

Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie
Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft
Band: 29 (1975)
Heft: 1

Artikel: Kawabatas "Schneeland" : eine Interpretation
Autor: Klopfenstein, Eduard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-146417>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.12.2025

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

KAWABATAS SCHNEELAND – EINE INTERPRETATION

EDUARD KLOPFENSTEIN

UNIVERSITÄT ZÜRICH

«Unter den Erzählungen Kawabatas ist *Schneeland* am berühmtesten ... Wenn man *Schneeland* einmal ins Zentrum stellt, so erscheinen von hier aus alle früheren Werke als Vorstufen und alle späteren als Variationen ...¹» Dieses Urteil widerspiegelt die in Japan weitverbreitete Auffassung, wonach *Schneeland* selbst unter Kawabatas vier, fünf besten Werken eine Sonderstellung einnehme, und auch der Autor selber hat dieses Werk wohl am höchsten eingeschätzt². Das wurde nach seinem Tode in ganz unerwarteter Weise bestätigt, als eine handgeschriebene Kurzfassung der einleitenden Teile des Romans im Nachlaß zum Vorschein kam. Ohne Zweifel wird dieses Meisterwerk des ersten japanischen Literatur-Nobelpreisträgers auch späterhin als repräsentativ für die japanische Literatur des 20. Jahrhunderts angesehen werden, und so liegt es nahe, sich einmal in einer eingehenden Interpretation damit zu beschäftigen, wobei speziell auch seine Beurteilung in der japanischen Literaturwissenschaft berücksichtigt werden soll.

1. Entstehung und Entwicklung des Textes

Schneeland hat eine interessante, für Kawabatas Schaffensweise charakteristische Entstehungsgeschichte. Wie schon die frühe Erzählung *Die Tänzerin von Izu*, durch welche Kawabata berühmt wurde, geht auch das vorliegende Werk zum guten Teil von persönlichen Reiseerlebnissen aus.

Im Mai 1934 fuhr Kawabata zum erstenmal in das Thermalbad Yuzawa, das in den Bergen an der 1930 eröffneten Jōetsu-Eisenbahnlinie (Tōkyō–

1. Katō Shūichi, Bibliographie Nr. 20. Noch radikaler äußert sich z. B. Kawashima, Bibl. Nr. 15, S. 200f: «*Schneeland* ist Kawabatas Meisterwerk. Ich gehe soweit zu denken, daß alles andere daneben verloren gehen könnte!»

2. In einem Gespräch (Bibl. Nr. 23, S. 293) bezeichnet Kawabata *Yukiguni* als eines seiner Werke, das er selber gern hat.

Niigata) unweit des Nordausgangs des fast zehn Kilometer langen Shimizu-Tunnels gelegen ist. Dieses Dorf Yuzawa ist der Schauplatz der Romanhandlung, wenn auch der Name im Werk absichtlich nicht genannt wird.

Kawabata begab sich in den folgenden drei Jahren (1934–1936) sechs- oder siebenmal für je etwa einen Monat in diesen Badeort, traf mit der Geisha Komako, dem Modell für die weibliche Hauptperson des Romans, zusammen und begann seine Erlebnisse dichterisch zu verarbeiten. Wie aus dem erst viel später veröffentlichten Tagebuchauszug *Reise ins Schneeland*³ hervorgeht, scheint manche Episode direkt nach tatsächlichen Vorfällen gestaltet zu sein (z. B. die Szene, wo Komako das Shamisen spielt usw.).

Zunächst hatte Kawabata keineswegs im Sinn, ein ausgereiftes, längeres Prosawerk mit dem Titel *Schneeland* zu schreiben. Als er gegen Ende 1934 mit der Niederschrift begann, meinte er, daß das Thema nicht mehr als eine Kurzgeschichte hergeben werde, die er für eine literarische Zeitschrift vorgesehen hatte. In seinem Nachwort I⁴ schreibt er selbst:

Zu Beginn hatte ich die Absicht, eine Kurzerzählung von etwa 40 Manuskriptseiten für die Januarnummer 1935 von *Bungei shunjū* zu schreiben. Es stand zu erwarten, daß das Material sich in dieser einen Erzählung erschöpfen werde. Aber da es mir nicht gelang, die Sache bis zum Redaktionsschluß von *Bungei shunjū* zu Ende zu schreiben, ließ ich die Fortsetzung in der Januarnummer von *Kaizō* folgen, deren Redaktionsschluß um einige Tage später lag. Je mehr Tage ich mit der Verarbeitung dieses Materials zubrachte, desto länger blieb der Nachklang davon erhalten, und es entstand etwas vom ursprünglich Geplanten Verschiedenes ... Um den Anfang ... niederzuschreiben, begab ich mich in jenes Thermalbad des *Schneelandes*. Dort kam es natürlicherweise auch wieder zur Begegnung mit der Komako aus dem *Schneeland*. Man kann wohl sagen: Während ich am ersten Teil schrieb, war das Material für die Fortsetzung in Entstehung begriffen. Oder auch: Während ich am ersten Teil schrieb, hatte sich der Stoff für das Ende noch gar nicht in der Wirklichkeit ereignet.

So entstand das Werk in Raten, die nicht etwa in der Form eines Fortsetzungsromans, sondern zunächst als selbständige Prosastücke in verschiedenen Zeitschriften publiziert wurden, und zwar in der folgenden Weise:

3. *Yukiguni no tabi*. In Bd. 12 der Gesamtausgabe (Bibl. Nr. 1) enthalten.

4. Siehe Kap. II dieser Arbeit.

国境の長い
とんやろを抜け
雪ふがあつた
夜の底が白く
あつた
川俣素成



Die ersten zwei Zeilen aus *Yukiguni* (Schneeland)
Kalligraphie von Kawabata, 1971

1. «Spiegel mit Abendlandschaft» (*Yūgeshiki no kagami*), in *Bungei shunjū*, Januar 1935. (Umfaßt Bahnfahrt, Wiedersehen mit Komako, Rückwendung: Shimamuras erster Besuch im Thermalbad. Bricht mitten im Gespräch ab, wo er Komako bittet, ihm eine Geisha zu besorgen.)
2. «Weißer Morgenspiegel» (*Shiroi asa no kagami*), in *Kaizō*, Januar 1935. (Komakos nächtlicher Besuch, Spiegelszene bei Morgenanbruch.)
3. «Erzählung» (*Monogatari*), in *Nihon hyōron*, November 1935. (Shimamuras Besuch in Komakos Zimmer, Masseuse.)
4. «Vergebliche Mühe» (*Torō*), in *Nihon hyōron*, Dezember 1935. (Shamisen-Spiel, Abschied am Bahnhof.)
5. «Kaya-Blüten» (*Kaya no hana*), in *Chūō kōron*, August 1936. (Shimamuras dritter Besuch, Gespräch über Komakos Lebensumstände.)
6. «Das Feuerkissen» (*Hi no makura*), in *Bungei shunjū*, Oktober 1936. (Komakos Besuch morgens um 7 und nachts um 3, Feuerkissen.)
7. «Das Ballspiel-Liedchen» (*Temari uta*), in *Kaizō*, Mai 1937. (Shimamuras Gespräch mit Yōko, zweiter Besuch in Komakos Wohnung, Rückkehr ins Gasthaus. Bricht dort ab, wo Komako kalten Sake bringt.)
8. Erste Buchausgabe *Schneeland* (*Yukiguni*), Verlag Sōgensha, Juni 1937.

Das Jahr 1937 brachte den entscheidenden Wendepunkt in der Entstehungsgeschichte, indem Kawabata die vorangehenden, verstreuten Skizzen (1–7) überarbeitete und zu einem zusammenhängenden Werk vereinigte. Es erschien im Juni 1937 unter dem erst jetzt auftauchenden neuen Titel *Schneeland*. Am Schluß war noch ein Stück bisher unveröffentlichtes Manuskript angefügt, nämlich das Gespräch, in welchem Shimamura Komako tief beleidigt, und der Morgenanbruch mit dem Gesang der Nō-Leute.

Die erste Buchausgabe endete mit dem Satz: «Die Sugi-Bäume, auf denen nur leichter Schnee lag, standen auf schneeigem Boden. Jeder von ihnen ragte deutlich für sich zum Himmel auf.» (237/166)⁵. Sie war also beträchtlich kürzer als die spätere Fassung und konnte schon

5. Um dem deutschsprachigen Leser die Nachprüfung der Verweise und Zitate zu ermöglichen, haben wir grundsätzlich die Übersetzung von Oscar Benl zugrundegelegt. Doch wurden die Zitate am Original nachgeprüft und in einigen vermerkten Fällen neu gefaßt. Die in Klammern beigelegten Seitenzahlen beziehen sich auf die beiden deutschen Ausgaben, die die größte Verbreitung haben, nämlich die erste Zahl auf die Hanser Sonderausgabe (Bibl. Nr. 3) und die zweite Zahl auf das rororo Tb (Bibl. Nr. 4).

bei ihrem Erscheinen als unvollständig betrachtet werden, weil Kawabata sich schon damals mit weiteren Episoden trug (vgl. Nachwort I). Trotzdem fand das Werk sogleich die ihm gebührende Beachtung und erntete auch einen literarischen Preis (*Bungei konwakai shō*).

Die Beendigung ließ lange auf sich warten. Einerseits hatte sich Kawabata von dem Stoffe innerlich distanziert; er hatte das Gefühl, die Hauptsache sei getan. Andererseits drängte ihn sein künstlerisches Gewissen, ein gutes Werk nicht unvollendet liegen zu lassen (siehe Nachwort I). Übrigens suchte Kawabata nach 1936 den Badeort Yuzawa nicht mehr auf. Der Stimulus persönlichen Erlebens fehlte, und das mag mit ein Grund sein, warum es ihn unerwartet hart ankam, die Schlußteile zu schreiben. Erst drei Jahre später nahm er den Faden wieder auf. Es erschienen:

9. «Feuersbrunst im Schnee» (*Setchū kaji*), in *Kōron*, Dezember 1940.

10. «Die Milchstrasse» (*Ama-no-gawa*), in *Bungei shunjū*, August 1941.

Der Autor betrachtete diese Stücke aber als mißlungen (Nachwort I), und so blieb die Sache für weitere fünf Jahre liegen. Erst nach dem Krieg publizierte er den endgültigen Abschluß, zuerst ebenfalls in zwei Zeitschriftenbeiträgen:

11. «Schneeland, Auszug» (*Yukiguni shō*), in *Gyōshō*, Mai 1946.

12. «Fortsetzung, Schneeland» (*Zoku Yukiguni*), in *Shōsetsu shinchō*, Oktober 1947.

Endlich, dreizehn Jahre nach der «Federansetzung» und gut zehn Jahre nach der ersten Buchausgabe, kam das Werk in der Form heraus, wie wir es jetzt lesen:

13. Vollständige Buchausgabe *Schneeland*, Verlag Sōgensha, Februar 1948.

In dieser Ausgabe steht das von Kawabata selbst verfaßte, wichtige Nachwort I, während eine Ergänzung dazu (Nachwort II) ein Jahr später erschien in *Kawabata Yasunari zenshū*, Bd. 6, Verlag Shinchōsha, Juni 1949.

Ein eingehender Textvergleich zwischen den in Zeitschriften veröffentlichten Stücken und der späteren Buchfassung würde hier zu weit

führen. Wir beschränken uns darauf, die Ergebnisse von Hasegawa⁶ zusammenzufassen. Aufschlußreich ist vor allem der Übergang von den Vorstufen 1–7 zur ersten unvollendeten Buchfassung 8, deren Text auch in der endgültigen Ausgabe 13 praktisch unangetastet blieb. Um die einzelnen Stücke als selbständige Texte überhaupt lesbar zu machen, hatte der Autor oft erläuternde Einleitungs- oder Übergangsabschnitte einfügen müssen, die das Vorangehende resümierten. Solche oft ein bis zwei Seiten lange Stellen wurden in der Buchfassung selbstverständlich ausgemerzt. Abgesehen davon aber feilte Kawabata ausgiebig am Text. Die Ausdrucksweise wurde durch häufige Streichungen, Verkürzungen, Neuformulierungen stilistisch ausgefeilter, weicher, flüssiger, poetischer. Nicht selten sind erklärende Einschübe des Erzählers weggelassen, wodurch manche Stelle absichtlich weniger explizit, weniger durchsichtig wirkt, aber dafür an Symbolkraft und Tiefe gewinnt, weil sie die Imaginationskraft des Lesers in Anspruch nimmt. Die stark sinnlichen Untertöne etwa in «Weißer Morgenspiegel» oder auch in der Anfangsszene des Werks sind gedämpft. Gerade an den ersten Sätzen des Werks läßt sich Kawabatas Verfahren besonders deutlich aufzeigen. «Spiegel mit Abendlandschaft» setzt nämlich folgendermaßen ein:

Er hatte ihre nassen Haare mit dem Finger gestreichelt. – An nichts besann er sich so wie an diese Berührung; nur dies eine war ihm frisch und lebendig in Erinnerung geblieben! Und um jener Frau das mitzuteilen, hatte Shimamura diese Reise mit dem Zug unternommen ...

Hierauf folgen über eine Seite weg Erinnerungen an das erste Zusammentreffen mit Komako.

Der Zweck der Reise wird sogleich genau umschrieben. Shimamuras rein sinnliche Abhängigkeit von jener Frau scheint das Hauptthema zu sein. Hätte Kawabata diesen Anfang beibehalten, so würde die ganze Symbolik des Werks beeinträchtigt, und Shimamuras Wesensart, wie sie später beschrieben wird, wäre weniger glaubhaft. Statt dessen be-

6. Bibl. Nr. 9.

ginnt Kawabata jedoch das Buch neu mit den berühmten, kargen, aber ungeheuer suggestiven Sätzen:

Der Zug fuhr aus dem langen Grenztunnel hinaus ins Schneeland. Die Nacht wurde weiß bis auf den Grund. An der Signalstation hielt der Zug⁷.

Hier klingt sogleich eines der Leitmotive auf (Schnee); und dann schließt die Begegnung mit Yōko an, noch bevor die Erinnerung an Komako beschworen wird. Erst nachdem so die unwirkliche Reinheit des Schnees und der wehmütig schönen Mädchenstimme den Grundton angegeben haben, folgt in kürzerer Fassung und schon relativiert und im Grundstrom aufgehoben die Sache mit dem Finger, der sich allein noch an jene Frau zu besinnen scheint. Die zitierten Eingangssätze sind außerordentlich berühmt und gepriesen. Auch das neue Titelwort «Yukiguni» (= Schneeland) ist für japanische Ohren voll Wohlklang und eine Trouvaille sondergleichen. Man findet das Wort zwar schon im 17. Jahrhundert bei Ihara Saikaku, es scheint aber wenig gebräuchlich gewesen zu sein, bevor Kawabata es zu neuem Leben erweckte⁸. Ohne Zweifel hat Kawabata hier in einem Meisterstreich den idealen Titel und den idealen Romananfang gefunden und mit seiner Überarbeitung überhaupt das ganze Werk auf ein höheres künstlerisches Niveau gehoben.

Trotzdem bleibt als eines der vordringlichen Probleme die Frage nach der Einheitlichkeit des Werks bestehen. Sie hat auch den Autor, selbst nach Abschluß der Ausgabe von 1948, immer noch beschäftigt. Am Anfang und Ende von Nachwort I weist er selber darauf hin, daß noch manches Uneinheitliche, Disharmonische zurückgeblieben sei. Vor allem plagt ihn der Zweifel, ob er nicht den viel später angefügten Schlußteil doch besser weggelassen hätte (Nachwort II).

