte er dann plötzlich den Geruch nach Milch und Babysabber und von den Flammen des Ölöfchens in der Nase. ... Wenn er sich das klarzumachen versuchte, beschlich ihn ein ganz merkwürdiges Gefühl. Er mußte auch wieder an die Nacht denken, als er erstmals hierher gekommen war, um ihre Behausung aufzuspüren.“ (S. 100)

Sie verhält sich seltsam nicht nur in den Momenten, wenn sie in der Nähe von Iwasaki ist, sondern auch als sie neu auf Arbeit ist und die Männer in der Firma sich um ihre Aufmerksamkeit bemühen. Sie bringt die Männer mit ihrem verdächtigen Lächeln aus dem Gleichgewicht. Niemand weiß, was er davon

²⁸⁴ Vgl. IWAMOTO (1988), S. 389.

denken sollte. „Vor Männern hatte Saë ständig ein verschrecktes Lächeln auf dem Gesicht, so als müsse sie sich für etwas entschuldigen.“ (S. 19) Dies hängt zusammen mit ihrer neuen Entscheidung, wie sie diesmal in Tokio leben will. Sie hat vor, das Leben eines Singles zu führen, bevor sie selbst auf eigenen Füßen stehen würde. Man würde aber ein ganz anderes Verhalten erwarten. Sie benimmt sich ganz unerfahren und scheu, auch wenn sie viele Beziehungen hatte. Saë hat wirklich so viele Gesichter – man verliert sich darin und weiß nicht mehr, wer Saë in der Wirklichkeit ist.

Sie wirkt geheimnisvoll nicht nur durch ihr Verhalten, sondern auch durch ihr Aussehen, das fast gespenstisch wirkt. „... er [hatte] das Gefühl, ihre Füße würden beim eiligen Hin- und Hergehen den Boden kaum berühren.“ (S. 111) Sie ist vorwiegend bleich im Gesicht, ihre Haut ist blass, darunter kann man ihre bläulichen Adern bemerken. (vgl. S. 55)

Saës gegensätzliche Merkmale ihrer Natur müssen nicht unbedingt nur die oben angeführten sein, die für Furuis weibliche Gestalten allgemein typisch sind, sondern kann man auch die Stärke und Schwäche zu diesen Merkmalen rechnen. Bei Saë bemerkt man, wie sie ihre Stärke und Schwäche je nach der Situation ausnützen kann. „Mit ihren überraschend kräftig gewordenen Knien versuchte sie, seinen Körper wegzudrücken. Als Reaktion darauf wurde Iwasaki in seinem Inneren von einer fast verrückten Wildheit erfüllt, die die Partnerin langsam und stetig niederringen wollte. ... Schließlich fing Saë an, dünne, klare Laute von sich zu geben. Sie klangen, als würde sie in die Ferne hinaus um Hilfe rufen, während sie doch die Kraft des Mannes vollständig in sich einschloß.“ (S. 31) Mit ihrer Stärke ruft sie in Iwasaki seine Wildheit und Begierde hervor und damit sie ihn noch mehr erregen würde, nutzt sie ihre typische weibliche Seite aus und ergibt sich ihm.

Um Saës Natur und Verhalten besser verstehen zu können, lesen wir eine folgende kurze Passage aus dem Dialog zwischen zwei Schriftstellerinnen, die sich zu Furuis weiblichen Gestalten äußern. Die Schriftstellerin Takahashi Takako, die selbst zu der introvertierten Gruppe gehörte, diskutiert mit einer anderen Schriftstellerin, Tsushima Yūko, und gemeinsam suchen sie nach einem japanischen männlichen Autor, der weibliche literarische Gestalten geschickt

porträtiert und sie gelangen zu dem Namen Furui Yoshikichi. Takahashi glaubt, seine weiblichen Heldinnen sind keine wirklichen Frauen. Es sind attraktive Bilder, Abbildungen von Frauen. Wenn man sie aus der Perspektive einer Frau anschauen würde, würde man sagen, es geht um kein reales weibliches Wesen. Diese Frauen sind Pseudofrauen mit einer tief entwickelten Attraktivität.²⁸⁵

Diese Femmes fatales stellen in Furuis Werken sehr oft zugleich den Frauentyp dar, der die klassische mütterliche Rolle vertritt. Sie gebären Kinder und gehören so in der Rolle der Mütter dem gesellschaftlichen System an.²⁸⁶ Saë nimmt die Rolle der Mutter ernst und sie versucht so sehr, die Anpassung zu beschleunigen, dass sie beginnt, sich wie ältere Frauen im Haushalt zu bekleiden. „Sie war mit einem Kleid gekommen, das fast wie ein Hauskleid aussah. Wenn sie so etwas für draußen anzieht, dachte er bei ihrem Anblick, dann fühlt sie sich tatsächlich schon als Frau, die ein Kind zur Welt bringen wird.“ (S. 45)

