

Glühwürmchen und Feuervogel – Zum Nexus von japanischer Lyrik und Seele bei Ōe Kenzaburō

Sebastian Balmes (Zürich)

Abstract

Ōe Kenzaburō was deeply influenced by Western writers such as William Blake and W. B. Yeats, but he was also an avid reader of Japanese literature, including premodern works as well as the folklorist Yanagita Kunio. In his short story “The Day Another Izumi Shikibu Was Born” (*Mō hitori Izumi Shikibu ga umareta hi*, 1984) Ōe creates a poetological discourse by inventing a tradition that evolves around the poems of *Shikibu-san* and is transmitted by the “great women” (*ōi naru onna-tachi*) of the village where he grew up in the forests of Shikoku. Within the mythical framework of this fictive tradition Japanese poetry is linked to the soul (*tama/tamashii*) – a topic frequently encountered in Ōe’s works since the 1970s. Another story by Ōe, “The Bird Surrounding Itself with Fire” (*Hi o megurasu tori*, 1991), discusses Itō Shizuo’s poem “Bush Warbler” (*Uguisu*, 1934) and its implications for a concept of the soul. The text includes a passage reminiscent of Izumi Shikibu’s poem in which she identifies fireflies with her own soul. While Ōe takes up Izumi Shikibu’s thought, he transforms it: the firefly becomes the narrator gazing upon a swarm of light that is his soul, but also exceeds the individual. According to an essay that Ōe wrote two years later, the story ends with a “bad ambiguity” (*ashiki aimaisa*), but another essay by Ōe published in 2011 suggests a much more positive interpretation. Although “soul” as a concept, as it figures in the texts discussed, defies a clear definition, it can be shown that Ōe is particularly concerned with how the souls of different persons relate to each other, especially the souls of his son and himself. Based on a comparative analysis of Ōe’s two stories, it is argued that Ōe regarded poetry as a medium of universal experience that creates new meaning in different situations.

1 Einleitung

Unmittelbar nach der Bekanntgabe im Oktober 1994, dass Ōe Kenzaburō 大江健三郎 (1935–2023) als zweitem japanischen Schriftsteller der Nobelpreis für Literatur verliehen würde, schrieb Siegfried Schaarschmidt, dass Japans erster Nobelpreisträger Kawabata Yasunari 川端康成 (1899–1972) im Westen als Traditionalist gesehen werde, obwohl er in Wirklichkeit Modernist sei; Ōes Werk könne dagegen nicht zu der Vermutung verleiten, dass wir es hier

mit einem Traditionalisten zu tun haben.¹ Hier muss jedoch weiter differenziert werden. Tatsächlich zeichnet sich Kawabata, zu dessen Sujets „die nostalgische Liebe zum traditionellen Japan“² gehört, durch seine individuelle Subjektivität aus.³ In seiner Nobelpreisrede, in der er von Gedichten der buddhistischen Mönche Dōgen 道元 (1200–1253) und Myōe 明恵 (1173–1232) ausgeht und viele weitere klassische Autorinnen und Autoren zitiert, inszeniert er sich allerdings, westlichen Erwartungen gemäß, als tief geprägt von der japanischen Kultur.⁴ Ōe präsentiert in seiner eigenen Nobelpreisrede einen Gegenentwurf zu dem stark vom Zen-Buddhismus geprägten Mystizismus Kawabatas und orientiert sich an westlicher Literatur, vor allem W. B. Yeats.⁵ Literatur stellt für Ōe nicht bloß eine Inspirationsquelle dar; Lesen und Schreiben greifen bei ihm in besonderem Maße ineinander. In zahlreichen seiner Werke diskutiert er Gedichte, die er neben Yeats etwa von William Blake, Dante, R. S. Thomas und T. S. Eliot zitiert.