Eine eindeutige Unstimmigkeit, die der Leser freilich nur bei ganz genauem Zusehen realisieren dürfte, gibt es in der inneren Chronologie

7. Eigene Übersetzung.

8. Vgl. Seki, Bibl. Nr. 16, S. 110–111.

des Romans⁹. Der erste Besuch Shimamuras im Badeort fällt auf den 23. Mai des 1. Jahres (162/107), Komako ist 19jährig (148/96)¹⁰. Anfangs Dezember desselben Jahres (145/94) kommt er zum zweiten Mal her. Und sein dritter und letzter Besuch erfolgt ein Jahr später, im Herbst des nächsten Jahres. Trotzdem lesen wir: «Der Ansatz von Komakos Hals war runder, fülliger geworden seit dem letzten Jahr. Einundzwanzig Jahre ist sie nun, dachte Shimamura» (199/136)¹⁰. Und etwas später: «Nun sind es schon bald drei Jahre, daß Sie zum erstenmal bei uns aufgetaucht sind» (204/140). Während sonst durchwegs mit zwei Jahren gerechnet wird, ist nur an diesen beiden Stellen von drei Jahren die Rede. Seki meint, das sei ein typisches Beispiel dafür, wie die reale Zeit von drei Jahren, während denen Kawabata den Badeort Yuzawa aufsuchte (1934–1936), seiner fiktiven, werkimmanenten Zeitrechnung in die Quere gekommen sei.

Abgesehen von dieser Unstimmigkeit mag sich beim Leser hie und da das Gefühl einer eher lockeren Integration einzelner Elemente einstellen. Der später angefügte Endteil etwa beginnt mit einem Exkurs über den Chijimi-Stoff. Dieser gehört zwar durchaus zu den Motiven, die Shimamuras Charakter verdeutlichen. Aber er wird hier ganz neu und unvermittelt eingeführt. Durch eine gelegentliche Erwähnung in früheren Teilen des Werks wäre leicht eine bessere Integration dieses Elements zu erreichen gewesen. Nun teilt uns Kawabata aber mit (Nachwort II), daß ihm die Quelle dazu erst nach Erscheinen der ersten Buchausgabe von 1937 in die Hand gekommen sei. Er hat also noch in der Endstufe völlig neues Material eingearbeitet. Dadurch und infolge des mehrjährigen zeitlichen Abstands mag der Stil des Schlußteils tatsächlich um eine Nuance verschieden sein, wie der Autor selber feststellt:

9. Seki, Bibl. Nr. 16, S. 118ff.

10. Der deutsche Übersetzer hat die Zahlen 19 und 21 stillschweigend in 18 und 20 abgeändert, offenbar in der Meinung, es handle sich bei den originalen Angaben um sogenannte *kazoedoshi*.

Ich hatte zwar von Anfang an im Sinn, jene Feuersbrunst darzustellen; aber da bis zur Niederschrift beträchtlich lange Zeit verstrich, ist der Tonfall etwas anders¹¹.

Jedoch, vermag dergleichen die Einheit des Werks wirklich ernsthaft zu beeinträchtigen? Gewiß, die Tatsache der stückweisen Veröffentlichung ist gegeben, und einige Kommentatoren stellen deshalb fest, *Schneeland* sei ursprünglich und im Grunde eben doch eine Erzählungssammlung¹². Man kann aber auch zurückfragen: Sind die in Zeitschriften verstreuten Episoden wirklich selbständige Erzählungen?

Im Hinblick auf die Gesamtkonzeption läßt sich, so scheint mir, die Entstehungsgeschichte im großen in drei Stufen einteilen. Auf der ersten Stufe stehen die Texte 1 und 2, «Spiegel mit Abendlandschaft» und «Weißer Morgenspiegel». Sie umfassen den Stoff, den Kawabata zunächst für eine einzelne Zeitschriftenerzählung vorgesehen hatte, und werden durch das Spiegelmotiv zusammengehalten. Zusammengenommen haben sie relativ großes Eigengewicht und könnten allenfalls als selbständiges Prosastück akzeptiert werden. Zur zweiten Stufe gehören die Stücke 3–7 und die erste Buchfassung. Für die dritte Stufe verbleiben die beiden letzten, erst nach dem Krieg beigefügten Stücke und die Ausgabe von 1948.

Der Plan zu einem größeren, zusammenhängenden Prosawerk muß doch wohl spätestens nach Beginn der zweiten Phase allmählich Gestalt angenommen haben. Kawabata bezeugt ja selbst, daß er sogar die viel später gestaltete Feuersbrunstepisode schon im Kopf hatte, bevor er zur Mitte des Werks gelangt war (Nachwort I). Im obenstehenden Zitat sagt er sogar, er habe sie «von Anfang an» schreiben wollen. Wenn man das bedenkt, so kann man diesen späteren Abschnitten doch wohl nicht allzuviel Eigengewicht zubilligen. Aus der verzettelten Publikationsweise ist also nicht ohne weiteres zu schließen, Kawabata habe bis ge-

11. In einem Gespräch mit Mishima. Zit. bei Kawasaki, Bibl. Nr. 10, S. 219. Ähnlich auch in Bibl. Nr. 23, S. 298.

12. Seki, Bibl. Nr. 16, S. 116. Hasegawa, Bibl. Nr. 8, S. 337. Isokai, Bibl. Nr. 17, 1. Veröffentlichung S. 262.

gen das Ende hin ohne Plan und Rücksicht auf das Ganze vor sich hin geschrieben, sondern sie weist viel eher auf die nonchalante Art hin, wie in Japan literarische Magazine zusammengestellt werden. Das heißt, sie hängt mindestens ebenso sehr mit der Eigentümlichkeit des japanischen Literaturbetriebs zusammen wie mit Kawabatas Schaffensweise. Daß die erwähnten kompositorischen Unebenheiten angesichts der starken verbindenden Elemente wenig ins Gewicht fallen, soll, so hoffe ich, durch die spätere Interpretation deutlich werden.

Als ein weiteres Problem innerhalb der Entstehungsgeschichte stellt sich die Frage nach Wahrheit und Dichtung. Aus der bisherigen Darstellung konnte der Eindruck entstehen, der Autor habe nichts weiter als persönliche Erlebnisse direkt niedergeschrieben, das Werk sei reine Autobiographie. Das trifft jedoch keineswegs zu. Zwar ist es nicht bedeutungslos, daß eigene Erfahrungen den Anstoß gegeben haben. Aber im ganzen gesehen sind die Personen von *Schneeland* und ihre Beziehungen fiktiv. Für Yōko hat es nie ein Vorbild gegeben. Komako existierte zwar, aber der Autor hat sie mit Absicht anders gezeichnet (siehe Nachworte)¹³. Es wäre also verfehlt, simple Gleichungen aufzustellen: Shimamura=Kawabata und Komako im Roman=Komako im wirklichen Leben, wie überhaupt solche vordergründigen Entsprechungen zum Verständnis eines Werks kaum etwas beitragen.

Als geradezu pikant mag in diesem Zusammenhang vermerkt werden, daß der Verfasser von *Schneeland* offenbar die richtige Winterlandschaft und den Winterbetrieb von Yuzawa nie mit eigenen Augen gesehen hat. Der Besitzer des Gasthauses, in dem er bei seinen Besuchen regelmäßig abstieg, machte die Aussage, wenn ihn sein Gedächtnis nicht täusche, sei Kawabata kein einziges Mal zur Zeit gekommen, da Yuzawa von Schnee bedeckt gewesen sei. Kawabata habe daher ihn, den Besitzer, viel über das Winterleben des Schneelandes ausgefragt¹⁴.

13. Die wirkliche Komako war nicht 19, sondern 23 Jahre alt, als Kawabata sie 1934 in Yuzawa kennenlernte! Siehe Wada, Bibl. Nr. 25, «Yukiguni no Komako».

14. Vgl. Wada, Bibl. Nr. 24, Abschnitt über *Yukiguni*.

Der Roman kann also als ein klassisches Beispiel für die dichterische Durcharbeitung und Verwandlung eines Stoffs gelten und steht weit entfernt von der autobiographischen und selbstbespiegelnden Tradition des *watakushi-shōsetsu* (= Ich-Romans), der damals noch die Hauptströmung der japanischen Literatur ausmachte.

Yukiguni shō 1972

Nach 1948 rührte Kawabata nicht mehr an das Werk, obwohl man sich fragen kann, ob es wirklich abgeschlossen ist (ein Problem, das mit der Frage nach der Einheitlichkeit des Vorhandenen nicht identisch ist). Vieles bleibt am Schluß in der Schwebe; und der Autor selber teilt uns mit, daß er eigentlich beabsichtigt habe, die Lebensumstände Yōkos und ihre Beziehungen zu Komako noch ausführlicher darzustellen, daß es dann aber unterblieben sei (Nachwort II).

So war natürlich die Spannung groß, als Ende Juli 1972 aus dem Nachlaß zwei schöne, nach traditioneller Art eingebundene, pinselbeschriebene Hefte mit der Aufschrift *Schneeland, Auszug (Yukiguni shō)*¹⁵ zum Vorschein kamen. Handelte es sich um ein neues Stück, etwa gar um den endgültigen Schluß des Romans?

Wenn auch solche Erwartungen sich nicht erfüllten, so lag dennoch in gewissem Grad ein neues Werk vor. Kawabata hatte nämlich rund den ersten Viertel des Werks bis zum «Weißen Morgenspiegel», also die Teile, die die erste Stufe in der Entstehungsgeschichte ausmachten und denen wir relativ große Eigenständigkeit zubilligten, herausgelöst und wiederum auf einen Viertel zusammengekürzt. Am Ende stand der Vermerk: Geschrieben im Januar und Februar 1972.

Um dieses merkwürdige Verfahren ins richtige Licht zu rücken, muß man folgendes wissen: Ein Tokioter Verlag plante eine Buchreihe, in der berühmte Werke der japanischen Gegenwartsliteratur in der

15. Schon der im 1. Kap. unter Ziffer 11 genannte Zeitschriftenteil von 1946 trug diesen Titel, aber die beiden «Auszüge» haben miteinander nichts zu schaffen! «Yukiguni shō» von 1972 erschien in Erstveröffentlichung in der Wochenzeitschrift *Sunday Mainichi*, Bibl. Nr. 2.

persönlichen Handschrift der Autoren reproduziert werden sollten. Schon 1969, als Kawabata sich in Hawaii aufhielt, machte ein Mittelsmann ihn erstmals mit diesem Projekt bekannt. Und Ende 1971 gab Kawabata schließlich auf die dringende Bitte des Verlages hin seine Zustimmung, wobei er sich unter seinen Werken für *Schneeland* entschied, während man auf Verlagsseite eher an die viel kürzere Jugenderzählung *Die Tänzerin von Izu* gedacht hatte. Es war vorauszusehen, daß die Abschrift beträchtliche Zeit beanspruchen würde. Deshalb schlug der Verlag vor, Kawabata solle sich zu diesem Zweck etwa für zwei Monate in ein Hotel auf Hawaii zurückziehen, was der Schriftsteller aber aus Zeitgründen ablehnte. Ende Januar 1972 zeigte er ein Heft vor mit der Aufschrift *Yukiguni shō I* und fragte, welcher Schriftstil wohl angemessen sei. Als ein Verlagsvertreter ihn zehn Tage vor seinem Selbstmord aufsuchte, sagte er jedoch wieder halb zu sich selbst: «Soll es doch wohl die *Tänzerin von Izu* sein?» Er gab sich also noch unsicher (absichtlich?), obwohl damals die beiden Hefte mit dem neuen «Auszug» sicher schon vorlagen. Soweit die Vorgeschichte.

Ein Vergleich zeigt, daß Kawabata möglichst alle erzählerisch-motivierenden, romanhaften Einzelheiten weggelassen und durch Herausgreifen der poetischen, bildkräftigen Höhepunkte (Spiegelszenen usw.) aus diesem Romananfang eine Art Prosagedicht herausdestilliert hat. Yōko tritt abgesehen von der Spiegelszene im Zug nicht mehr auf. Auch Shimamura ist nur mehr eine völlig abstrakte Figur. Alles ist auf Komako ausgerichtet. Kawabata hat fast nur gestrichen und nur minime Textänderungen vorgenommen, bei denen man meist nicht sicher ist, ob es sich nur um Verschreibungen aus Unachtsamkeit oder um bewußte Änderungen handelt.

Wie ist also dieses «Werk» zu beurteilen? Die Kommentatoren stehen sich diametral gegenüber¹⁶. Extrem formuliert heißt die Frage: Ist *Yukiguni shō* Kalligraphie oder Literatur? Sawano Hisao etwa meint, es

16. Siehe Bibl. Nr. 26.

sei darin nicht mehr zu sehen als eine Art Etüde, auf die dringende Bitte eines Verlags hin geschrieben, nicht mehr als eben ein «Auszug» (*shō*) der besten Stellen des Textes und insofern interessant. Aber es könne keine Rede davon sein, daß hier ein wirklich selbständiges, neues Werk vorliege, das allenfalls sogar besser als das ursprüngliche wäre.

Auf der andern Seite steht Takeda Katsuhiko, der in den geringsten Änderungen Kawabatas bewußte Gestaltungskraft erblickt und auch die Ansicht äußert, Kawabata habe das ganze Werk in dieser Weise kondensieren wollen, der «Auszug» sei also nicht abgeschlossen. Über dieses Problem läßt sich jedoch nach den vorhandenen Informationen überhaupt nichts Verbindliches aussagen.

Am weitesten geht wohl Donald Keene, der die Möglichkeit erwägt, daß Kawabata schon anfangs 1972 an Selbstmord gedacht habe, und daß deshalb *Yukiguni shō* als ein dichterisches Testament zu betrachten sei. Jedenfalls, so meint er, käme auch diesem «Auszug», selbst wenn der ursprüngliche Roman nicht existierte, der Rang eines klassischen Werkes zu. Es habe in der japanischen Literatur bisher nichts gegeben, was diesem Prosastück ähnlich sehe.

Die wahrscheinlichste Version dürfte irgendwo in der Mitte zwischen diesen Extremen liegen. Ganz gewiß hätte Kawabata den «Auszug» ohne die Bitte des Verlags nicht geschrieben. Er wurde also durch keinerlei innere Notwendigkeit zur Niederschrift geführt. Und wenn das Werk, das er als sein Hauptwerk betrachtete, zufällig kurz gewesen wäre, hätte er es sicher als Ganzes abgeschrieben, und es wäre bei der reinen Kalligraphie geblieben. Daß er sich für das umfangreiche *Schneeland* entschied, zeigt eindeutig, in welcher hohen Wertschätzung er eben diesen Roman gehalten hat. Für eine kalligraphische Abschrift war er jedoch zu lang, und so kam der Autor auf den Gedanken einer abgekürzten Fassung des relativ selbständigen Eingangsteils. Man kann sich wohl vorstellen, wie der betagte Schriftsteller mit Wehmut auf die Zeit zurückblickte, als ihm jene so unglaublich nuancenreichen, geschmeidigen, suggestiven Sätze gelungen waren. Wohl überkam ihn das

Gefühl, daß er hier sein Bestes gegeben hatte und daß er auch in Zukunft kaum noch Ebenbürtiges zustande bringen werde. Trotzdem ist es doch wohl übereilt, deshalb den «Auszug» sogleich mit seinem Tod in Verbindung zu bringen. Nach dem wenigen, was man darüber weiß, scheint sein Tod nicht prämeditiert gewesen, sondern doch wohl eher aus einem momentanen, impulsiven Entschluß erfolgt zu sein. Solange nicht eindeutige Hinweise entdeckt werden, ist es klüger, sich von dergleichen Spekulationen zurückzuhalten.