Saë nimmt ihre Aufgaben voller Verantwortung wahr. Iwasaki will ihr doch helfen, auch wenn es um Beschäftigungen im Haushalt geht, die in einer japanischen Familie normalerweise eher Frauen ausüben. Saë äußert sich deutlich, dass sie seine Hilfe, auch wenn sie gut gemeint ist, nicht braucht. „Eine Frau kann mit einem Blick unterscheiden, ob ein Mann oder eine Frau die Wäsche macht!“ (S. 33) Sie will sich perfekt um ihre Wohnung kümmern. Es ist die Pflicht der Frauen sie wieder sauber zu machen, weil die Männer sie nur schmutzig und unordentlich verlassen. (vgl. S. 43)

Wenn man nicht nur diese kurze Passage mit dem, was im theoretischen Kapitel 2.3 *Magischer Realismus in Japan* (vgl. S. 29) dieser Arbeit steht, vergleicht, erfährt man, dass Saë dem Bild der magischen weiblichen Gestalt, das Napier²⁸⁷ erwähnt, entspricht. Saë stellt die Mütterlichkeit des alten Japans dar und gleichzeitig ist sie eine junge attraktive Frau. Anhand Napiers Theorie kann man verstehen, wieso sie sich in einigen Momenten so scheu und unschuldig verhält – mit ihrer gespielten Unschuld symbolisiert sie eine Jungfrau, die auch das alte Japan repräsentieren kann. Damit ist auch das besessene Aufräumen der

²⁸⁵ Vgl. *Female Sexuality and the Male Gaze. A dialogue between TAKAHASHI TAKAKO and TSUSHIMA YūKO*. COPELAND, Rebecca (Hrsg.): *Woman Critique: translated essays on japanese women's writing*. Univ. Of Hawai'i Press: Honolulu, 2006. S. 119.

²⁸⁶ Vgl. HAYASAKA (2004), S. 14.

²⁸⁷ Vgl. NAPIER (1995), S. 455.

Wohnung verbunden. Dies bedeutet, nicht nur die Wohnung sauber zu machen, sondern auch das sichtbare männliche Element aus der Wohnung zu entfernen. Alle Sachen, die an einen Mann erinnern (die männlich aussehen), müssen einfach weg.

Für das alte Japan ist es nicht einfach, mit dem Modernen zu verschmelzen, wobei das Moderne selbstverständlich Iwasaki darstellt. Saës negative Reaktionen wie z. B. Schreien oder Kämpfen können als Verteidigung des Traditionellen begriffen werden. Für den Akt der Verschmelzung brauchte sie die richtige Zeit, sie musste erst eine Frau werden. Das passiert dann, wenn sie alleine lebt und den Kontakt mit Männern abbricht. „In dieser Zeit bin ich zum ersten Mal Frau geworden.“ (S. 87) Man kann diese Lebensphase als eine Reinigungsphase von ihrer Vergangenheit verstehen. Die Verschmelzung ist aber unausweichlich. Das alte Japan in Gestalt von Saë sieht in Iwasaki, in dem modernen Menschen, der für das alte Japan mit seinen Errungenschaften der Technik und dem westlichen Einfluss bedrohlich ist, einen für sie passenden Partner, weil er ein so nahes Verhältnis zur Natur und dörflichen Traditionen hat, in denen das alte Japan noch lebendig ist. Die Frauen tendieren mehr zu dem Empfinden des Zerrüttens zwischen der modernen Welt und der Welt der Traditionen und deswegen leiden ihre physischen und psychischen Kräfte mehr, sie fühlen, dass sie schwächer sind.²⁸⁸ Das erklärt Saës Geistesstörung, die sie bis in die psychiatrische Klinik führt. Sie fürchtet sich, sie wird von anderen Menschen verfolgt. „Wenn sie ein Geschäft betrete, pflanzten sich die Augenwinke von einer Frau zu einer anderen Frau wie in kleinen Wellen fort, und irgendjemand an einem etwas entfernten Platz forsche aus, was sie einkaufe.“ (S. 134)

Saë will aber trotzdem ab und zu aus ihrer Rolle ausbrechen, als ob sie sich davon befreien wollte. Nachdem Saë nicht mehr in Kontakt mit anderen Männern kommt und mit ihrem Kind zu Hause bleibt, schlägt sie Iwasaki vor, sie könnte anstatt seiner zur Arbeit gehen. Sie befindet sich aber in dieser Zeit in einem wahnsinnigen Zustand, in dem sie eine Schwangerschaft mit dem zweiten Kind vorschiebt und deswegen kann man ihre Ideen nicht erst nehmen. Trotzdem

²⁸⁸ Vgl. IWAMOTO (1988), S. 389.

sieht man darin eine gewisse Bereitschaft, ihrem Ehemann zu helfen. Gleichzeitig kennt sie ihre weibliche Rolle gut und weiß ganz genau, was der Inhalt dieser Rolle ist. In solchen Augenblicken spürt man eine gewisse Spannung zwischen dem, was von den Gestalten erwartet wird, und dem, wie sie sich normalerweise selbst verhalten würden, ohne dass sie das Szenario ihrer Rollen folgen würden.