Rückblickend erscheint es erstaunlich, dass das Dorf im Wald auf Shikoku, in dem Ōe aufgewachsen ist und das in fiktionalisierter Form vielen seiner Romane als Schauplatz dient, in der Rede nur beiläufig erwähnt wird. Auf seine Traditionen, Mythen und Überlieferungen, denen wir zum ersten Mal in *Der stumme Schrei* (*Man'en gannen no futtobōru* 万延元年のフットボール, 1967)⁶ begegnen und die auch in *Grüner Baum in Flammen* („*Sukuinushi*“ *ga nagurareru made* [Bis der Erlöser geschlagen wird] 「救い主」が殴られるまで, 1993, dt. 2000), das Ōe ein Jahr vor der Nobelpreisvergabe fertigstellte, eine zentrale Rolle spielten, geht Ōe sogar überhaupt nicht ein. Diese Motive werden in Ōes Rede, deren Konzeption auf einem Kontrast zu Kawabata beruht, ausgeblendet. Der Kontrast besteht primär in einer Affinität zu entweder japanischer oder westlicher Literatur, und nicht so sehr in einem Gegensatz von Tradition und Moderne. Insoweit sich jedoch in Ōes Texten traditionelle Elemente finden, bedeutet Tradition hier etwas anderes als für Kawabata: Ōe geht es um gelebte, sich immer wieder aktualisierende Überlieferungen, die für die Menschen in ihrem Umfeld eine unmittelbare Bedeutung haben, im Unterschied zur erstarrten klassischen Kultur mit ihrer

¹ Vgl. SCHAARSCHMIDT 1996: 231. Die Einschätzung von Schaarschmidt deckt sich mit der von Barbara YOSHIDA-KRAFFT 1974: 43, 45f., 69. Im Vergleich zu Kawabata handle es sich bei Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 (1886–1965) um einen „echten“ Klassizisten (vgl. ebd.: 48–50, bes. 50). Hinsichtlich ihres Umgangs mit der japanischen Tradition stehen Kawabata und Ōe für Yoshida-Krafft dennoch im Kontrast zueinander (vgl. ebd.: 72).

² Vgl. YOSHIDA-KRAFFT 1974: 43.

³ Vgl. ebd.: 43, 46.

⁴ Siehe KAWABATA 1968.

⁵ Siehe OE 1994c, außerdem OE 1996: bes. 143–145.

⁶ Bei der deutschen Übersetzung (1980) handelt es sich um eine Übertragung aus dem Englischen (= OE [1974] 1981).

elaborierten, nicht ohne weiteres zugänglichen Ästhetik. Letztere befindet sich vielmehr im Widerspruch zum von Ōe vertretenen grotesken Realismus.⁷

Kategorien wie „Traditionalist“ und „Modernist“, wie sie im Kontext der Nobelpreisvergaben bemüht wurden und zu einem gewissen Grad immer noch das Bild von Kawabata und Ōe prägen, sind vereinfachend und sollen hier nicht weiter diskutiert werden. Dieser Beitrag möchte vielmehr aufzeigen, wie ein besonderes Augenmerk auf Elemente, die der älteren japanischen Literatur entlehnt sind, die Interpretation bestimmter Texte Ōes bereichern kann, selbst wenn solche Bezüge auf den ersten Blick nicht vorhanden scheinen. Dabei geht es besonders um die Verbindung von japanischer Lyrik und der Seele – das Thema Seele durchzieht seit den 1970er Jahren⁸ zahlreiche von Ōes Werken, und „die (Beschäftigung mit der) Seele“ (*tamashii no koto* 魂のこと)⁹ ist ein Ausdruck, der sich in seinen Texten immer wieder findet.

Besonders deutlich wird die Diskrepanz von klassischer und gelebter Tradition in Ōes Erzählung „Der Tag, an dem eine neue Izumi Shikibu geboren wurde“ (*Mō hitori Izumi Shikibu ga umareta hi* もうひとり和泉式部が生まれた日, 1984, dt. 2015; nachfolgend „Eine neue Izumi Shikibu“). In diesem Text kommt es zu einem Aufeinanderprallen nüchterner Schulmeinung,

⁷ Ōe bezieht sich in seiner Nobelpreisrede auf die Theorie von Michail Bachtin, welche dieser an François Rabelais' Romanzyklus *Gargantua und Pantagruel* (1532–64) entwickelte. Rabelais las Ōe in der Übersetzung seines Lehrers Watanabe Kazuo 渡辺一夫 (1901–1975) (vgl. ŌE 1994c).