Auch in der literarischen Einschätzung ist wohl größere Vorsicht am Platz. Gewiß wurden durch die Verkürzung die Akzente verschoben. Der Autor hat darauf geachtet, daß der Zusammenhang nicht Schaden litt und das Ganze als unabhängiges Stück gelesen werden kann. In diesem Sinn ist etwas vom Früheren Verschiedenes entstanden. Aber diejenigen, die den «Auszug» so hoch preisen, sind alles auch Bewunderer des Originals und haben in der Kurzfassung eine Konzentration ihrer früheren Eindrücke wiedergefunden. Ob ein unvoreingenommener Leser, der das Original nicht kennt, gleich urteilen würde, ist fraglich. Jedenfalls scheint mir, Keene habe in seinem Urteil, es gebe bis anhin nichts Vergleichbares in der japanischen Literatur, nicht an Kawabatas eigene frühere Werke gedacht. Ist *Yukiguni shō* dem Wesen nach nicht bestenfalls nur ein weiteres, etwas umfangreicheres Beispiel in der Reihe von Kawabatas «Handflächen»-Romanen?

II. Kawabatas Nachworte in Übersetzung

Die bis dahin schon wiederholt zitierten Nachworte I + II, welche Kawabata der abgeschlossenen Fassung nachgestellt hat¹⁷, sind nicht nur für die Entstehungsgeschichte wichtig, sondern lassen auch Kawabatas eigenes Verständnis des Werks durchblicken. Sie enthalten in der Tat

¹⁷. Erstmals publiziert in den Jahren 1948 bzw. 1949. Abgedruckt in Bd. 14 der Gesamtausgabe (Bibl. Nr. 1), in der Sammlung *Dokuei jimei, zoku rakka ryūsui* unter Ziffer 6/1 und 6/2.

grundlegendes Material für die Interpretation und sollen daher derselben in vollständiger Übertragung vorangestellt werden.

Nachwort I

Ich habe *Schneeland* in den vier Jahren zwischen 1934 und 1937 geschrieben. Von meinem Alter her gesehen entstand das Werk in der zweiten Hälfte der Dreißigerjahre, nämlich zwischen meinem 36. und 39. Altersjahr.

Ich beendete es nicht in einem Atemzug, sondern schrieb daran, wie es mir gerade einfiel, und publizierte es stückweise in Zeitschriften. Aus diesem Grund ist darin viel Uneinheitliches, Disharmonisches zu erkennen.

Zu Beginn hatte ich die Absicht, eine Kurzerzählung von etwa 40 Manuskriptseiten für die Januarnummer 1935 von *Bungei shunjū* zu schreiben. Es stand zu erwarten, daß das Material sich in dieser einen Erzählung erschöpfen werde. Aber da es mir nicht gelang, die Sache bis zum Redaktionsschluß von *Bungei shunjū* zu Ende zu schreiben, ließ ich die Fortsetzung in der Januarnummer von *Kaizō* folgen, deren Redaktionsschluß um einige Tage später lag. Je mehr Tage ich mit der Verarbeitung dieses Stoffes zubrachte, desto länger blieb der Nachklang davon erhalten, und es entstand etwas vom ursprünglich Geplanten Verschiedenes. Nicht wenige unter meinen Werken sind auf diese Weise entstanden.

Um den Anfang von *Schneeland*, das heißt also den 1935 in den Januarnummern von *Bungei shunjū* und *Kaizō* veröffentlichten Teil zu schreiben, begab ich mich in jenes Thermalbad des Schneelandes. Dort kam es natürlicherweise auch wieder zur Begegnung mit der Komako aus *Schneeland*. Man kann wohl sagen: Während ich am ersten Teil schrieb, war das Material für die Fortsetzung in Entstehung begriffen. Oder auch: Während ich am ersten Teil schrieb, hatte sich der Stoff für das Ende noch gar nicht in der Wirklichkeit ereignet.

Auch später noch ging ich in jenes Thermalbad und habe Teile des Werks am Ort selbst niedergeschrieben. Es ist so, daß bei der Naturbe-

schreibung selbst den Stellen, die nach reiner Phantasie aussehen, unerwartet viel direkte Schilderung zugrunde liegt. Heutzutage gibt es wenig Erzähler, welche die Natur aufgrund genauer Beobachtung darstellen. Und so kommt es vor, daß gerade, wenn man sich um getreue Schilderung bemüht, das Ergebnis umgekehrt als Phantasieprodukt aufgefaßt wird.

Auch in bezug auf das ganze Werk denke ich als Verfasser manchmal, daß vermutlich vieles, was der Leser als wirklich geschehen aufnimmt, wider Erwarten meiner Imagination entsprang, und andererseits vieles, was er als Phantasie betrachtet, wider Erwarten der Wirklichkeit entspricht.

An der Sitzung, da *Schneeland* mit dem Preis des *Bungei konwa kai*¹⁸ bedacht wurde, sprach der neben mir sitzende Herr Uno Kōji von Komako in der Höflichkeitsform mit Ausdrücken wie «*Ano kata wa ...*» (jene Dame) oder «*Ano kata ni ...*» (für jene Dame), geradezu als ob Komako mir verwandt gewesen wäre. Als ich dies hörte, brachte es mich etwas in Verlegenheit; aber ich erinnere mich doch auch, daß ich von einer gewissen Rührung übermannt wurde. Viel besser als die Musiknoten von Kineya Yashichi seien diejenigen von Kenseikai. Ich solle das «jener Dame» mitteilen ..., so sprach Herr Uno eifrig zu mir. Komako existiert wirklich, aber Yōko existiert nicht. Als Hanayagi Shōtarō¹⁹ dieses *Schneeland* in der Bearbeitung von Terasaki Hiroshi in einem Akt auf die Bühne brachte, erschien in irgendeiner Zeitschrift ein Gespräch zwischen ihm und Kaburagi Kiyokata. Darin war auch von *Schneeland* die Rede, und er äußerte sich ungefähr in dem Sinn, daß Yōko viel glänzendere Augen gehabt habe als Komako. Als ich das las, konnte ich mich des Argwohns nicht erwehren. Ich als Verfasser hatte selber keine

18. Wörtlich: «Verein für das vertrauliche literarische Gespräch», ein halb offizieller, leicht nationalistisch angehauchter Schriftstellerklub, dem 22 der bekanntesten japanischen Schriftsteller, u. a. auch Kawabata angehörten. Gründung 1934, Auflösung 1937 (bald nach der Preisverleihung an Kawabata).

19. Hervorragender Frauendarsteller und treibende Kraft des Shinpa-Theaters (1894 bis 1965).

Ahnung, wen eigentlich Herr Hanayagi da anschauen gegangen war, in der Meinung, es sei Yōko. Vermutlich hat irgend jemand im Badeort ihm angegeben, die und diejenige sei Yōko. Aber ein solches Mädchen habe ich nicht gekannt. Yōko ist meiner Phantasie entsprungen.

Obwohl Herr Hanayagi mich in einem Brief anfragte, er möchte im Hinblick auf die Theateraufführung einmal den Schauplatz und die Modelle von *Schneeland* sehen, gab ich in meiner Antwort natürlich den Ortsnamen nicht bekannt. Ich wünschte, daß man nur die Erzählung allein betrachte. Doch Herr Hanayagi und andere scheinen den Namen irgendwie ausfindig gemacht zu haben und ins Thermalbad des «Schneelandes» gegangen zu sein.

Yukiguni fand eine eifrige Leserschaft. Damit stellte sich auch Neugierde ein, den Schauplatz und das Modell zu sehen, und es kam so weit, daß das Werk als Propaganda für den Badeort gebraucht wurde. Komako existiert wirklich, in dem Sinn, als es ein Modell für sie gibt. Aber da die Komako der Erzählung sich vom Modell weitgehend unterscheidet, mag es richtiger sein zu sagen, sie existiere nicht. Shimamura ist selbstverständlich nicht mit mir identisch. Kurz gesagt ist er wohl nichts weiter als ein Mittel, um Komako herauszustellen. Das ist ein Mangel dieses Werks – und doch vielleicht auch der Grund für sein Gelingen. Ich als Autor habe mich tief in die Person Komakos hineinversetzt, Shimamura jedoch leicht die Schulter zugewandt. In diesem Sinn bin ich selbst weit eher Komako als Shimamura. Ich habe ganz bewußt Shimamura möglichst losgelöst von mir beschrieben.

Sowohl in den Affekten wie in der Handlung des Werks überwiegt die Erfindung das Tatsächliche. Besonders in den Gefühlen Komakos findet nichts anderes als mein eigener Schmerz seinen Ausdruck, und ich denke, das ist es, was den Leuten nahegeht.

Schneeland gehört zu denjenigen meiner Werke, die am meisten Leser gefunden haben. Während des Krieges erfuhr ich, daß Japaner, wenn sie es außerhalb des Landes lesen, um so mehr von Heimweh ergriffen werden. Das vertiefte mein Selbstvertrauen.

Schneeland, wie es 1937 bei Sōgensha erschien und wie es in meine Ausgewählten Werke des Verlags Kaizōsha und in zwölf Taschenausgaben übernommen wurde, war in Wirklichkeit unvollendet. Zwar ist es ein Werk, das man eigentlich überall abbrechen kann. Aber Anfang und Ende waren schlecht aufeinander abgestimmt, und weil ich zudem die Feuersbrunstszene schon im Kopf gehabt hatte, bevor ich bis in die Mitte gelangt war, belastete der unabgeschlossene Zustand fortwährend meinen Sinn. Andererseits aber hatte ich auch das starke Gefühl, das schon als Buch gedruckte Werk im ganzen erledigt und mich davon entfernt zu haben. So bereitete mir der Rest, trotz seiner Kürze, große Mühe.

1940 versuchte ich es mit dem Stück «Feuersbrunst im Schnee» in der Dezembernummer von *Kōron* und mit der Fortsetzung «Milchstraße» in *Bungei shunjū* vom August 1941; aber es gelang nicht. Dann schrieb ich erneut «Schneeland, Auszug» in *Gyōshō Mai* 1946 und «Fortsetzung Schneeland» in der Oktobernummer von *Shōsetsu shinchō* 1947 und brachte die Sache schließlich zu Ende. Seit der alten Sōgensha-Ausgabe waren genau zehn Jahre verstrichen.

Es war viel Widersinniges dabei, nach zehn Jahren! Vielleicht hätte ich das Ende besser nicht beigefügt. Doch da der Plan jahrelang in der Schwebe geblieben war und nun doch noch, wenn auch auf Umwegen, zu Ende geführt wurde, habe ich mich entschlossen, das Werk eben doch einmal mit beigefügtem Schlußteil zu veröffentlichen.

Nachwort II

Das Voranstehende ist das Nachwort zur *Schneeland*-Ausgabe des Verlags Sōgensha (Februar 1948). Ich habe es hier unverändert übernommen, weil darin über *Yukiguni* recht viel ausgesagt wird. Hier noch einige Ergänzungen dazu.

«Im Schnee spannt man den Faden, im Schnee webte man den Stoff daraus, im Schneewasser wusch man ihn, und auf dem Schnee ließ man ihn bleichen ...» Von hier an, wo über den Chijimi-Stoff gesprochen

wird, beginnt die später hinzugefügte Schlußpartie. Auch in diesen Band meiner Gesamtausgabe habe ich das Werk mit beigefügtem Schluß aufgenommen. Ob es besser ist, ihn stehen zu lassen oder zu streichen, darüber mag ich selber als Autor nicht allzu gründlich nachdenken; ich weiß es nicht recht.

Die Informationen über den Chijimi-Stoff bezog ich natürlich aus *Hokuetsu seppu*²⁰ von Suzuki Bokushi. Ich las dieses Buch erst, nachdem die alte *Schneeland*-Ausgabe bei Sōgensha erschienen war. Hätte ich es vorher gelesen, so hätte ich wohl manche Szenen und Bräuche daraus in *Yukiguni* eingearbeitet.

Der Schauplatz von *Schneeland* ist das Thermalbad Yuzawa in Echigo. Ich neigte dazu, in Erzählungen nicht allzu viele Ortsnamen zu verwenden. Deshalb, weil mir scheint, daß Ortsnamen sowohl die Freiheit des Schriftstellers wie die des Lesers einschränken. Auch deshalb, weil ich der Auffassung bin, man müsse die betreffende Gegend getreu darstellen, wenn man Ortsnamen nennt. Eine Gegend zu beschreiben und damit das wahre Gefühl der dortigen Einwohner zu treffen, wenn sie es lesen, das gelingt selten und ist schwierig. Ja, es dürfte so gut wie unmöglich sein, mit den Augen eines Reisenden eine Gegend zu erfassen. Ich selbst war oft enttäuscht, wenn ich an einem Reiseziel Romane oder Reiseberichte über die betreffende Gegend las, und es gab unerwartet viele Fehler darin. Meist empfindet man die Schilderung als dürftig.

In bezug auf menschliche Modelle dürfte das noch in weit höherem Maße zutreffen. Es ist gut, sich einmal vorzustellen, man werde selbst zum Modell genommen. So habe ich zum Beispiel auch die Komako aus *Schneeland* absichtlich von der realen Person verschieden dargestellt. Die Gesichtsform etwa gleicht ihr nicht im entferntesten. So versteht es sich von selbst, daß die Leute, welche sich das Modell anschauen gingen, höchst erstaunt waren.

20. Ein volkswundliches Werk in 7 Bänden über die Provinz Echigo (jetzt Niigata-Präf.), erschienen 1835–1842.

«Shimamura ist selbstverständlich nicht mit mir identisch ... Ich bin selbst weit eher Komako als Shimamura. Ich habe ganz bewußt Shimamura möglichst losgelöst von mir beschrieben.» So habe ich im Nachwort zur Sōgensha-Ausgabe (Nachwort I) gesagt. Das bleibt zwar durchaus richtig; andererseits läßt sich solches doch auch wieder nicht mit absoluter Gewißheit behaupten. Shimamura ist für mich als den Verfasser von *Schneeland* eine beunruhigende Figur. Ich möchte gerne sagen, Shimamura sei gar nicht dargestellt; aber auch darüber bin ich im Zweifel.

Die Liebe Komakos ist beschrieben. Aber wie steht es mit Shimamuras Liebe? Ist es nicht so, daß Shimamuras Herz in Trauer und Reue versinkt über seine Unfähigkeit zu lieben, und diese Leere umgekehrt Komako innerhalb des Werks in schmerzlicher Weise heraushebt? Anstatt zu sagen, ich hätte Shimamura ins Zentrum und Komako und Yōko ihm zur Seite gestellt, scheint es auch besser zu sagen, Komako stehe im Zentrum und je auf einer Seite Shimamura und Yōko. Beide Seitenfiguren sind nur undeutlich beschrieben, wenn auch je in anderer Weise. Die aufleuchtende und wieder erlöschende Yōko wollte ich eigentlich nach dem Erscheinen der alten Sōgensha-Ausgabe noch eingehender beschreiben und auch ihrer Verflechtung mit Komako nachgehen. Doch ließ ich es schließlich bleiben und endete damit, daß sie am Schauplatz der Feuersbrunst in Ohnmacht fällt und von Komako als verrückt bezeichnet wird. Deshalb steht mir nach Abschluß des Werks Komakos Gestalt vor Augen, wie sie mit der verrückten Yōko in den Armen weiterlebt, während Shimamura nicht mehr kommt.