Man spürt beim Lesen des ganzen Werkes eine deutliche Spannung zwischen den Gestalten, ihrem Milieu und der Gesellschaft. Als ob sie wegrennen wollten, aber wüssten, dass es nicht möglich ist und deswegen bleiben sie „bewegungslos“ an einem Ort „stehen“ und bemühen sich, ein normales Leben wie die anderen zu führen. Die Gestalten wirken auf den Leser beunruhigend. Auch wenn sie in der Gegenwart leben, gelingt es ihnen nicht, die gegenwärtige Ansicht darüber zu bekommen, was das richtige Glück und Erfolg des modernen Menschen bedeuten. Sie sind nicht aggressiv extrovertiert und nicht in Verbindung mit materialistischen Werten dieser Welt.²⁸⁹ Es ist möglich, dass sowohl Männer als auch Frauen falsch in der modernen Welt positioniert sind. Diese Gestalten haben überhaupt keine Natur der gegenwärtigen Menschen. Sie sind im Vergleich zu ihnen instinktiv, intuitiv, emotional, impulsiv und sensibel. Sie sind empfänglich für Träume, Halluzinationen und z. B. auch für den Glauben an Geister.

Saë und Iwasaki sind untrennbar. Zusammen bilden sie eine Einheit, die sich bemüht, die Gesellschaft zu verstehen, obwohl sie von ihr verlassen sind. Sie lernen, wie man in ihr leben kann. Die Tatsache, dass sie zusammen sind, hilft ihnen zu überleben, auch wenn es oft gefährlich ist, nebeneinander zu leben, weil sie fähig sind, sich zu töten. Saë und Iwasaki verschmelzen ineinander wie eine Frau und ein Mann, genauso wie Elemente des Traditionellen und Modernen. Die Möglichkeit am Stadtrand zu leben, gibt ihnen die Chance zu verschmelzen. Ihr Ergebnis ist das Kind, das ihre verrückten Zustände mildert und beide nur mit seiner bloßen Anwesenheit in einen ruhigen Zustand bringt. Das Kind ist der eigentlich Grund dafür, dass Saë mit Iwasaki zusammenbleibt. Im Falle, sie hätte abgetrieben, hätte sie ihn verlassen. Es geht ihr nur darum, das Kind zu gebären

²⁸⁹ Vgl. MELANOWICZ, Mikolaj: *The Portrait of the "Hero" in the Novels of Furui Yoshikichi and Furuyama Komao*. In: Kokusai Nihon Bungaku Kenkyuu Shuukai Kaigi-roku, Dai Roku (Proceedings of the International Japanese Literature Research Assembly, No. 6) Kokubungaku Kenkyuu Shiryoukan: Tokyo, 1982. S. 183.

und mit seinem Vater eine vollständige Familie zu gründen. (vgl. S. 39) Um dies zu verwirklichen, müssen sie ein Ehepaar werden und er bekommt daraufhin von ihr die Bewilligung, die notwendigsten Sachen aus seiner Wohnung zu ihr mitzunehmen und mit ihr das gemeinsame Leben zu beginnen. (vgl. S. 30)

7 SCHLUSSFOLGERUNG

Der magische Realismus im Rahmen der Literatur, Malerei, Kinematografie oder auch Fotografie ist ein weltbekannter Begriff und im heutigen Sinne wird er sogar als ein übergreifendes Phänomen angesehen. Das erste Kapitel wurde gerade der Definitionsabgrenzung dieses Phänomens gewidmet. Es wurde nicht nur sein Ursprung in den 20er Jahren des 20. Jhs. in Deutschland erklärt, sondern auch seine Verbreitung in andere Staaten beschrieben und die jeweils unterschiedliche Rolle spezifiziert, die MR in diesen Ländern gespielt hat.

Die vorliegende Diplomarbeit setzte sich zum Ziel diesen Schreibstil in zwei kulturell unterschiedlichen Räumen – in deutschsprachigen Ländern und in Japan – zu beschreiben und Parallelen zwischen ihnen zu finden. Ein Unterkapitel im theoretischen Teil befasste sich näher mit dem japanischen MR, aus dem ein literarischer Vertreter vorgestellt wurde, der mit einem deutschsprachigen Repräsentanten des MR kontrastiv verglichen wurde. Anhand zwei literarischer Analysen wurde gezeigt, wie viele gemeinsame Elemente des MR die Werke verbinden und in welchen Punkten ihre Unterschiede liegen. Es wurden absichtlich die Autoren Robert Musil und Furui Yoshikichi ausgewählt, da ihre Texte – zumindest einige – im Kontext ihrer Kulturen zu den „typischen“ Werken des MR gezählt werden.

Die von Robert Musil geschriebene kurze Novelle *Die Amsel*, die in der Zeit kurz nach dem Ersten Weltkrieg entstanden ist, ist ein Paradebeispiel des MR und dient daher in der Analyse als Basis zum kontrastiven Vergleich. Sie wurde, anders als in der Bachelorarbeit, nach ausgewählten thematischen Kreisen interpretiert und um neue Betrachtungen erweitert. Der österreichische Schriftsteller diente für Furui Yoshikichi als ein literarisches Vorbild. Musils Einfluss ist in Furuis Werken spürbar, sodass man Merkmale des europäisch geprägten MR in Furuis Roman *Zufluchtsort* findet. Man kann aber nicht behaupten, dass der MR in diesem Werk nur von dem deutschsprachigen MR inspiriert wurde. Der japanische MR hat seine eigenen spezifischen Merkmale, die man in keiner anderen literarischen Tradition finden würde. Furui Yoshikichi reiht man zu Autoren der literarischen „introvertierten Generation“, die eine wichtige

Rolle vor allem in den 70er Jahren des 20. Jhs. in Japan spielte, und derer Grundkonzept – sich an das menschliche Innere zu konzentrieren – Furui mit den literarischen Mitteln des MR befolgte. In beiden Werken treten Helden auf, die sich nicht wohl in ihren Milieus fühlen. Deswegen versuchen sie einen Abstand von der Gesellschaft zu nehmen und ihren eigenen Weg in der Welt zu finden, die mit ihren Regeln und ihrer Uniformität einen negativen Einfluss auf sie hat. Der MR hilft ihnen, sich in dem verrückten Milieu zurechtzufinden und ein zufriedenes Leben mit sich selbst zu führen. Der MR ermöglicht ihnen, die „anderen“ Räume und Zustände zu erkunden, dank denen man ihre ursprüngliche Natur wiedererkennen kann.

Mit den einzelnen Analysen beinhaltet die vorliegende Arbeit fünf Kapitel. Wenn auch nicht ganz ausführlich, wurden sowohl Robert Musil, als auch Furui Yoshikichi in eigenen Unterkapiteln vorgestellt, wobei auf die Gemeinsamkeiten in ihren Werken hingewiesen wurde. Anhand ihrer Biographien wird ersichtlich, warum sie sich gerade für einen solchen Schreibstil entschieden haben.

Die vorliegende Arbeit trägt in mehrerer Hinsicht zur Erforschung des MR bei. In der ersten Reihe wurde das Erstellen der kontrastiven Analysen der Werke *Die Amsel* und *Zufluchtsort* angestrebt. Anhand der Analysen wurde gezeigt, welche Parallelen trotz der kulturellen und zeitlichen Grenzen zwischen den Werken dieser beiden Autoren bestehen.

Weiterhin wurde die Botschaft untersucht, die die magisch-realistischen Werke zu vermitteln versuchen. Der Mensch kann die übernatürlichen Kräfte in sich selbst zum Leben erwecken und dadurch die Richtung des eigenen Lebens steuern, auch wenn es schwierig ist, sich in der modernen, von den Massen beherrschten Welt auszukennen und eigene Identität zu finden.

Die vorliegende Arbeit wollte unter anderem darauf hinweisen, wie wichtig der ursprüngliche, europäisch geprägte MR war und die immer noch aktuelle Botschaft hervorheben, die auch für die heutige Gesellschaft inspirierend sein könnte.

Nicht zuletzt sollte die Persönlichkeit von Furui Yoshikichi im Zusammenhang mit der germanistischen Forschung detaillierter vorgestellt werden. Dieser Autor ist in dem europäischen Kontext leider noch nicht so

bekannt wie andere, oft auch jüngere japanische Schriftsteller.

8 RESUMÉ

Magic Realism in the context of literature, painting, and cinematography or photography is a world-known concept, and in the modern sense, it is even considered an popular phenomenon. The first chapter was devoted to the definition of this phenomenon. I explained not only its origin in Germany in the 1920s but also its spread to other countries and different role that MR has played in these countries.

The goal of the presented thesis is to describe this specific style of writing in two culturally different environments – in German speaking countries, and in Japan – and to find parallels between them. One subchapter in the theoretical part dealt more closely with the Japanese MR, from which one representative literary example was presented. This example was compared and contrasted with a German example of MR. These two literary interpretations are used to show how many common elements connect those MR works and on what points they differ. Authors Robert Musil and Furui Yoshikichi were chosen deliberately because their texts - at least some of them - are counted in the context of their cultures to be "typical" works of MR.