Bevor ich *Yukiguni* schrieb, war ich öfters in den Badeort Minakami gegangen, um an meinen Manuskripten zu arbeiten. Auch das Thermalbad Kamimoku eine Station vorher hatte ich aufgesucht. Zu jener Zeit besuchten auch meine Kollegen Fukuda Kyūya und Kobayashi Hideo oft den Badeort Tanikawa.

Als ich mich in Minakami oder Kamimoku aufhielt, fuhr ich auf Anraten irgendeines Gasthofbewohners einmal nach Echigo-Yuzawa jen-

seits des Shimizu-Tunnels. Dort war es noch viel ländlicher als in Minakami. Daraufhin ging ich häufig nach Yuzawa.

Durch die Jōetsu-Linie wurde Yuzawa zum Eingangstor nach Echigo. Aber vor dem Durchstich des Shimizu-Tunnels konnte man es wohl als den hintersten Fleck in Echigo bezeichnen, auch wenn es den Sankoku-(=Dreiländer-)Paßübergang gab. Am Fuße dieses Passes lag der Badeort Hōshi, den Herr Naoki Sanjūgo besonders liebte. Auch mich und meinen Kollegen Iketani Shinzaburō hat Herr Naoki einmal dorthin mitgenommen. Herr Naoki scheint sogar einmal von Hōshi aus über den Sankoku-Paß nach Yuzawa gewandert zu sein. Ich aber bin nie hinübergegangen.

III. Personen und Motive

Schneeland ist eine Liebesgeschichte von sehr einfacher Struktur. Es gibt eine Einheit des Ortes: Alles spielt sich in jenem Thermalbadeort in den Bergen ab. Es gibt eine Einheit der Handlung: Äußerlich gesehen könnte man von einer klassischen Dreiecksbeziehung reden, wobei in diesem Fall ein Mann zwischen zwei Frauen steht. Doch ist Yōko kaum mehr als eine unselbständige Kontrastfigur, und es geht im wesentlichen um das Verhältnis zwischen Shimamura und der Geisha Komako.

Auch die Zeitverhältnisse sind denkbar einfach. Im Verlauf von nicht ganz zwei Jahren (oder auch drei Jahren; zu diesem Widerspruch siehe Kap. I) fährt Shimamura dreimal ins Thermalbad, und alles ereignet sich im Verlauf dieser drei recht kurzen Aufenthalte. Das einzige erzähltechnische Raffinement besteht darin, daß Kawabata mit dem zweiten Aufenthalt einsetzt, dann den ersten in einer Rückwendung einfügt, wieder zum zweiten zurückkehrt und linear zum dritten weiterschreitet. Wir haben hier eine novellenartige Geradlinigkeit und Beschränkung vor uns²¹, und wenn man die drei Hauptpersonen mit ihren Beziehungen untereinander etwas näher betrachtet, so hat man das Werk in seiner Grundstruktur weitgehend erfaßt.

21. *Schneeland* wird als Roman bezeichnet, obwohl dieser Gattungsbegriff bei der Kürze und relativ einfachen Anlage des Werks nicht sehr angebracht scheint.

Shimamura

Die Informationen über Shimamura sind nur ganz beiläufig eingestreut. Wenn man sie aber zusammensucht, so ergibt sich ein zwar nicht sehr detailliertes, aber durchaus konkretes, einheitliches Bild.

Shimamura ist im Handelsviertel von Tōkyō aufgewachsen. Sein Vater war offenbar ein reicher Handelsmann, und der Sohn lebt nun von dem ererbten Vermögen in Muße dahin, ohne Beruf und feste Beschäftigung. In der Hauptstadt hat er Frau und Kinder, aber sie bedeuten ihm offensichtlich nicht viel. Das erste Mal kommt er allerdings auf der Suche nach einer Sommerfrische für die Familie ins Thermalbad; aber später ist davon nicht mehr die Rede. Seine Frau scheint eine gute, sorgsame Hausfrau zu sein, die ihn aber sonst mit nichts zu fesseln vermag; und so geht er eben seine eigenen Wege – ein Zustand, der für Japan alltäglich war und der nicht von irgendwelcher moralischer Warte aus beurteilt sein will.

Shimamura ist von Jugend auf mit der Welt des Kabuki und des japanischen Tanzes vertraut, er studiert ihn sogar, sucht die Meister der einzelnen Schulen auf und schreibt Untersuchungen und Kritiken. Aber in dem Augenblick, wo er sich an Reformen beteiligen, sich also wirklich engagieren sollte, wendet er sich plötzlich vollständig von diesem Gegenstand ab und beschäftigt sich fortan mit europäischem Tanz, den er nur aus Büchern kennt. Er übersetzt Valéry und Alain sowie französische Essays über die Blütezeit des russischen Theaters (223/155), die er als Luxusausgaben auf eigene Kosten herausbringt.

Diese Kehrtwendung ist charakteristisch für Shimamuras Verhältnis zur Kunst und im weiteren Sinn zum Leben überhaupt. Er bleibt ganz bewusst beim *Dilettantismus* stehen. Er schnuppert ein bißchen an den Dingen herum. Er läßt sie sich auch ein gutes Stück Geld kosten. Aber sobald sie ihn zum Engagement zwingen, sich ihm als eine Art Lebensinhalt aufdrängen wollen, macht er einen Schlußpunkt. Obwohl er über das Kabuki und den japanischen Tanz geistreich zu plaudern versteht, weiß Komako über Stil und Leben der Schauspieler besser Be-

scheid als er selbst (149/96). Und als sie ihm zum erstenmal auf dem Shamisen vorspielt, ist er nicht fähig, auch nur ein einziges Lied zu singen. Auch vermag er nicht, fachmännisch zu beurteilen, ob ihr Shamisen-Spiel wirklich so hervorragend ist, wie es ihm scheint (183/123-24).

Die spätere Einlage über den Chijimi-Stoff dient gleichfalls dazu, diesen Charakterzug hervorzuheben. Shimura liebt diesen Stoff, er kauft alte Stücke zusammen und läßt sogar kühle Unterkleidung für den Sommer daraus anfertigen. Aus Büchern und eigenen Träumereien hat er sich eine ganze Theorie über die Machart und das Wesen dieses Stoffes zurechtgelegt, die aber einer Verifizierung nicht standhält. Von seinem Ausflug in die Weberdörfchen kehrt er enttäuscht zurück.

Es war im übrigen auch nicht seine Art, ohne Anlaß nach Resten einer alten Volkskunst zu forschen. (239/168)

Der bewußt gepflegte Dilettantismus hängt damit zusammen, daß Shimamura jede Unmittelbarkeit sowohl in seiner Beziehung zur Kunst wie zum Leben überhaupt fehlt. Die handfeste Wirklichkeit bedeutet ihm nichts; sie bringt ihn viel eher in Verlegenheit. Dieses *gestörte Wirklichkeitsverhältnis* wurde sicher dadurch gefördert, daß Shimamura nie selber für seinen Lebensunterhalt aufkommen mußte, daß er sorglos immer tun und lassen konnte, was ihm beliebte. Darüber hinaus aber scheint es ursprünglich zu seinem Wesen zu gehören, scheint ihm angeboren zu sein.

Jedenfalls führt es ihn zu einem *träumerischen Ästhetizismus*, der ständig dazu neigt, die Grenze zwischen Realität und Phantasie zu überschreiten und aufzulösen. Dies läßt sich an vielen Stellen nachprüfen. Nicht zufällig wendet er sich dem europäischen Tanz zu, den er nur aus Büchern kennt und nicht anders kennen will. Denn europäischer Tanz, wie er von Japanern gepflegt wird, interessiert ihn nicht (152/99), wie es ihn andererseits beruhigt, daß seine Übersetzungen für die japanische Choreographie kaum von Nutzen sein können (223/155).

Nichts war so bequem, als mit Hilfe europäischer Bücher über europäischen Tanz zu schreiben. Ein nie geschauter Tanz war wie aus einer ganz andern Welt. Und diese wunderbare Träumerei am Schreibtisch erschien ihm wie ein Gedicht mitten aus dem Paradies. Nannte er selber das auch Studien, so waren es in Wirklichkeit nur höchst willkürliche Phantasien ... (152/99)

Von dieser Art ist auch sein Naturverhältnis. Er liebt es, ziellos in den Bergen herumzuwandern; das gibt ihm ein Gefühl der Gelöstheit, der Weite, das wiederum seine Phantasie beflügelt.

Er geriet, während er so dahinging und die Augen über die Berge schweifen ließ, in einen Zustand träumerischer Selbstvergessenheit (= *hōshin jōtai*). (174/116)

Diese Eigenart Shimamuras, die sich durch das ganze Werk hindurch bestätigt und verstärkt, wird schon in der Eingangsszene in geradezu programmatischer Weise dargestellt. Yōko sitzt ihm im Zug gegenüber. Schon als sie eingestiegen war,

hatte er, von der kühlen Schönheit des Mädchens bis ins Herz getroffen, die Augen bestürzt gesenkt. (142/91)

Dann erblickt er ihr Gesicht plötzlich im Fenster.

Er wähnte, das schwerelose Spiel eines Traumes zu sehen. (142/91)

Das Gesicht schwebt über die abendliche Landschaft, durchsichtig, fern.

Shimamura vergaß, während er Yōko lange Zeit verstohlen betrachtete, daß das ihr gegenüber nicht recht war. Offenbar hatte ihn die unwirkliche Kraft der im Spiegel erscheinenden Abendlandschaft gleichsam gebannt. (143-44/92)²²

Wesentlich ist, daß ihn das Spiegelbild mehr interessiert als das, was gespiegelt wird, daß er sich in Betrachtung des Bildes von der Realität entfernt.

Der Spiegel oder allgemeiner gesagt das *Phänomen der Spiegelung*, das auch in anderen Werken Kawabatas auftaucht, wird hier leitmotivisch verwendet. Es steht in einer Linie mit anderen Motiven wie dem des

Schnees, der Kälte, des Sternenhimmels, des Feuers usw., die alle als poetische Chiffren für seelische Eigenarten und Regungen der Hauptpersonen dienen. Zwar beherrscht es vor allem die Anfangspartien des Werks (und erscheint entsprechend auch in den Titeln der ersten beiden Zeitschriftenbeiträge vom Januar 1935), aber es wird auch später noch aufgegriffen.

Das Verhältnis Shimamuras zum Leben ist, so kann man sagen, vergleichbar dem Verhältnis zwischen Spiegelbild und Wirklichkeit. Das Spiegelbild reflektiert zwar das Wirkliche, ist aber seinem Wesen nach nur Abklatsch, nur etwas Mittelbares, Uneigentliches, Leeres. So wie Kawabata das Motiv verwendet, kommt freilich noch etwas Weiteres dazu: Das Spiegelbild kann auch eine neue Perspektive schaffen, es verwandelt und verfremdet das Wirkliche in Richtung auf eine phantastische, traumhafte Welt. Oft überlagern sich verschiedene Schichten, die nichts miteinander zu tun haben, sondern nur in eine augenblickliche, überraschende, traumhafte Beziehung treten. Die Anfangsszene mit dem Gesicht Yōkos und der draußen vorüberfliegenden Abendlandschaft ist dafür ein gutes Beispiel:

Auf dem Grunde des Spiegels zog die abendliche Landschaft dahin. Wie in einem Film bewegten sich das Spiegelnde und der Spiegel selbst ineinander ... Beide ineinander verschmelzend, gehörten zu einer unirdischen, symbolischen Welt. (142/91-92)

Auch der «weiße Morgenspiegel» zaubert einen ähnlichen Effekt hervor.

Shimamura sah zu ihr (Komako) hin, ließ aber den Kopf sofort wieder sinken. Blendend weiß schimmerte der Schnee der Berge dort in dem Spiegel, und mitten drin leuchteten ihre roten Wangen. Es war eine unsagbar reine Schönheit ... (168/112)

Und dann wiederholt sich die Spiegelszene im Zug nochmals, als Shimamura zurück nach Tōkyō fährt. Er sieht also die Gestalten der Mitreisenden im Fenster vor der Abendlandschaft, und das hat die folgende Wirkung:

Shimamura geriet in einen Zustand gänzlicher Geistesentrücktheit. Ihm war, als sei er in ein Traumgefährt gestiegen, werde nun hinweg in die Leere getragen, während Raum und Zeit völlig erloschen. (193/132)

Das Gefährliche für Shimamura besteht darin, daß er diesen Stimmungen immer mehr verfällt und das Unterscheidungsvermögen allmählich verliert. Seine ästhetischen Erlebnisse sind für ihn «Natur selbst» (174/116–17), das heißt, sie bedeuten ihm mehr als die Wirklichkeit im üblichen Sinn. Nichts vermag ihn im Innersten zu ergreifen und zu erschüttern als eben diese Augenblickseindrücke.

Die verschiedentlich wiederkehrende Formel von der «vergeblichen Mühe» (*torō*) ist ebenfalls in diesem Zusammenhang zu verstehen. Nur das völlig Zweckfreie, nicht auf ein bestimmtes Ziel Gerichtete und in diesem Sinn Vergebliche, Unnütze kann Shimamuras traumhaft-ästhetische Welt aufbauen. Seine Liebe zum Bergsteigen etwa ist von dieser Art:

Im Grunde betrachtete er ... das unnütze, anstrengende Umhersteigen in den Bergen als den Musterfall sinnloser Kraftvergeudung (= *torō*), aber vielleicht besaß es gerade deshalb den Reiz des Unwirklichen für ihn. (209/145)

So interpretiert er denn auch das Shamisen-Spiel Komakos und ihre Aufzeichnungen über gelesene Romane als vergebliche Mühe:

Als er aus irgendeinem Grund noch einmal betonte, dies alles sei nur vergebliche Mühe, durchdrang ihn eine wunderbare Stille, als hebe der Schnee zu singen an. Er fühlte sich mit seinem ganzen Wesen zu ihr hingezogen. (164/108)

Während Shimamura also immer mehr seiner Traumwelt verfällt, steigt ihm doch andererseits für kurze Augenblicke ein gewisses Unge-nügen an sich selbst auf und kommt ihm die Leere seiner spiegelbild-ähnlichen Existenz zum Bewußtsein. Ursprünglich hatte er sich gerade das Bergsteigen als Heilmittel gegen diesen Zustand gedacht:

Shimamura, der ein sorglos müßiges Leben führte, hatte das Gefühl, als werde er langsam immer weniger aufrichtig gegen sich, und wanderte viel in den Bergen umher, um in der Einsamkeit wieder zu sich selbst zu kommen. (147/95)

Aber dieses vermeintliche Heilmittel erweist sich dann im Gegenteil als ein Berausungsmittel. Schon wurde die Stelle zitiert, wo Shimamura beim Wandern seine Augen über die Berge schweifen läßt und dabei in eine träumerische Selbstvergessenheit versinkt. Gleich anschließend geht es dann so weiter:

Betroffen über sich selbst, stieg er den Hügel hinauf und hielt dort oben, gleich als wollte er hilfesuchend sich an etwas klammern, eine blinde Masseuse an. (174/117)

Hier kommt ihm offensichtlich für einen Augenblick seine innere Haltlosigkeit zum Bewußtsein, wenn auch nicht ganz so deutlich wie nach dem Gespräch mit der Masseuse:

Er fühlte deutlich die ganze, geradezu schamlose Gefahr, die darin lag, daß er das Falsche und Leere nicht mehr klar erkennen konnte. (177/119)

Doch diese kurzen Momente halber Selbsterkenntnis helfen ihm nicht. Sie bleiben ohne Folgen!