The short novel *Die Amsel* by Robert Musil, which was written in the period shortly after the First World War, is a perfect example of MR and is therefore used in the analysis as a basis for contrast and comparison. It was interpreted by selected thematic circles and extended to new considerations, in a different way than in my undergraduate work. The Austrian writer served for Furui Yoshikichi as a literary example. Musil's influence is noticeable in Furui's works and that is why it is possible to find features of European-influenced MR in Furui's novel *Zufluchtsort*. We can not argue that the MR in this work was inspired only by German MR. Japanese MR has its own specific features that are not found in any other literary tradition. Furui Yoshikichi belongs to the literary school known as the "introverted generation", which played an important role in Japan, especially in the 1970s. Furui blended his own MR literary techniques with the basic concept of the "introverted" authors – a focus on the human interior. Both works feature heroes who do not feel comfortable in their environment. That is why they try to keep their distance from society and to find their own way in

the world, which with its rules and uniformity, has a negative effect on them. MR helps them to understand the crazy world around them and develop a contented life for themselves. MR allows them to explore "other" spaces and states of mind, thanks to which they may recognize their original nature.

Including the individual interpretations, this thesis includes five chapters. Though not quite in full detail, Robert Musil and Furui Yoshikichi were both presented in their own subchapters. These subchapters drew attention to the similarities in their works. According to their biographies, it is apparent why they have chosen such a writing style.

My thesis contributes in many ways to the research of MR. The main task of the thesis was to create the contrastive analyses of the works *Die Amsel* and *Zufluchtsort*. These analyses show which parallels lie between the works of these two authors, despite the boundaries of culture and time.

Furthermore, there was an examination of the message which works of Magic Realism try to convey. Human beings can awaken the supernatural powers inside themselves, and thereby control the direction of their own lives, even if it is difficult to find their own identity and to understand the modern world, ruled by the masses.

The presented work wanted to point out, among other things, the importance of European-influenced MR and to highlight the still current message that could be inspiring for today's society.

Last but not least, the personality of Furui Yoshikichi should be presented in more detail in relation to German research. This author is not yet as well known in the European context as other, much younger, Japanese writers.

9 LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

FURUI, Yoshikichi:

Zufluchtsort. Edition q im Quintessenz Verlag: Berlin, 1997. Aus dem Japanischen von Ekkehard May. Der originale Titel *Sumika*. Tokio, 1978.

MUSIL, Robert:

Die Amsel. In: WIESE, Benno (Hrsg.): *Deutschland erzählt*. Insel Verlag: Frankfurt am Main, 1993.

Sekundärliteratur

BENDELS, Ruth:

Erzählen zwischen Hilbert und Einstein: Naturwissenschaft und Literatur in Hermann Brochs „Eine methodologische Novelle“ und Robert Musils „Drei Frauen“. Königshausen & Neumann: Würzburg, 2008.

BOEHMER, Elleke:

Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors. Oxford University Press: Oxford, 1995.

BONTEMPELLI, Massimo (Hrsg.):

900. Cahiers d'Italie et d'Europe. Heft 3. Rom, 1926.

BOWERS, Magie Ann:

Magic(al) Realism. Routledge: London, 2004.

BRAUNGART, Georg (Hrsg.):

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1. Aufl. 3. De Gruyter: Berlin, New York, 2007.

COPELAND, Rebecca (Hrsg.):

Female Sexuality and the Male Gaze. A dialogue between TAKAHASHI TAKAKO and TSUSHIMA YŪKO. In: *Woman Critique: translated essays on japanese women's writing*. Univ. Of Hawai'i Press: Honolulu, 2006.

CROCKETT, Dennis:

German post-expressionism: the art of the great disorder, 1918-1924. The Pennsylvania State University Press: Pennsylvania, 1999.

DAIGGER, Annette/ HENNINGER, Peter (Hrsg.):

Robert Musils Drang nach Berlin. Internationales Kolloquium zum 125. Geburtstag des Schriftstellers. Musiliana. Vol. 14. Peter Lang: 2008.

DURIX, Jean-Pierre:
Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism.
Macmillan: London, 1998.

ERTLER, Klaus-Dieter:
Kleine Geschichte des lateinamerikanischen Romans: Strömungen – Autoren – Werke. Gunter Narr Verlag: Tübingen, 2002.

FONTANA, Oskar Maurus (1926):
Was arbeiten Sie? Interview mit Robert Musil. In: MUSIL: Gesammelte Werke. Bd. 2: *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik.* Hrsg. Von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978.

FURUI, Yoshikichi:
Lebensdaten von eigener Hand. In: *Yukino shita no kani* [Der Krebs unter Schnee], *Otoko Tachi no madoi* [Der nette Kreis der Männer]. Kōdansha bunko. 1973.

FURUI, Yoshikichi:
Mokuyōbi ni [Am Donnerstag] In: *Enjin wo kumu onna tachi* [Die Frauen im Kreis]. Chūō-Kōron-Sha. 1974.

FURUI, Yoshikichi:
Mou hitotsu no kowasa [Der andere Schreck]. In: *Yama ni yuku kokoro* [Die Seele beim Bergsteigen]. Sakuhin-Sha. 1980.