Komako

Komako stammt aus dem Schneeland, war aber in Tōkyō als Geisha erzogen worden und hatte auch, obwohl sie noch sehr jung war, eine Zeitlang unter üblichen, vertraglichen Verhältnissen gearbeitet. Sie lernte, wie es einer Geisha zusteht, das Shamisen-Spiel und den japanischen Tanz, und es erfaßte sie damals auch eine große Liebe zum Kabuki-Theater, über dessen Schauspieler und allgemeine Verhältnisse sie besser im Bild ist als der Kenner Shimamura.

Sehr schnell wurde sie dann freigekauft, aber der Patron starb nach anderthalb Jahren, worauf sie einen neuen Patron fand, der ihr den Aufenthalt im Haus der Shamisen-Lehrerin ermöglichte. Schon mit 16 Jahren kam sie also ins Schneeland. Hier lebt sie relativ frei. Ihren Patron sieht sie selten, und sie hat keine tiefere Bindung an ihn. Sie arbeitet aushilfsweise als Geisha; sie ist Dilettantin. Auf diese Weise begegnet sie Shimamura.

Nun stimmt es mit der vorgetragenen Charakteranalyse Shimamuras überein, daß sein Interesse an Frauen von zweierlei Art sein kann:

einerseits rein sinnlich, andererseits schwärmerisch-idealisiert. Zwischen diesen beiden Extremen des Triebobjekts und des Gegenstands ästhetischer Betrachtung gibt es für ihn im Grunde keine Verbindung. Dies wird gleich am Anfang deutlich. Bei seinem ersten Aufenthalt bittet er ja Komako, ihm eine Frau zu besorgen. Es handelt sich dabei um ein Verlangen,

das ohne weitere Bedeutung und ganz leichthin zu erledigen ist. (151/98)

Auf der andern Seite lesen wir einen Satz wie:

Vielleicht verhielt es sich so, daß Shimamura ganz unbewußt sich der Frauen auf die gleiche Weise wie des europäischen Tanzes bediente. (153/100)

Und so möchte er denn auch Komako, gerade durch diese Bitte, von Anfang an für seine rein ästhetischen Bedürfnisse reservieren.

Von dem ersten Augenblick an, als er sie sah, hatte er diese Frau und seine Begierde streng auseinandergehalten. (151/98–99)

Komako hat bei aller Selbstsicherheit, die für ihr jugendliches Alter erstaunlich ist, doch etwas Unfertiges und Unerfülltes an sich. Sie sehnt sich nach dem Leben in Tōkyō und ist glücklich, endlich mit jemandem darüber sprechen zu können. Sie macht Auszüge aus allem, was sie liest. Shimamura ist von ihrer Reinheit fasziniert. Sie ist auf dieser Stufe noch eine wirkliche Dilettantin des Geishaberufs (151/98), so wie Shimamura selbst ein Dilettant in der Kunst und im Leben ist, und so meint er nun, eine ideale Partnerin für seine schönen Träume gefunden zu haben. Alles, was sie tut, versucht er krampfhaft als «vergebliche Mühe» zu interpretieren, sowohl ihr Tagebuchschreiben wie auch ihr Shamisen-Spiel, denn nur so stimmt es zu seiner ästhetischen Sphäre. Ja, es heißt geradezu ausdrücklich von ihr:

Darüber hinaus erschien sie ihm aber so unwirklich wie jenes Frauenantlitz, das sich zur Dämmerung in der Fensterscheibe des Zuges gespiegelt hatte. (152/99)

Doch dies erweist sich als eine Fehleinschätzung, von der allerdings Shimamura kaum abzulassen geneigt ist (vgl. 164/108–9). Entgegen

seinen Reden kommt es während seines ersten Aufenthaltes zur körperlichen Vereinigung. Er mißt dieser Tatsache zwar kaum große Bedeutung zu, aber um so wichtiger ist sie für Komako. Denn sie wendet ihm ihre Liebe zu, sie sehnt sich nach ihm und zählt die Tage bis zu seiner zweiten Ankunft: Es sind genau 199! Und als er ankommt, fühlt er, wie sie sich mit ihrem ganzen Körper nach ihm sehnt (146/95). Er ist zwar davon entzückt, er läßt sich ihre bald leidenschaftlich entflammte Liebe gerne gefallen. Aber er vermag sie nicht zu erwidern. Denn eine andauernde, tiefere menschliche Beziehung bleibt seinem ätherischen Ästhetizismus verschlossen. Gerade hieran erweist es sich im folgenden, daß er nicht wirklich erlebnisfähig, daß er innerlich haltlos und leer ist.

Sehr bald fühlt er sich von ihrer Nähe nicht nur bezaubert, sondern auch geradezu bedrängt, weil sie in einer ihm unheimlichen Weise präsent ist, Existenz, Unmittelbarkeit, Leben verkörpert. Zum Beispiel in der Szene, da sie am Fenster sitzt und sich über die Brüstung lehnt:

Mit einer solchen Nacht als Hintergrund lag nicht eine Spur von Schwächlichkeit in dieser Gebärde. Sie wirkte eher entschlossen, ja geradezu aufsässig. (166/110)

Mit ungleich größerer Durchschlagskraft wiederholt sich dasselbe bei Komakos Shamisen-Vortrag:

Er war bestürzt, nein, es war ihm, als hätte ihm jemand einen gewaltigen Schlag versetzt. Er war von ehrfürchtiger Bewunderung überwältigt, von Reue überspült. Kraftlos fühlte er sich beglückt, wie ihn Komako durch ihren mächtigen Willen mit fortriß ... Shimamura ergriff fast Furcht ... Er stützte sich auf seinen Ellbogen, als flösse ihm daraus ein wenig Selbstvertrauen zu ... Gerade ihre Abgeschlossenheit hatte alle Traurigkeit verdrängt und einen unbändigen Willen geschaffen ... Er empfand ihre körperliche Nähe geradezu bedrängend. (183-84/124-25)

Diese Reue, diese Kraftlosigkeit kommt aus dem Gefühl des eigenen Ungenügens, aus der Sehnsucht nach solcher Unmittelbarkeit und Lebensfülle, wie sie Komako eigen ist. Ähnliche Formulierungen finden wir auch noch später:

Er schloß die Augen, und da spürte er die Hitze in seinen Kopf dringen, er fühlte etwas ungeheuer Lebendiges in sich. Ihr heftiges Atmen gab ihm die intensive Empfindung der Wirklichkeit. Es war wie eine Reue voller Sehnsucht. Ihm schien es, als warte er in aller Ruhe, um sich dann an irgend jemandem zu rächen. (218/151)

Mit Übersensibilität registriert Shimamura, wie Komakos Körper reift und sich verändert. Während sie zuerst noch ganz mädchenhafte Dilettantin war, ist sie beim zweiten Besuch volle, vertraglich gebundene Geisha geworden. Gleichzeitig runden sich ihre Körperformen, und besonders beim dritten Besuch gibt es Augenblicke, da sich Shimamura von Komakos Körperlichkeit schon beinahe abgestoßen fühlt. Untertöne von Tod und Vergänglichkeit mischen sich ein.

Plötzlich senkte sich ein Schwarm von Insekten, noch kleiner als Fliegen auf ihren dick gepuderten Hals. Noch während er sie betrachtete, starben einige, oder bewegten sich jedenfalls nicht mehr. Der Ansatz von Komakos Hals war runder, fülliger geworden seit dem letzten Jahr. (199/136)

Der dick gepuderte Nacken hatte in seiner Fülle etwas Wehmütiges. Er sah aus wie ein Wollstoff, ja fast wie der Pelz eines Tieres. (223/155)

Komakos Reifung ist ein natürlicher Vorgang und ein Zeichen ihrer starken Eigenständigkeit und Lebenskraft. Nur Shimamura sieht darin eine Art Dekadenzerscheinung, weil Komako sich dadurch immer weiter von seinen Idealvorstellungen entfernt und ihm fremd wird. Man spürt, daß sich die Beziehung zum schlechteren wendet, daß die Trennung sich am Horizont abzeichnet. Sie ist unvermeidlich, weil Shimamura auf Komakos Liebe nicht zu antworten vermag und sie umgekehrt seinen Erwartungen nicht entspricht.

Mochte sich auch Komakos Liebe ihm zugewendet haben, er empfand das nicht nur als eine zwar schöne, aber vergebliche Bemühung, sondern er entdeckte gerade darin seine eigene Leere. (221/154)

Er hat nie etwas Verpflichtendes in dieser Beziehung gesehen. Seine Versprechungen, zu kommen oder zu schreiben, hat er nie eingehalten. Er entschuldigt sich auch nie deswegen. Komako bemerkt einmal, daß schließlich nur die Frauen mit ihrem ganzen Herzen lieben können

(223/155). Und dann kommt es zu gereizten Szenen, vor allem jenem merkwürdigen Mißverständnis, wo Shimamura Komako zunächst «ein gutes Mädchen» (*ii ko*), dann «eine gute Frau» (*ii onna*) nennt (234–35/164–65). Komako reagiert mit einem richtigen Haßausbruch.

Auch aus dem Originaltext geht nicht mit völliger Klarheit hervor, worin eigentlich das «Mißverständnis» (nach der Interpretation Shimamuras) besteht. Komako scheint geneigt, den ersten Ausdruck als Kompliment aufzufassen, auch wenn sie dagegen protestiert. Erst der zweite Ausdruck «*ii onna*» bringt sie zur Explosion. Die Vermutung liegt nahe, Komako höre daraus nur ein Kompliment an ihre körperlichen Vorzüge; sie meint, Shimamura spiele nur an die rein sinnliche Beziehung zwischen ihnen an, um so mehr als sie ihm soeben sein unhöfliches Ansinnen bei der ersten Begegnung vorgehalten hat, als sie ihm eine Frau nach ihrer Wahl verschaffen sollte. Nun hat allerdings die Wendung «*ii onna*» an sich keineswegs diesen niederen Beiklang. Wohl aber deutet sie eher auf eine oberflächliche menschliche Beziehung hin: «*ii onna*» ist eine hübsche, angenehme, nützliche Gesellschafterin, aber nicht mehr. Genau in diesem Sinn jedenfalls begegnen wir dem Ausdruck in der Erstfassung «Weißer Morgenspiegel» (*Kaizō*, Jan. 1935)²³, einer Stelle, die in der späteren Buchfassung gestrichen wurde.

Was auch immer Komako darunter verstanden haben mag, «*ii onna*» ist jedenfalls nicht ein Ausdruck, den man in einer echten Liebesbeziehung verwenden würde. So gesehen liegt eben doch auf seiten Komakos gar kein Mißverständnis vor. Wie Kawabata selbst im Nachwort II betont, ist Shimamura unfähig zu lieben. Für ihn ist die Frau letzten Endes nur Triebobjekt oder Idealwesen. Und je weniger Komako in ihrer

23. Die Stelle lautet: «Sie (Komako) war glücklicherweise eine Dilettantin und würde auch für (Shimamuras) Gattin eine Gesellschafterin abgeben, wie sich keine zweite hier auf dem Land finden ließ, die ihr die Langeweile vertreiben und sie einen Tanz lehren würde, oder die als Führerin beim Wandern in den Bergen dienen könnte. Er hatte da eine *gute Frau* gefunden!» (Zitiert auch bei Hasegawa, Bibl. Nr. 9, S. 116).

Ganzheit zum Idealwesen in seinem Sinn taugt, desto mehr wird sie ihm zu einer bloßen Gespielin und zur «lieben Gewohnheit». Dies hört Komako aus den impulsiv hingeworfenen Worten ihres Partners ganz richtig heraus, und das bedeutet wirklich eine tödliche Beleidigung für ihre echten und leidenschaftlichen Gefühle. Damit ist der Abschied unausweichlich herangerückt. Shimamura sieht in einem Tagtraum, wie Komako einem andern Mann Kinder geboren hat (240/169). Und im daran anschließenden Abschnitt werden fast alle bisher aufgezeigten Tendenzen zusammengefaßt und zum Abschluß gebracht:

Shimamura weilte nun schon geraume Zeit in dem Quellbad ... Doch blieb er nicht etwa hier, weil er sich von Komako nicht trennen konnte oder dies nicht wollte, es war ihm nur zu einer lieben Gewohnheit geworden, ihre häufigen Besuche zu erwarten. Je bedrängender sie war, desto mehr steigerte sich seine Qual und das Gefühl, sich dem wirklichen Leben langsam zu entfremden. Er spürte die Kälte seines Herzens, und er verharrte gleichsam unbewegt. Es war ihm im Grunde unverständlich, warum Komako sich ihm so vollkommen hingab. Ihr ganzes Wesen ließ sie auf ihn überströmen, aber von ihm selber ging offenbar nichts zu ihr hinüber. Als häufte sich Schnee in ihm, so hörte er wie durch ein vielfaches Echo, daß Komako sich sinnlos an eine Wand stieß. Es war natürlich, daß dieser Eigensinn nicht ewig währen konnte.

Yōko

Nach den bisherigen Ausführungen dürfte die Gestalt Yōkos nicht mehr allzu viele Rätsel aufgeben. Sie entspricht genau dem ästhetisch idealisierten Frauentyp, der auf Shimamura so großen Zauber ausübt. In diesem Sinn ist sie weibliches Gegenbild zu Shimamura selbst und zugleich Kontrastfigur zu Komako. Von Anfang an läßt sich Shimamura von ihrer unirdischen Reinheit und kühlen Schönheit, von ihren durchsichtigen Augen und der «fast wehmütig schönen Stimme» faszinieren. Über ihre wirklichen Lebensverhältnisse ist kaum etwas Konkretes bekannt. Sie erscheint immer plötzlich und nur für kurze Zeit, beinahe wie eine Geistererscheinung aus dem Nichts, und jedesmal verfällt Shimamura ihrem Bann. Je mehr Komako ihm ihre Liebe zuwendet, die ihm im Grunde unverständlich bleibt, desto stärker fühlt er sich zu Yōko hin-

gezogen, natürlich in rein platonischer Weise. Es steht außerhalb aller Möglichkeiten, daß er sich ihr je mit sinnlichen Wünschen nähern könnte.

Bei dem Gedanken, daß Yōko in diesem Hause war, fühlte sich Shimamura gehemmt, Komako zu sich kommen zu lassen ... Er hatte Mitleid mit Komako, bedauerte gleichzeitig aber auch sich selbst. Bei all ihrer Naivität erschien ihm Yōko wie ein Licht, das dieses Dunkel zu erhellen vermochte; er fühlte sich immer stärker zu ihr hingezogen. (221-22/153-54)

Yōko ist nicht nur, aus Shimamuras Perspektive gesehen, ein ideales Objekt für seine Schwärmerei, das vollkommene Kind des kühlen, reinen Schneelandes, sie scheint auch tatsächlich selber wie im Traum zu leben. Es bleibt zwar in der Schwebe, ob sie je Yukios Geliebte war; jedenfalls kultiviert sie die Gefühle zum Verstorbenen derart, daß daraus ein krankhaft-ekstatischer Totenkult entsteht, der sie dem Leben entfremdet. Sowohl ihre Liebe zu einem im Sterben liegenden Mann wie ihre ständigen Friedhofsbesuche, aber auch ihre Sorge um den Bruder, der lebensvoll die Mütze schwenkend auf dem Zug an ihr vorbeibraust (215/149), das alles sind schöne, aber «vergebliche» Mühen im wahrsten Sinn. Ihre Todesnähe steht in direkter Verbindung mit der Endkatastrophe.

Ein einziges Mal unterhält sich Shimamura für kurze Zeit mit ihr (226ff./157ff.), wobei ihr Äußeres ihn nach wie vor in seinen Bann zieht. Doch ihre Worte stimmen nicht durchwegs dazu. Sie möchte nach Tōkyō und bittet Shimamura sogar, sie als Hausmädchen mitzunehmen. Natürlich denkt er nicht im Ernst daran, auf ein solches Ansinnen einzugehen, wenn er auch einen Augenblick mit dem Gedanken spielt. Denn es wäre wirklich eine Art Strafe für ihn, wenn er zusehen müßte, wie dieses halb unwirkliche, seiner imaginären Welt angehörende Wesen sich wieder dem Leben zuwendete und sich im Hausdienst profanierte. Dies aber ist ja wohl der Sinn von Yōkos Vorstoß. Sie spürt in Shimamura instinktiv den Geistesverwandten und gibt ihm ihre Sympathie kund. Darüber hinaus aber versucht sie hiermit, ihrer

Verstrickung zu entfliehen, sich vor drohender Geistesverwirrung zu retten und irgendwie zu einer normalen Lebenshaltung zurückzufinden. Auch Komako macht eine Bemerkung, die in diese Richtung weist:

Wenn sie (Yōko) in Hände wie die Ihren kommt, wird sie vielleicht doch nicht verrückt werden. (231/161)

So kann auch Yōkos Animosität gegenüber Komako als Eifersucht auf Komakos Kraft und Lebensfülle interpretiert werden. Yōko sehnt sich danach, wie auch Shimamura sich in seiner Leere oft davon mitreißen läßt. Beiden aber bleibt sie letztlich fremd und unerreichbar.

IV. Hauptprobleme der Interpretation

Damit sind wir gerüstet, auch den zunächst in mancher Hinsicht rätselhaft anmutenden Schlußteil ins rechte Licht zu rücken. In der Feuerbrunstszene kommen die bisher aufgezeigten Tendenzen zu einer letzten Steigerung und Zusammenfassung. Yōko fällt den Flammen zum Opfer. Auch wenn es nicht deutlich wird, ob sie sich dabei Verletzungen zuzieht oder gar umkommt, ob sie in geistiger Umnachtung handelt oder was auch immer – es ist jedenfalls eine Katastrophe für sie, in der eine maximale Entfernung vom Leben, wie es Komako verkörpert, zum Ausdruck kommt.

Komako dagegen ist geradezu entfesselt. Wie sie Shimamura abhängt und gegen die Brandstätte rennt, wie sie später plötzlich wieder neben ihm auftaucht und seine Hand ergreift, wie sie schließlich mit einem Schrei sich ins Feuer stürzt, die herabgefallene Yōko aus den Flammen rettet und in den Armen trägt, darin zeigt sich ihre ungeheure Energie und umfassende Gefühlsstärke, die Anschmiegsamkeit der Liebenden sowohl wie eine mütterliche Hilfsbereitschaft und Entschlossenheit. Sie folgt in jedem Fall rücksichtslos dem Zug ihres Herzens, sie engagiert sich vollständig und übernimmt Verantwortung, selbst wo sie nach gemeingültigem Maßstab vielleicht nicht unbedingt dazu ver-

pflichtet wäre. Man erinnert sich ihrer Worte, sie habe das Gefühl, Yōko werde ihr noch einmal eine schwere Last sein (230/161). Nun trägt sie diese Last, im wörtlichen und übertragenen Sinn.

Shimamura schließlich, der ihr die Last nicht abnehmen konnte und wollte, hat sich innerlich schon weitgehend von Komako und der Welt des Schneelands gelöst. Diese Welt seiner Träume nimmt, je länger er sich darin aufhält, desto mehr handfeste und wirkliche Züge an. Seinen Ausflug in die Chijimi-Dörfchen mag man als letzten, gescheiterten Versuch auffassen, seine imaginäre Welt zurückzugewinnen. Aber erst der Brand, das Bild der Zerstörung, führt ihn zu sich selbst zurück. Das menschliche Drama berührt ihn nicht. Nur der Anblick, wie sich aufsprühender Wasserdampf und stiebende Funken mit dem Sternenglitzer der Milchstraße vermischen, fesselt ihn und verhilft ihm zu seinem intensivsten ästhetischen Augenblickserlebnis.

Bei alledem dürfte es klar sein, daß man die Feuersbrunst nicht eigentlich als den logischen Abschluß eines Handlungsablaufs im vordergründigen Sinn betrachten kann. Die Bedeutung dieser Szene liegt vielmehr in ihrer Symbolfunktion, indem sie ein ganzes Geflecht von Bildmotiven abschließend steigert und konzentriert. Über diesen Aspekt hat A. Liman eine höchst aufschlußreiche Studie veröffentlicht²⁴, auf die wir uns hier teilweise stützen.

Liman sieht in *Schneeland* ein typisches Beispiel für lyrische Prosa, in der «die Erzählung im epischen Sinn in einen Fluß von Bildern aufgelöst wird, und in der zeitliche Kontinuität und objektive Kausalität ersetzt werden durch die innere Einheit der ›lyrischen Sehweise‹ der wahrnehmenden Person». Die Erzählungsvorgänge spielen sich schematisch gesehen auf zwei Achsen oder Ebenen ab: Auf der untern Ebene vollzieht sich das vordergründige, reale, materielle Geschehen. Auf der zweiten, oberen Ebene wird dasselbe durch die spezifische Imaginationskraft Shimamuras verwandelt in eine innere, unreale Traumwelt, die sich rein

24. Bibl. Nr. 6.

auf die sinnliche, vor allem visuelle Wahrnehmung, auf eine prälogische Schicht des Bewußtseins mit der ihr eigentümlichen «Bildlogik» stützt. Beide Ebenen oder Achsen verlaufen kontrapunktisch nebeneinander her, wobei sie sich voneinander entfernen, sich gegenseitig nähern oder überschneiden können. Das heißt, Shimamuras Bewußtsein bewegt sich zwischen beiden auf und ab. Die materielle Ebene nimmt natürlich den breiten Raum ein; aber es ist die un reale Ebene, die das ästhetische Rückgrat des Romans abgibt und seine Schönheit hervorbringt.

Einige Medien markieren und erleichtern den Übergang zur zweiten Ebene: Zwi elicht oder Dunkelheit, Klangerscheinungen, plötzliche Bewegungen oder Kontraste im Gesichtsfeld und natürlich vor allem Reflexion und Spiegelung. Diese bringen eine Fülle von Vorstellungen und Bildern hervor, unter denen besonders die Farb- und Lichterscheinungen hervorstechen. Shimamuras Idealwelt und damit auch die Idealfigur Yōko werden charakterisiert durch die Vorstellungsreihe: Schnee, Kälte, Weiße, Helligkeit, kaltes Licht, Sternenhimmel, Mondschein, Reinheit, glockenreine Stimme, Leere, Stille, Durchsichtigkeit, Seide, Chijimi-Stoff usw.

Kontrapunktisch dazu gibt es eine Reihe, die für die Wirklichkeit, das Leben steht: Röte²⁵, Wärme, Hitze, Feuer, warmes Licht, aber auch Dunkelheit, Schwärze (der Haare), Wahrnehmungen des Geruchs- und Tastsinns, Sinnenlust, menschliche Haut usw.

Bezeichnenderweise werden nun für Komako beide Assoziationsreihen verwendet. Sie ist sowohl durch und durch rein, transparent, kühl, wie auch sinnlich anziehend, heiß, rot. Ihre kalten schwarzen Haare schimmern rötlich. Ihre roten Wangen glühen auf dem Schneehintergrund (weißer Morgenspiegel). Hier scheint noch völliges Gleichge-

25. Die Funktion dieser Farbe wird am eindeutigsten in einem Satz umschrieben, der unverständlicherweise in der deutschen Übersetzung fehlt. Bei Shimamuras Abschied von Komako am Bahnhof lesen wir (192/131): «Es waren dieselben dunkelroten (besser: hochroten) Wangen wie an jenem Schneemorgen im Spiegel.» Daran schließt noch der folgende Satz an: «Für Shimamura war dies gleichzeitig die Farbe der Grenzlinie zu dem, was man Wirklichkeit nennt.»

wicht zwischen den beiden Seiten zu herrschen. Je mehr sich Shimamura aber von Komako distanziert, desto mehr überwiegen die Bilder der zweiten Reihe und desto intensiver werden sie (Feuerkissen). Auch die Feuersbrunst weist auf Komako hin. Schon Mishima Yukio bemerkte²⁶, Komako selbst wirke wie ein Feuer mitten im Schnee.

Allerdings darf man diese symbolischen Beziehungen nicht zu sehr pressen. Neben den erwähnten Hauptmotiven gibt es auf Schritt und Tritt weitere Assoziationen und Metaphern, deren Bedeutung nicht immer sogleich ersichtlich ist, die aber ins Kontinuum des Bilderflusses hineinpassen. Überhaupt sind die Bilder der zweiten Ebene immer offen und mehrdeutig, wenn sie auch meist eine Hauptqualität zu besitzen scheinen. Jedenfalls wohnt ihnen eine eigene Dynamik inne, die schließlich zur Zusammenballung, zu den mächtigen Auf-und-ab-Bewegungen des Schlußabschnitts führt. Die alltäglichen Grenzen lösen sich auf, die Dinge werden biegsam und durchlässig. Die Erde hebt sich empor, die Milchstraße strömt hernieder und umfaßt alles in einem Augenblick wolüstiger Einheit. Selbst die stürzende Yōko wird dabei eingeschlossen.

Liman und auch Tsuruta²⁷ gehen nun freilich so weit, darin ein geradezu mystisches Erlebnis zu sehen, das Shimamura, so paradox es auch klingt, zu einer tiefern und intensiveren Erfahrung reinsten Lebens führt. Wieweit man diesem letzten Gedankengang folgen kann, ist eine Frage, die näherer Prüfung bedarf.

Vorerst aber noch einige Bemerkungen zum Stil des Werks. In Limans Herausarbeitung der zwei Achsen oder Ebenen ist zugleich eine allgemeine stilistische Definition enthalten. Kawabatas Sprachbehandlung ist so subtil, daß fast in jedem Wort und jedem Satz unterschwellige, assoziative, «bildlogische» Bedeutungen mitschwingen²⁸. Sein Stil ist

26. In einem Gespräch Kawabata-Mishima. Zit. bei Kawasaki, Bibl. Nr. 10, S. 220.

27. Bibl. Nr. 7.

28. Deshalb stößt auch der Übersetzer bei Kawabata auf besondere Schwierigkeiten. Es gibt immer wieder Stellen, die in der Übersetzung irgendwie platt oder unbefriedigend

also alles andere als realistisch im geläufigen Sinn, was sich am besten an der vielgerühmten Naturschilderung und Landschaftsbeschreibung des Schneelandes zeigen läßt. Kawabata selbst betont zwar im Nachwort I, wieviel genaue Beobachtung zugrunde liege. Und in einem späteren Gespräch²⁹ erwidert er auf die Frage, ob *Schneeland* eigentlich auf direkter Schilderung (*shasei*) beruhe:

Yukiguni besteht zwar größtenteils aus direkter Schilderung, aber mit Verschönerungen. Immerhin ist zumindest die Natur direkt geschildert. Bei den Personen, die als Modelle dienten, gibt es Verschönerungen oder überhaupt neu Erfundenes.

Das mag zwar für den Autor subjektiv richtig sein, und ein oberflächlicher Leser wird sich mit dieser realistischen Auslegung begnügen. Aber bei näherem Zusehen haben alle Naturelemente ihre bildlogische Funktion. Man übertreibt kaum, wenn man sagt, die Natur interessiere Kawabata nur insofern, als sie ihm Material für die zweite, symbolische Ebene liefere.

Exemplarisch ist zum Beispiel schon der zweite Satz des Werks: «Die Nacht wurde weiß bis auf den Grund.» Kann die Nacht weiß werden, hat sie einen Grund? Solche Fragen, die ein naiv auf Realismus bedachter Leser stellen könnte, zeigen, wie sehr von Anfang an der rein subjektive Impressionismus Shimamuras dominiert. Kawashima³⁰ sagt daher zu Recht, daß Kawabatas *Schneeland* eine sehr subjektiv gefärbte, fiktive Welt sei und daß die Natur wie in einem Tuschbild eine stille Symbolisierung erfahre. Kawabata habe auf seine Weise die japanische Natur wiederentdeckt, wie sie von der traditionellen Ästhetik geformt in der klassischen Literatur erscheine und in der Meiji-Taishō-Periode verdrängt worden sei. Freilich gelingt es Kawabata, so scheint mir, die weitgehende Abstraktion des Tuschbildes zu vermeiden. Seine Meisterschaft erweist sich darin – und damit hängt wohl die Ausstrahlungskraft

wirken, weil es nicht gelingt, der Vielschichtigkeit und Schmiegsamkeit des originalen Wortlauts gerecht zu werden.

29. Bibl. Nr. 23, S. 295.

30. Bibl. Nr. 15, S. 200ff.

des Werks zusammen –, daß trotz des selektiven Verfahrens und der durchgehenden Symbolisierung die Naturdarstellung so nahe am sinnlich wahrgenommenen und nachvollziehbaren Eindruck haften bleibt.

Kawabatas Gedankenführung ist assoziativ. Oft scheint sie fast sprunghaft und unzusammenhängend zu sein.

Schon von Mittag an summten und zirpten laut die Insekten. Komako erschien etwas verspätet ... (197/134)

Soll hier wirklich ein Zusammenhang zwischen dem lästigen Summen der Insekten und der schon fast ein bißchen zudringlichen Komako suggeriert werden?

Seidensticker und auch japanische Kommentatoren³¹ haben diese Technik mit der Technik der Haiku oder Renga verglichen, wo auch durch plötzliche Übergänge, durch Zusammenstellen von Inkongruentem überraschende Wirkungen erzielt werden. Wenn man aus einem Werk wie *Yukiguni* einzelne Stellen herauslöst, kann man tatsächlich auf diese Idee kommen. Wenn man das Werk jedoch im Zusammenhang betrachtet, so scheint mir dieser Hinweis nicht besonders fruchtbar zu sein. Es ist ja wohl grundsätzlich fragwürdig, ein Stilmerkmal, das für eine poetische Miniaturform charakteristisch ist, ohne weiteres auf ein langes erzählendes Prosawerk übertragen zu wollen. Denn es bleibt dabei unbeachtet, daß die meisten der hier anvisierten Kontrastmotive im Roman in irgendeiner Form wiederkehren, daß sie also durch Wiederholung gestützt und vertieft werden, ja oft sogar leitmotivisches Gewicht erhalten. Der punktuelle Charakter von Shimamuras Schönheitserlebnissen scheint zwar auf den ersten Blick mit der Haiku-Technik verträglich zu sein. Aber auch diese ästhetischen Höhepunkte werden letzten Endes nur durch ihre Wiederkehr und Einbettung in ein erzählerisches, symbolgeladenes Kontinuum literarisch glaubwürdig und verständlich gemacht.

31. Seidensticker, Bibl. Nr. 5, S. VII–VIII. Muramatsu, Bibl. Nr. 21. Ebenso: «Seidensticker no *Yukiguni* ron to sono hihyō». In: *Gendai no esupuri* Nr. 35, 1969, S. 89ff.