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

FURUI, Yoshikichi:
Mushiru – Kannen no erosu. Iwanami-Shoten: Tokyo, 1988.

FURUI, Yoshikichi:
Der Heilige. Insel Verlag: Frankfurt am Main und Leipzig, 1993. Aus dem Japanischen übersetzt und mit einem Nachwort von Ekkehard May.

FURUI, Yoshikichi:
Shinpi no hitobito. Iwanami-Shoten: Tokyo, 1996.

GUENTHER, Irene:
Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic. In: ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Hrsg.): *Magical Realism: Theory, History, Community.* Duke University Press, 1995.

HART, Stephen M. and OUYANG, Wen – Chin:
Introduction. Globalization of Magical Realism: New Politics of Aesthetics. In: HART, Stephen M. and OUYANG, Wen – Chin (Hrsg.): *A Companion to Magical Realism.* Tamesis: Woodbridge, 2005.

HERWEG, Nikola:

nur ein land /mein sprachland: Heimat erschrieben bei Elisabeth Augustin, Hilde Domin und Anna Maria Jokl. Königshausen und Neumann: Würzburg, 2011.

HOLLMANN, Keith, YOUNG David (Hrsg.):

„Introduction“ to *Magic Realism: An Anthology.* Longman: New York, 1984.

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.

ISIKLI, Karin:

Heilpraktiker für Psychotherapie. Karjas-Verlag: Leer, 2009.

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.

KARATANI, Kōjin:

Tozasaretaru Nekkyō – Furu Yoshihichi ron [Der eingeschlossene Enthusiasmus – über Y. Furu] In: *Ifu suru ningen* [Der Mensch in der Ehrfurcht]. Tōkyō (Torevil GmbH.) 1987.

KRAPPMANN, Jörg:

Magischer Realismus. In: BRITTNACHER, Hans Richard/ MAY, Markus (Hrsg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch.* Metzler Verlag: Stuttgart, 2013.

KURIBAYASHI, Masako:

Furu Yoshihichi ron – Yōko wo megutte [Über Yōko] In: *Kokugo kokubungaku kenkyū* [Die japanische Philologie und Literaturforschung]. Nr. 19. Hrsg. von der Literarischen Fakultät der Kumamoto-Universität. 1974.

KYORA, Sabine/ NEUHAUS, Stefan (Hrsg.):

Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik. Königshausen u. Neumann: Würzburg, 2006.

KYORA, Sabine:

Eine Poetik der Moderne: zu den Strukturen modernen Erzählens. Königshausen & Neumann: Würzburg, 2007.

LÉVY-BRUHL, Lucien:

Das Gesetz der Teilhabe. In: PETZOLDT, Leander (Hrsg.): *Magie und Religion: Beiträge zu einer Theorie der Magie.* Darmstadt, 1978 [1910].

LONE, Stewart:

The Japanese Community in Brasil, 1908 – 1940: Between Samurai and Carnival. Palgrave: Basingstoke and New York, 2001.

MARTENS, Gunther/ RUTHNER, Clemens/ DE VOS, Jaak (Hrsg.):

Musil anders: neue Erkundungen eines Autors zwischen den Diskursen. Musiliana. Vol. 11. Peter Lang: 2005.

MAY, Ekkehard:

Nachwort zum Roman Zufluchtsort. In: FURUI, Yoshikichi: *Zufluchtsort.* Edition q im Quintessenz Verlag: Berlin, 1997. Aus dem Japanischen von Ekkehard May. Der originale Titel *Sumika*. Tokio, 1978.

MELANOWICZ, Mikolaj:

The Portrait of the "Hero" in the Novels of Furui Yoshikichi and Furuyama Komao. In: Kokusai Nihon Bungaku Kenkyuu Shuukai Kaigi-roku, Dai Roku (Proceedings of the International Japanese Literature Research Assembly, No. 6), Tokyo, Kokubungaku Kenkyuu Shiryoukan, 1982, S. 183.

MELLEN, Joan:

Magic Realism (Gale Study Guides to Great Literature: Literary Topics). Vol. 5. Gale Group: Detroit, 2000.

Mita Bungaku. Keiō Gijuku Daigaku Shuppankai [The Keio Univ. Press]. Aug. 1971

MIURA, Masashi:

Furui Yoshikichi mataha buntai no jiba [Y.F. oder das Magnetfeld des Stils]. In: Gunzō. Kōdansha Vlg. Mai 1982.

MORRIS, Mark:

Magical Realism as Ideology: Narrative Evasions in the Work of Nakagami Kenji. In: HART, Stephen M., OUYANG, Wen-chin (Hrsg.): *A Companion to Magical Realism.* Tamesis Books: Woodbridge, 2005.

MOWINCKEL, Sigmund:

Religion und Kultus. Göttingen, 1953.

MUSIL, Robert:

Prosa, Dramen, späte Briefe. In: FRISÉ, Adolf (Hrsg.): *Gesammelte Werke in Einzelausgaben.* Bd. 3. Rowohlt: Hamburg, 1957.