Es dürfte klar sein, wie wir von hier aus gesehen die schon im 1. Kapitel angeschnittene Frage der Werkeinheit beantworten werden. Wenn auch auf der untern materiellen Ebene gelegentlich Unzulänglichkeiten vorhanden sind, oder die Zusammenhänge allzusehr in der Schwebe bleiben, so wird trotzdem die Einheit durch den suggestiven Bilderstrom der zweiten Ebene vollauf gewährleistet. Hier liegt auch der Grund, weshalb der später angefügte Schluß unbedingt notwendig ist. Kawabata deutet dies selber an, wenn er gegen das Ende von Nachwort I feststellt, in der ersten unvollständigen Ausgabe von 1937 seien «Anfang und Ende schlecht aufeinander abgestimmt» gewesen. Dieses Abgestimmtsein kann sich offensichtlich nicht auf Vordergründiges, Handlungsmäßiges, sondern nur auf die symbolischen Korrespondenzen zwischen dem «Spiegel mit Abendlandschaft» und der «Feuersbrunst im Schnee» beziehen. Nicht nur sind beides Nachtszenen, die Shimamura zu den intensivsten Augenblicken seiner Existenz führen, wobei die zweite Szene grundsätzlich von gleicher Qualität, jedoch ins Universelle gesteigert ist – bei Yōkos Sturz wird auch ausdrücklich an ihre durchdringend schönen Augen, die jetzt geschlossen sind, an die Zugfahrt und den Abendspiegel erinnert (254/180)³². Solchen expliziten oder auch nur andeutenden, assoziativen Querverbindungen begegnen wir jedoch auch zwischendurch allenthalben, und es entsteht der Eindruck, daß die Bilder und Motive sich in kleinen und größeren Einheiten allmählich stufenweise zu einem symbolischen Gefüge schichten wie eine fünfstöckige Pagode³³, die unzweifelhaft eine feste Struktur besitzt, aber infolge ihrer raffinierten Proportionen und geschwungenen Linien leicht in der Luft zu schweben scheint.

32. Isokai (Bibl. Nr. 17, 1. Veröffentlichung S. 209–210) ist allerdings der Ansicht, daß gerade diese Querverbindungen allzu überdeutlich und aufdringlich seien und die ganze Symbolik des Schlußteils einen zu massiven und künstlichen (*koshiraemono*) Eindruck hinterlasse. Er würde lieber auf den Schluß verzichten.

33. Der Vergleich mit einer Pagode stammt von Seki, Bibl. Nr. 16, S. 124. Er braucht auch das Bild einer Kette aus ringförmigen Gliedern, ohne zu beachten, daß die beiden Vergleiche sehr verschiedene strukturelle Prinzipien implizieren.

Wenn also *Yukiguni*, wie es heute vorliegt, als einheitliches Werk anzusehen ist, so scheint von hier aus zugleich die Feststellung berechtigt, daß es so, wie es vorliegt, auch als abgeschlossen gelten kann. Denn müßte nach dem ungeheuren Aufschwung des Finales nicht jede Beifügung die Wirkung nur beeinträchtigen? Auf der symbolischen Ebene zumindest scheint das Werk abgerundet.

Hiermit kommen wir zum umstrittensten Gegenstand der *Schneeland*-Interpretation: nämlich der Person Shimamuras. Was ist letzten Endes von ihm und seiner imaginären Welt zu halten? Hat diese Welt etwas zu bieten, das sein offensichtliches Ungenügen auf der realen Ebene aufzuwiegen vermag?

Wenn man die japanische Sekundärliteratur daraufhin durchsieht, so überwiegen im ganzen die eher negativen Kommentare! Bei Yamamoto Kenkichi³⁴ lesen wir, Shimamura sei eine abstrakte Figur, nur darauf aus, mit der ihm eigenen Sensibilität Schönheit, weibliche Schönheit zu entdecken und zu betrachten, nichts weiter! Er sei, um in der Nō-Terminologie zu sprechen, der Waki, der das leidenschaftliche Spiel des Shite (Komako) und des Tsure (Yōko) beobachte. Erst auf dem Hintergrund seiner Hohlheit und Leere leuchte das Leben der Frauen in seiner ganzen Kraft auf. Und Hasegawa formuliert noch schärfer³⁵:

Shimamura ist ein vereinsamtes Scheinbild, das Kawabata absichtlich möglichst von sich fernzuhalten trachtete und dem er Ekel und Abscheu entgegenbrachte. Shimamuras Inneres ist nichts weiter als ein merkwürdiger Hohlraum. Natürlich lebt er nicht! Die auf diesem Hintergrund dargestellten Frauen Komako und Yōko werden in frischester Weise zum Leben gebracht, sobald sie die Saiten in Shimamuras innerster Brust berühren; darin besteht der Kniff! Was Kawabata in *Schneeland* beschrieben hat, ist nicht der müßiggängerische, sich mit europäischem Tanz abgebende Shimamura, sondern die Lebensweise Komakos und die ungewöhnliche Existenz Yōkos. Hierin liegt der ungeheuerliche Kunstgriff in der Werkstruktur von *Yukiguni*.

Diese Tendenz, Shimamura auf ein unpersönliches Medium, auf eine rein erzähltechnische Maßnahme, auf eine kalte, unbeteiligte Kamera-

34. Bibl. Nr. 14, S. 178ff.

35. Bibl. Nr. 8, S. 339.

linse³⁶ zu reduzieren, durch die der Leser in die Geschichte hineinblickt, ist ohne Zweifel durch Kawabatas eigene Äußerungen, vor allem im Nachwort I, suggeriert. Auch im Gespräch mit Nakamura Mitsuo und Mishima Yukio sagt Kawabata³⁷, Shimamura sei «schlecht gemacht, in der Funktion, (die andern) herauszuheben» (*Waruku shite aru, hikitateyaku to shite ne*). Er sei «noch schlimmer als ein Waki».

Der Vergleich mit der Shite-Waki-Struktur des Nō-Spiels wird übrigens durch eine Szene im Werk selbst nahegelegt: Eines Morgens, da Shimamura erwacht, wird in einem Nebenzimmer Nō rezitiert und die Trommel geschlagen (Ende der ersten Buchausgabe 1937) (236/166).

Aber solche Erklärungen befriedigen nicht recht! Shimamura ist mehr als eine Randfigur, mehr als ein technisches Vehikel. Seine Perspektive dominiert und drückt dem Ganzen ihren Stempel auf. Er ist ja nicht ein Unbeteiligter, sondern erst in der Liebe zu ihm entfaltet sich Komakos weibliches Dasein in voller Stärke. Warum sollte zu ihrer Hervorhebung eine solche leere Kontrastfigur unbedingt nötig sein, wie manche Kommentare behaupten? Könnte nicht ihre ungebrochene Lebensfülle noch intensiver herausgearbeitet werden, wenn sie einen Partner fände, der positiv auf ihre Liebe zu antworten vermöchte? Die Gründe, warum Shimamura dazu unfähig bleibt, müssen wohl tiefer liegen als in einem erzähltechnischen Konzept.

Es gibt Autoren, die vermuten, Kawabata habe in Shimamura die Karikatur eines eigenen Charakterzugs versucht³⁸, oder er übe Kritik an einer überwundenen Phase seiner selbst und damit überhaupt an der Intellektuellenschicht der Vorkriegszeit³⁹. Doch nichts liegt ferner, als in *Schneeland* irgendwelche Bezüge auf die aktuellen Zeitumstände hineinlesen zu wollen!

36. Bibl. Nr. 8, S. 360.

37. Bibl. Nr. 23, S. 295 u. 297.

38. Bibl. Nr. 10, S. 211.

39. Bibl. Nr. 12, S. 235.

Zu einer ganz anderen Einschätzung führen dagegen die Gedankengänge Limans, die wir in ihrer letzten Konsequenz jetzt zu diskutieren haben.

Er bemerkt sehr richtig:

Schneeland kann auf der einen Ebene interpretiert werden im Sinne einer moralischen Lektion über die Möglichkeit von Liebe und die Verweigerung von Liebe. Wenn diese Sicht übertrieben würde, würde Shimamura zur Personifikation von männlichem Egoismus und zur Karikatur eines sterilen Ästheten ... Doch es liegt zuviel hypnotische Kraft im zentralen Bewußtsein Shimamuras und in seinen visuellen Präferenzen, als daß der Leser diese unveränderliche Hilfsfunktion akzeptieren würde.

Doch dann fährt er fort:

Die tiefere, vielleicht wahrere Wirklichkeit, die in den bildhaften Wahrnehmungen und visionären Ausflügen seines Geistes enthüllt wird, und das reinigende Eintauchen in die Milchstraße schließen eine Verflechtung des Bewußtseins mit der Welt und eine Teilnahme am Fluß der Veränderungen ein, die auf einer tieferen Ebene stehen als moralisches Wachstum und Charakterbesserung⁴⁰.

Liman gesteht Shimamura also ein mystisches Erlebnis der Alleinheit zu, das ihn zu einem Augenblick reinsten und intensivsten Lebens und damit zu einer höheren Realität führt, die die Wirklichkeit im banalen Sinn zugleich einschließt und aufhebt.

Zur gleichen Einsicht gelangt auch Tsuruta, der zudem noch beifügt:

Ich denke, *Schneeland* handelt von einem durch und durch differenzierten Mann, der sich auf die Reise zurück zu einem Stadium der Nicht-Differenziertheit begibt. Es stellt Schritt für Schritt den Prozeß der Überwindung seiner Entfremdung dar⁴¹.

Beide Interpreten würden also die Frage, ob Shimamuras Visionen etwas zu bieten haben, das sein praktisches Versagen aufwiegt, eindeutig bejahen.

Es mag gut sein, dieser positiven, geradezu enthusiastischen Auffassung den grundsätzlichen Zweifel an Kawabatas Ästhetik gegenüberzustel-

40. Bibl. Nr. 6, S. 284.

41. Bibl. Nr. 7, S. 265.

len, wie ihn zum Beispiel Saeki Shōichi⁴², vor allem aber Sakamoto Hiroshi⁴³ formuliert hat, und zwar schon 1939, also zwei Jahre nach der ersten Buchausgabe und damit vor Fertigstellung des Schlußteils (der ihn gewiß in seiner Überzeugung nur bestärkt hätte!).

Sakamotos Ausführungen lassen sich wie folgt zusammenfassen: Shimamura ist ein innerlich gespaltenen Vertreter der städtischen Intelligentsia, der in einem nicht entwicklungsfähigen Liebeshandel seinem Vergnügen nachgeht. In diesen Rahmen versucht der Autor eine Art abgeklärte Schönheit einzupassen. Aber kann das im wahren Sinne Schönheit genannt werden? Wenn dieser Begriff erlaubt sein soll, so muß man jedenfalls von einer *dekadenten* Schönheit (*taihai no bi*) sprechen! Und zwar deshalb, weil sie den Lebenswillen verneint, ja erst aufgrund dieser Verneinung zustandekommt. Shimamura wirkt wie eine durchsichtige, unmenschliche Glaspuppe! Eine Schönheit, die vom «Leben» völlig abstrahiert ist, gibt es nicht, oder kann zumindest nicht in der richtigen Bedeutung Schönheit genannt werden. Zum Schluß zieht Sakamoto noch einen Ausspruch von Hasuda Zenmei heran, der gesagt haben soll, er könne sich des Gefühls nicht erwehren, daß der Schönheit in *Yukiguni* etwa Künstliches, Gemachtes (*koshiraemono*) anhafte.

Sakamoto vermag also in Shimamuras Imagination durchaus nichts Positives zu entdecken. Man wird zwar zugeben, daß Sakamoto allzusehr auf einem radikal moralisierenden Standpunkt steht und daß er allzusehr dazu neigt, Shimamura mit Kawabata direkt zu identifizieren. Aber seinen grundsätzlichen Einwand vermag auch Hasegawa⁴⁴ nicht zu entkräften, obwohl er des langen und breiten Sakamotos Diagnose zu widerlegen sucht.

Damit sind zwei extreme Möglichkeiten des *Yukiguni*-Verständnisses gegeben, die gewiß auch weiterhin die Interpretation beschäftigen wer-

42. Bibl. Nr. 13.

43. Bibl. Nr. 11.

44. Bibl. Nr. 8, S. 351ff.

den. Jeder gründliche Leser wird sich letzten Endes vor diese Alternative gestellt sehen. Ich selber neige eher zur negativen Seite hin, was im folgenden zu begründen ist.

Limans klare Herausarbeitung der bildhaften Supra-Struktur in *Yukiguni* bedeutet ohne Zweifel einen Fortschritt. Doch scheint mir, daß er dieser übergelagerten Symbolebene doch wohl im ganzen gesehen zu ausschließliche Bedeutung beigemessen hat, wenn er daraus eine mystische Erfahrung höherer Ordnung herausliest. Es gibt zwar Stellen, die eine solche Interpretation nahelegen, besonders diejenige, wo die Milchstraße die Erde zärtlich umarmt und wie ein großes Polarlicht durch Shimamuras Körper fließt, so daß er das Gefühl hat, am Ende der Erde zu stehen (250/177). Ebenso der letzte Satz des Romans, wo es ihm scheint, die Milchstraße stürze mit einem Donner in ihn hinein. Aber was ist doch andererseits Shimamura für eine geistig impotente, schwächliche, hilflose und willenslose Figur! So wird er gerade auch in der Schlußszene dargestellt: Wie er mühsam hinter der rennenden Komako herläuft und sich bald «arg beschwert fühlt», da er klein und leicht gedrungen ist und nicht schnell laufen kann (249/176). Wie er sich von Komako ermahnen lassen muß, achtzugeben und ja nicht zu stürzen (251/177), während sie selbst in ihren Holzschuhen mühelos über den Schnee dahinfliegt (249/176). Wie er schließlich den Brand und die unglückliche Yōko begafft, ohne selbst einen Finger zu rühren, ja vielmehr von ein paar tätig eingreifenden Männern zur Seite gestoßen wird und taumelt. Und nun soll diese untaugliche, fast ein bißchen lächerliche Figur plötzlich fähig sein, «zum Leben in seiner reinsten Intensität», zu einer tieferen und umfassenderen Wirklichkeit und Einheit vorzustößen. Wird das der Leser akzeptieren? Das scheint mir zweifelhaft. Die kontrastierenden Elemente sind zu stark, die positiven Elemente zu spärlich und zu wenig eindeutig⁴⁵.

45. Isokai (Bibl. Nr. 17, S. 209) drückt das ungefähr so aus: Ob man sich an der Schönheit von *Yukiguni* berauschen kann, hängt davon ab, ob man bereit ist, sich mit Shimamuras Perspektive völlig zu identifizieren. Ich muß sagen, daß ich da eine gewisse Hemmung verspüre ...

Weiterhin: Falls es sich bei Shimamuras Schönheitstaumel um ein echtes mystisches Erlebnis handeln sollte, so müßte dasselbe qualitativ mit andern Formen mystischer Erfahrung, zum Beispiel mit der Erleuchtung des Zen-Buddhismus vergleichbar sein. Nach allem, was aus der einschlägigen Literatur über Satori bekannt ist, geht es dabei um eine zwar rein persönliche Erfahrung, die aber zu einer *dauernden* Empfindung absoluter Gewißheit führt, welche die ganze Persönlichkeit durchdringt und ihr Verhalten moralisch und geistig bestimmt. Sie geht zwar über die Wirklichkeit im gewöhnlichen Sinn hinaus, führt jedoch nicht von ihr weg, sondern verleiht ihr eine neue, tiefere Dimension.

Von Shimamuras ästhetischen Erlebnissen kann dergleichen jedoch nicht behauptet werden. Sie haben nur punktuellen Charakter, stellen sich plötzlich ein, dauern nur kurze Zeit und bleiben ohne jegliche Konsequenzen. Katō Shūichi⁴⁶ formuliert das in origineller Weise: Wenn Shimamura Yōkos Stimme als fast wehmütig schön empfindet, so nicht deshalb, weil diese schöne Stimme im nächsten Augenblick erlischt (also wegen der Vergänglichkeit des Schönen, wegen seines Augenblickscharakters, seiner Zerbrechlichkeit). Sondern vielmehr deshalb, weil er selbst, der die Stimme als schön empfindet, im nächsten Augenblick erlischt.

Von einer Entwicklung Shimamuras und einer Überwindung seiner Entfremdung zu reden, wie dies Tsuruta tut, dafür bietet der Text kaum Anhaltspunkte. Im Gegenteil, Shimamuras Schönheit ist völlig einseitig, selbstbezogen, für seine Umwelt belanglos (wenn nicht sogar schädlich) und nicht nachvollziehbar. Sie kommt überhaupt erst unter diesen Bedingungen zustande. Von Anfang an ist sie «nicht von dieser Welt»; und am Schluß, da die Milchstraße Shimamuras Körper zu durchfließen scheint, fühlt er sich ans «Ende der Erde» (250/177), das heißt in größtmögliche Entfernung und Vereinzelung versetzt. Man kommt wohl nicht umhin, dieser Ästhetik, die sich auf ein gebrochenes Weltverhältnis gründet, dekadente Züge zuzusprechen.

46. Bibl. Nr. 20.

Erst an diesem Punkt ist es berechtigt und wird es notwendig, auf die Person des Autors selbst einzutreten. Es geht zwar nicht an, Shimamura direkt als eine Art Selbstporträt aufzufassen, wie wir schon zur Genüge betont haben. Aber wenn *Schneeland* Kawabatas Hauptwerk ist, so ist die darin aufgerollte Problematik im grundsätzlichen Sinn eben doch auch für ihn selbst charakteristisch und ein Ausdruck seiner eigenen Welterfahrung, besonders dann, wenn in anderen Werken oder Äußerungen Vergleichbares auftaucht.

Einen ersten Hinweis finden wir schon in den Nachworten. Kawabata korrigiert ja im zweiten Nachwort seine Aussage über Shimamura aus dem Nachwort I:

«... Ich habe ganz bewußt Shimamura möglichst losgelöst von mir beschrieben.» So sagte ich im Nachwort zur Sōgensha-Ausgabe. Das bleibt zwar durchaus richtig; andererseits läßt sich solches doch wieder nicht mit völliger Gewißheit behaupten. Shimamura ist für mich als den Verfasser von *Schneeland* eine beunruhigende Figur. Ich möchte gerne sagen, er sei gar nicht dargestellt; aber auch darüber bin ich im Zweifel.

In der Tat, Shimamuras Wesen und Existenz scheinen mir so durchsichtig zu sein, daß da kaum mehr etwas beizufügen bleibt. Deshalb möchte sich Kawabata möglichst von ihm distanzieren, nimmt aber dann diese Distanzierung aus Ehrlichkeit doch wieder halbwegs zurück. Ohne Zweifel hat er eine Figur wie Shimamura aus einer inneren Notwendigkeit heraus geschaffen. Und wenn man sein Gesamtwerk überschaut, stößt man immer wieder auf verwandte Gestalten. Immer sind es Männer, die dem Leben (oft in der Verkörperung schöner Frauen) als faszinierte Beobachter gegenüberstehen, ohne daran wirklich teilzuhaben. Das ist keimhaft schon in der *Tänzerin von Izu* enthalten, geht dann über *Kinjū* (1933) zu *Schneeland*, zu *Tausend Kraniche* (1949/52), zur *Tänzerin* (1950/51) bis zu den *Schönen Schläferinnen* (1960/61). Im Gespräch mit Mishima und Nakamura stellt Kawabata selber fest:

In Wahrheit denke ich bei mir, daß in meinen Erzählungen meistens Selbsthaß und Selbstverneinung vorhanden sind⁴⁷.

47. Bibl. Nr. 23, S. 290.

Gerade aus der Zeit, bevor *Schneeland* entstand, gibt es zudem weitere autobiographische Äußerungen, die als Bestätigung aufgefaßt werden dürfen. In *Literarische Selbstbiographie (Bungakuteki jijoden)* (1934) lesen wir zum Beispiel:

... Liebesverlangen (*koigokoro*) ist für mich ein Lebensfaden mehr als irgend etwas anderes. Jedoch kommt es mir so vor, als habe ich im Sinne einer Liebesbeziehung noch nie die Hand einer Frau gedrückt. Es gibt vielleicht Frauen, die mir sagen: Lüge nicht! Ich habe aber das Gefühl, das sei nicht nur eine reine Allegorie. Daß ich mit der Hand nicht zugreife, das bleibt ja wohl nicht nur auf die Frauen beschränkt. Ist nicht auch das menschliche Leben für mich von solcher Art? Ist nicht auch die Wirklichkeit so? Oder die Literatur? ... Ich habe zwar die Wörter «Wahrheit» und «Wirklichkeit» (*shinjitsu, genjitsu*) beim Schreiben von Kritiken verwendet, aber mit Beschämung, weil ich mich nie bemühte, von mir aus dieselben kennenzulernen oder mich ihnen zu nähern. Ich halte mich für ein Wesen, das in unwahren Träumen spielend dem Tod entgegengeht.

Eine Art Begründung für diesen Sachverhalt finden wir am Anfang von *Matsugo no me* (1933):

Ein Künstler wird nicht in einer einzigen Generation geboren, denke ich. Wenn das Blut der Vorfahren so und so viele Generationen durchlaufen hat, erscheint er als einzelne Blüte ... Man mag sich einerseits vorstellen, die künstlerische Bildung eines alten Geschlechtes überliefere sich von Generation zu Generation, bis sie schließlich einen Schriftsteller hervorbringe. Andererseits, da das Blut alter Geschlechter meist krank und geschwächt ist, mag man den Schriftsteller auch gleichsam als eine Flamme vor dem Erlöschen, als ein Aufflackern des zur Neige gehenden Blutes am Rande des Untergangs ansehen. Das ist bereits eine Tragödie. Es ist undenkbar, daß die Nachkommen eines Schriftstellers kräftig gedeihen.

Kawabata, der aus altem Haus stammte, der während seiner ersten Lebensjahre beide Eltern und im Verlauf der Kindheit die einzige Schwester und die Großeltern verlor, der selbst auch die schwächliche Konstitution seines künstlerisch veranlagten Vaters geerbt hatte, wird das Voranstehende durchaus als persönliche Erfahrung gemeint haben. Doch liegen hier mit der größten Wahrscheinlichkeit auch Einflüsse von der europäischen Literatur der Jahrhundertwende, der Literatur der Dekadenz vor. Hasegawa⁴⁸ zieht Baudelaire zum Vergleich heran.

48. Bibl. Nr. 8, S. 341–343.

Ich würde vor allem an das Frühwerk Thomas Manns erinnern. Tonio Kröger zum Beispiel ist ein Künstlertyp von großbürgerlicher Herkunft, der einerseits nicht den Schaffensdrang und die Naivität des echten Künstlers besitzt, aber andererseits auch jeden Bezug zum realen Leben verloren hat und wie durch eine Glaswand von den «Wonnen der Gewöhnlichkeit» getrennt ist. Er erscheint, wie auch Hanno in den *Buddenbrooks*, als eine übersensible, angekränkelte, dekadente Endform in der Entwicklungsgeschichte einer wohlhabenden Bürgerfamilie. Dasselbe läßt sich wörtlich auch von Shimamura sagen, und Kawabata selbst sah seine eigene Existenz offenbar auch in diesem Licht.

Diese Übereinstimmungen sind so frappierend, daß bei der großen Popularität, die Thomas Manns Werk und besonders gerade eine Novelle wie *Tonio Kröger* in Japan genießen, sogar eine direkte Beeinflussung nicht ganz ausgeschlossen scheint. Jedenfalls erscheint Kawabata so in einem weltliterarischen Zusammenhang als ein moderner Schriftsteller, der, wie viele seiner westlichen Kollegen, die Einsamkeit, Unsicherheit, Entfremdung und Unbehaglichkeit des Menschen und seine Sehnsucht nach Überwindung dieses Zustands dargestellt hat.

Inwieweit diese Darstellung typisch japanische Züge trägt – Kawabata wird ja meist als typisch japanischer Autor apostrophiert –, das bedürfte eingehender Prüfung, die hier zu weit führen würde. Nur soviel: Katō Shūichi⁴⁹, der sich dieselbe Frage stellt, kommt zum Schluß, Kawabatas Sensibilität und Schönheitssinn seien ohne Zweifel am Jahreszeitengefühl des *Kokinshū*, an den ästhetischen Miniaturen des *Kopfki-senbuchs*, am Augenblicksempfinden der Haiku-Dichtung usw. geschult, seien ohne diese Tradition nicht denkbar. Aber das sei nur eine Seite, ein beschränkter Aspekt der japanischen Kultur. Es gehe in keiner Weise an, Kawabata als typischen Repräsentanten dieser Kultur schlechthin anzusehen.

Selbst wenn man Katōs Ansicht im ganzen akzeptiert, bleibt doch darüber hinaus noch der Zweifel, ob denn Kawabatas spezifische Hy-

49. Bibl. Nr. 20.

persensibilität, seine Gebrochenheit, sein Zug ins Traumhafte, Visionäre, kurz – die dekadenten Elemente seiner Ästhetik schon vorher in der Traditionslinie vorhanden sind, in welche Katō ihn hineinstellt. Von der Grundproblematik in *Yukiguni* aus gesehen, scheint mir dessen Autor mindestens ebenso sehr ein Kind seiner Zeit und ein Vertreter weltliterarischer Strömungen wie ein Fortsetzer rein japanischer Tradition zu sein.

Kawabata soll auch noch die nachstehende Aussage über *Schneeland* gemacht haben⁵⁰:

Es mag vielleicht erstaunlich klingen, aber das, was dieses Werk durchzieht, ist die Sehnsucht nach dem menschlichen Leben.

Komako (man möchte sagen, als Frau) besitzt diese naive Lebensfülle. Shimamura (als Mann) hat jeden direkten Zugang dazu verloren und überläßt sich stattdessen einer ästhetischen Ersatzwelt. Das sieht wie eine Flucht aus, ist aber vielleicht tatsächlich ein Versuch, die verlorene Unmittelbarkeit auf einem Umweg, hinten herum, wiederzugewinnen. Shimamura erreicht dieses Ziel nicht. Aber sein Scheitern ist als literarische Gestalt so faszinierend, daß *Yukiguni* seine Stellung als klassisches Werk unseres Jahrhunderts beibehalten wird.

50. Zit. bei Hasegawa, Bibl. Nr. 8, S. 341. Leider ohne Quellenangabe.

BIBLIOGRAPHIE

1. Kawabata Yasunari zenshū (*Kawabatas sämtl. Werke*). Verlag Shinchōsha 1969–1974, 19 Bde.
2. Kawabata Yasunari, «Yukiguni shō, zenbun», in: *Sunday Mainichi*, 13. August 1972.
3. Yasunari Kawabata, *Die Tänzerin von Izu/Tausend Kraniche/Schneeland/Kyoto*. Ausgewählte Werke in einem Band. Hanser Sonderausgabe, 4. Aufl., München 1969. (Übersetzer von *Schneeland*: Oscar Benl).
4. Yasunari Kawabata, *Tausend Kraniche/Schneeland*. rororo Taschenbuch 1291, Reinbek b. Hamburg 1970.
5. Edward G. Seidensticker, *Snow country*. Vorwort zur engl. Übersetzung. New York 1957.
6. Anthony V. Liman, 'Kawabata's lyrical mode in *Snow country*'. *Monumenta Nipponica* vol. XXVI, Nr. 3–4, 1971.
7. Kinya Tsuruta, 'The flow-dynamics in Kawabata Yasunari's *Snow country*'. Ebenda.

8. Hasegawa Izumi, *Shinpen kindai meisaku kanshō*. Verlag Shibundō, 1967. (Über *Yukiguni* S. 337–379.)

9. Hasegawa Izumi, «*Yukiguni no shoshutsu to teihon e no suikō katei*», in: *Gendai no esupuri* Nr. 35. Verlag Shibundō, 1969. (Nr. 35 ist eine Kawabata-Sondernummer mit nützlicher Bibliographie im Anhang.)

10. Kawasaki Toshihiko, «*Yukiguni – kore kara no hihyō*». Ebenda.

11. Sakamoto Hiroshi, «*Bi no sōzō – Yukiguni to Ten no yūgao*», in: *Bungei bunka*, Juli 1939.

12. Saigusa Yasutaka, *Kawabata Yasunari*. Tōkyō 1961.

13. Saeki Shōichi, «*Yukiguni*», in: *Kokubungaku, kaishaku to kanshō*, Februar 1957, S. 54.

14. Yamamoto Kenkichi (Hrg.), *Kawabata Yasunari (Kindai bungaku kanshō kōza 13)*. Verlag Kadokawa shoten, 1959.

15. Kawashima Itaru, *Kawabata Yasunari no sekai*. Tōkyō 1969.

16. Seki Ryōichi, «*Yukiguni kō*», in: *Kawabata Yasunari no ningen to geijutsu*. Hrg. v. Kawabata bungaku kenkyū kai. Verlag Kyōiku shuppan center, 1971.

17. Isokai Hideo, «*Yukiguni*», in: *Kindai bungaku ronbun hikkei*. Verlag Gakutōsha, 1963. Neudruck in: *Kawabata Yasunari. Nihon bungaku kenkyū shiryō sōsho*. Tōkyō 1973.

18. Kawamura Seiichirō, «*Yukiguni no kōsei*», in: *Meiji daigaku kyōyō ronshū*, März 1968.

19. Terada Tōru, «*Yukiguni ron*», in: *Kindai bungaku*, April 1953. Neu unter d. Titel: «*Yukiguni ni tsuite*», in: Mishima Yukio (Hrg.), *Bungei tokuhon Kawabata Yasunari*. Kawade paperbacks 16, 1962

20. Katō Shūichi, «*Saraba Kawabata Yasunari*», in: *Mainichi shinbun*, 12. und 13. September 1972 (Abendausgabe).

21. Muramatsu Sadataka, «*Kawabata Yasunari no rengateki shuhō*», in: *Keisei*, Januar 1968.

22. Mishima Yukio, Nachwort in: *Nihon no bungaku 38, Kawabata Yasunari*. Verlag Chūō kōron sha, 1964.

23. «*Kawabata Yasunari ni kiku, zadankai*» (Gespräch zwischen Kawabata, Nakamura Mitsuo und Mishima Yukio), in: Mishima Yukio (Hrg.), *Bungei tokuhon Kawabata Yasunari*. Kawade paperbacks 16, 1962, S. 290–306.

24. Wada Yoshie, *Meisaku no dekiru made*, 1957.

25. Wada Yoshie, *Omokage no hitobito – Meisaku no moderu o tazunete*, 1958.

26. «*Kawabata Yasunari isaku Yukiguni shō no fushigisa*», in: *Sunday Mainichi*, 3. September 1972.