MUSIL, Robert:

Prosa und Stücke. GW, Bd. 6. Herausgegeben von Adolf FRISÉ. Rowohlt Verlag: Reinbek bei Hamburg, 1978.

MUSIL, Robert:

Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches. GW, Bd. 7. Herausgegeben von Adolf FRISÉ. Rowohlt Verlag: Reinbek bei Hamburg, 1978.

MUSIL, Robert:
Essays und Reden. GW, Bd. 8. Herausgegeben von Adolf FRISÉ. Rowohlt Verlag:
Reinbek bei Hamburg, 1978.

MUSIL, Robert:
Skizze der Erkenntnis des Dichters [1918]. In: GW, Bd.8.

MUSIL, Robert:
Bedenken eines Langsamen. N.-R.-Aufsatz [1933], in: GW, Bd. 8.

MUSIL, Robert:
Gesammelte Werke. Bd. 2. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Rowohlt: Reinbek,
1981.

MUSIL, Robert:
Tagebücher I. Herausgegeben von Adolf FRISÉ. Rowohlt Verlag: Reinbek bei
Hamburg, 1983.

MUSIL, Robert:
Tagebücher II. Herausgegeben von Adolf FRISÉ. Rowohlt Verlag: Reinbek bei
Hamburg, 1983.

NAKAGAMI, Kenji:
America, America: Amerika, Amerika. Kadokawa Bunko: Tokyo, 1992.

NAPIER, Susan J.:
The Magic of Identity: Magic Realism in Modern Japanese Fiction. In: *Magical
Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and
Wendy B. Faris, Duke University Press, 1995.

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

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

OSTEN, Manfred:
*Japan oder die unheilige Heiligkeit. Anmerkungen zum Roman „Der Heilige“ von
Furui Yoshikichi*. 54 Neue Zürcher Zeitung, Nr. 31, 08.02.1994, 19. Rezension. In:
ANDO, Junko, HOOP, Matthias: *Japanische Literatur im Spiegel deutscher
Rezensionen*. Bibliographische Arbeiten aus dem Deutschen Institut für
Japanstudien. Bd. 9. Iudicium: München, 2006.

POOLE, Ralph J.:

Breton auf Haiti. Magischer Realismus und transatlantische Avantgarde. In: ÖHLSCHLÄGER, Claudia, PERRONE CAPANO Lucia, BORSO Vittoria (Hrsg.): *Realismus nach den europäischen Avantgarden. Ästhetik, Poetologie und Kognition in Film und Literatur der Nachkriegszeit.* transcript Verlag: Bielefeld, 2012.

RAŠNEROVÁ, Pavla:

Magischer Realismus als gemeinsames Merkmal Y. Furuis Romans "Der Heilige" und R. Musils Novelle "Die Amsel". Unveröffentlichte Bachelorarbeit an der Universität Palacký in Olomouc, 2011.

RENIERS-SERVANCKX, Annie:

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

RICHTER, Hans Werner:

Literatur im Interregnum. In: *Der Ruf* 15 (15.3.1947)

ROH, Franz:

Nach-Expressionismus – Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei. Klinkhardt & Biermann: Leipzig, 1925.

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.

SCHAROLD, Irmgard:

Epiphanie, Tierbild, Metamorphose, Passion und Eucharistie. Zur Kodierung des Anderen in den Werken von Robert Musil, Clarice Lispector und J. M. G. Le Clézio. Universitätsverlag Winter: Heidelberg, 2000.

SCHEFFEL, Michael:

Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Stauffenburg: Tübingen, 1990.

SCHOLZ, Ingeborg:

Robert Musil, Nachlass zu Lebzeiten: Bilder, Betrachtungen, Geschichten. Bange Verlag: Hollfeld/ Ofrf, 1978.

TACHIBANA, Reiko:

Narrative As Counter-Memory: A Half-Century of Postwar Writing in Germany and Japan. State Univ of New York Pr, 1998.

TAN, Daniela:

Who's talking in my dreams? Verschüttete Erinnerungen – Hiroshima. Universität Zürich. In: Müller, Simone/ Steineck, Christian (Hrsg.): *Asiatische Studien*, LXIII, 3, 2009 (Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft Revue de la Société Suisse - Asie) Narratologische Untersuchungen zu japanischen Texten. Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften: Bern, 2009.

SØRENSEN, Bengt Algot:

Geschichte der deutschen Literatur 2. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 3. Aufl. C. H. Beck: München, 2010.

SPUNDA, Franz:

Der magische Dichter. Leipzig, 1923.

THIELE, Johannes:

Die großen deutschen Dichter und Schriftsteller. Marix Verlag: Wiesbaden, 2006.

THIHER, Allen:

Understanding Robert Musil. University of South Carolina Press, 2009.

TRAUB, Rainer:

Für einen Dichter zu intelligent. In: DER SPIEGEL 7/1989.

UEDA, Sanshiji:

Kaisetsu (Commentary). In: FURUI, Yoshikichi: *Yuki no shita no kani; Otokotachi no madoi* (Crabs under the Snow; A Happy Circle of Men). Koudansha: Tokio, 1973.

VÁCLAVEK, Ludvík:

Der deutsche magische Roman. In: *Philologica Pragensia* 13. 1970.

VON WIESE, Benno:

Robert Musil – Die Amsel, in: ders.: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretation II, Düsseldorf, 1962.

WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta:

Slovník japonské literatury. Libri: Praha, 2008.

ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B.:

Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s. In: ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Hrsg.): *Magical Realism: Theory, History, Community*. Duke University Press, 1995.

Internetquellen

DOS SANTOS, Sales Augusto:

Historical Roots of the "Whitening" of Brazil. In: *Latin American Perspectives*. Januar 2002, Vol. 29, No. 1, Brazil: The Hegemonic Process in Political and Cultural Formation pp. 62-82. (Translated by Laurence Hallewell) [ges. 5.3.2015] Zugänglich URL: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3185072?sid=21105541055271&uid=3737856&uid=4&uid=2>

HAYASAKA, Nanao:

Der Übersetzer des Stummen: Robert Musil und der frühe Yoshikichi Furui. In: Takahashi, Yoshito: *Deutsche Dichtungen und japanische Dichter*. München: Iudicium, 2004. [ges. 21.3.2015] Zugänglich URL: <http://c-faculty.chuo-u.ac.jp/~nanaocor/deutsch/Abhandlungen/Der%20Übersetzer%20des%20Stummen.pdf>

HAYASAKA, Nanao:

Musil-Rezeption in Japan. In: BÉHAR, Pierre, ROTH, Marie-Louise (Hrsg.): *Musil an der Schwelle zum 21. Jahrhundert: internationales Kolloquium – Saarbrücken 2001*. Musiliana, Vol. 10. Peter Lang: Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford und Wien, 2005. 301-327. [ges. 21.3.2015] On-line zugänglich URL: <http://c-faculty.chuo-u.ac.jp/~nanaocor/deutsch/AkademischeAuszeichnungen/Musil-Rezeption%20in%20Japan.pdf>

IWAMOTO, Yoshio:

Yoshikichi Furui: Exemplar of the "Introverted Generation". In: *World Literature Today*. Summer 1988, Vol. 62, No. 3., Contemporary Japanese Literature, pp. 385-390. Published by Board of Regents of the University of Oklahoma. [ges. 12.6.2014] Zugänglich URL: <http://www.jstor.org/stable/40144285>

RIBEIRO, Patricia:

Japanese Immigration in Brazil – The Kasato Maru and the First Immigrants. 1.10.2011 [ges. 5.3.2015] Zugänglich URL: <http://gobrazil.about.com/od/culturehistorylanguage/a/kasatomaru.htm>

Arbeitsstelle für deutschmährische Literatur:

<http://as.germanistika.cz/>

Geschichte Japans – die Meiji Zeit:

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

Internationale Robert Musil Gesellschaft (IRMG):

<http://www.musilgesellschaft.at/geschichte.htm>

10 ANNOTATION

Autorka: Bc. Pavla Rašnerová

Katedra a fakulta:

Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra germanistiky

Název diplomové práce:

Kontrastive Analyse ausgewählter Werke von Robert Musil und Furui Yoshikichi im Kontext des Magischen Realismus

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Marie Krappmann, PhD.

Počet znaků: 243 849

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 75 + 8 internetových

Klíčová slova: Robert Musil, Furui Jošikiči, magický realismus, introvertní generace, moderní svět, nadpřirozené síly, iracionálně, zvláštno, odcizení, pochopení života, sen, příroda, synestezie, splynutí, proměna, každodennost

Keywords: Robert Musil, Furui Yoshikichi, magic realism, introvert generation, modern world, supernatural powers, irrationality, uncanny, alienation, common-sense knowledge of everyday, dream, nature, synesthesia, communion, transformation, dailiness

ANOTACE: Tato diplomová práce předkládá interpretace dvou děl magického realismu, která pocházejí z odlišného kulturního prostředí a časového období. Německy mluvící představuje Robert Musil a jeho novela *Die Amsel* a to japonské Furui Jošikiči a román *Zufluchtsort*. Podrobněji je popsán i samotný magický realismus, na jehož základě jsou definovány paralely, ale i odlišnosti mezi výše uvedenými díly.

ABSTRACT: This thesis presents interpretations of two works of magic realism which come from different cultural backgrounds and time periods. The German-speaking one is represented by Robert Musil and his short novel *Die Amsel* and the Japanese one by Furui Yoshikichi and his novel *Zufluchtsort*. Magic realism is

described in detail and on its basis are defined parallels and differences between these two works.