⁸ Der erste Roman, in dem der Seele besondere Bedeutung zukommt, ist *Die Flut erreicht meine Seele* (*Kōzui wa waga tamashii ni oyobi* 洪水はわが魂に及び, 1973), dessen Protagonist durch Meditation Kontakt zu den Seelen der Bäume und Wale aufzunehmen versucht, als deren Vertreter er sich sieht. Der Roman *Salto* (*Chūgaeri* 宙返り, 1999), der wie die Trilogie *Grüner Baum in Flammen* (*Moeagaru midori no ki* 燃えあがる緑の木, 1993–1995, dt. 2000–2003) von der Gründung einer neuen Glaubensgemeinschaft erzählt und in gewisser Weise eine Fortsetzung der Trilogie darstellt, aber zudem die Terrorpläne und den Giftgasanschlag in der Tōkyōer U-Bahn durch die Sekte Ōmu Shinrikyō オウム真理教 verarbeitet, stellt laut seinem Übersetzer Philip Gabriel „by far Ōe's most ‚soulful‘ work“ dar. Für eine ausführliche Analyse siehe das Kapitel „Literature of the Soul: Ōe Kenzaburō's *Somersault*“ in GABRIEL 2006: 131–172; Zitat nach 135, vgl. auch 168. *Salto* erschien 2003 in englischer Übersetzung. Für einen Überblick über Ōes Werk als das eines von Spiritualität geprägten Autors siehe GEBHARDT 2001: 125–157, bes. 126–128.

⁹ Wolfgang E. Schlecht und Ursula Gräfe übersetzen den bei Ōe stets gestrichelt hervorgehobenen Ausdruck mit „die *Sache der Seele*“ (ŌE 1994b: 58f.), Annelie Ortmanns schreibt „die *Belange der Seele*“ (ŌE 2000: 12f., 50, 53f., passim). Das in Silbenschrift geschriebene *koto* kann in diesem Kontext als Formalnomen (*keishiki meishi* 形式名詞) ohne eigene Semantik interpretiert werden, sodass sich der Ausdruck auch einfach mit „die Seele“ übersetzen lässt. Dass die Übersetzer:innen im Deutschen ein echtes Nomen einfügen, mag in erster Linie syntaktische Gründe haben (gelegentlich schreibt Ōe nur *tamashii*, ebenfalls gestrichelt hervorgehoben). Es finden sich aber auch Stellen, an denen *tamashii no koto* „getan“ wird und sich daher besser mit „Beschäftigung mit der Seele“ wiedergeben lässt: *tamashii no koto o shite* 魂のことをして (ŌE 2019: 407), von Schlecht und Gräfe mit „beschäftigen sich mit der Seele“ übersetzt (ŌE 1994b: 128); *tamashii no koto o suru basho no koto* 魂のことをする場所のこと (ŌE 1999a: 477), von Philip Gabriel mit „a place where deeds of the soul are done“ übersetzt (ŌE 2003: 570).

laut der Dichtung allein durch ihre Form bestimmt ist und die ihr Prestige primär mit historischen Autorpersönlichkeiten begründet – in diesem Fall Izumi Shikibu 和泉式部 –, und einer Überlieferung, die Gedichte als von einer mythischen Gestalt – *Shikibu-san* シキブサン – gegebenen, aber immer wieder situationsgebunden neu zu aktualisierenden emotionalen Ausdruck ansieht. Die Erzählung beschreibt die Bekehrung und Aufnahme einer von außen kommenden Lehrerin in die Dorfgemeinschaft entlang eines poetologischen Diskurses und endet mit einer geträumten oder imaginierten Erinnerung des Erzählers, in der die Lehrerin vor dem Initiationsritus singt: „Ist die Behausung, in der ich wohne, ein seelenloses Anwesen!“¹⁰

Einige Jahre nach „Eine neue Izumi Shikibu“ nähert sich Ōe in einer Erzählung dem Thema Seele erneut anhand japanischer Lyrik. In „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ (*Hi o megurasu tori* 火をめぐらす鳥, 1991, dt. 2025)¹¹ berichtet der Erzähler ausführlich von seinen Gedanken zu einem Gedicht von Itō Shizuo 伊東静雄 (1906–1953)¹² und verknüpft diese mit persönlichen Erlebnissen. Die Aussage des Gedichts, dessen vollständiger Titel „Grasmücke (Gedicht eines Alten)“ (*Uguisu (ichi rōjin no shi)* 鶯 (一老人の詩), 1934)¹³ lautet und das Ōes Erzähler nur in Auszügen zitiert, wird in einem Kondensat verdichtet, das sich aus dem ersten und dem fünftletzten der insgesamt 35 Verse zusammensetzt:

(私の魂) といふことは言へない
しかも (私の魂) は記憶する¹⁴

¹⁰ ŌE 2015: 67. Siehe ausführlicher hierzu Abschn. 7 „Japanische Lyrik und die Seele bei Ōe Kenzaburō“. Die Zitate von *Shikibu-san* – Auszüge der Gedichte von Izumi Shikibu – sind im Original (ŌE 1987a) gestrichelt hervorgehoben, in der deutschen Übersetzung durch Fettdruck.

¹¹ Alle Zitate stammen aus der deutschen Übersetzung, die im März 2025 in der *Neuen Rundschau* erscheint. Da es nicht möglich war, Seitenzahlen anzugeben, wird auf einzelne Nachweise verzichtet, es sei denn, sie betreffen Endnoten.

¹² Es sei darauf hingewiesen, dass Itō viele seiner Gedichte in der Literaturzeitschrift *Kogito* コギト veröffentlichte (eine Verkürzung von *cogito ergo sum*), was auch der Name des Protagonisten 古義人 in Ōes Romanen *Tagame: Berlin – Tokyo* (*Chenjiringu* [Wechselbalg] 取り替え子, 2000, dt. 2005), *Knabe von der traurigen Gestalt* (*Ureigao no dōji* 憂い顔の童子, 2002) und *Sayonara, meine Bücher* (*Sayōnara, watashi no hon yo!* さようなら、私の本よ!, 2005, dt. 2008) ist. Die drei Romane nannte Ōe später als Trilogie *Seltsames Paar* (*Okashi na futari-gumi* おかしな二人組), als Übersetzung des Begriffs „Pseudopaar“. Frederic Jameson verwendet den Begriff, den er selbst wiederum von Samuel Beckett übernimmt, in seiner Analyse von Ōes Roman *Salto*. Vgl. FEDERMAIR 2015: 77–80, bes. 78f. Siehe auch JAMESON 2003.

¹³ Das Gedicht wurde zunächst in der Zeitschrift *Ryo* 呂 (Februar 1934) abgedruckt und später als Teil von Itōs Gedichtsammlung *Elegien für den Meinen* (*Waga hito ni atōru aika* わがひとに與ふる哀歌 = ITŌ 1935). Während der im Titel der Sammlung genannte Adressat (*waga hito*) gewöhnlich mit einer Frau identifiziert wird (siehe z.B. NISHIHARA 2015: 103), orientiere ich mich an Sugimoto Hidetarō 杉本秀太郎 (1931–2015), auf dessen Kommentar sich Ōe stützt und der den Titel ausführlich interpretiert (siehe SUGIMOTO 1989: 240–242).

¹⁴ ŌE 1992: 10f.

(Meine Seele) kann ich nicht aussprechen
 Darüber hinaus erinnert sich (meine Seele)¹⁵

Obwohl in der Erzählung klassische Lyrik nicht explizit zur Sprache kommt, gibt „Eine neue Izumi Shikibu“ wichtige Hinweise für ihre Entschlüsselung. So betrachtet Izumi Shikibu in einem ihrer bekanntesten Gedichte an einem Bach umherfliegende Glühwürmchen als ihre eigene Seele, und in Ōes Text stellt sich der Erzähler vor, als Glühwürmchen auf seine Seele zuzufiegen; darüber hinaus wird eine Grasmücke (*uguisu* 鶯)¹⁶ Koshikibu 小式部¹⁷ genannt, was der Name von Izumi Shikibus Tochter war. Diese Bezüge sind umso erstaunlicher, als zu Ōes Inspirationsquellen vor allem westliche Schriftsteller gezählt werden.

¹⁵ Siehe zu dieser Kurzform von Itōs Gedicht im Zusammenhang mit Sugimotos Kommentar (SUGIMOTO 1985) ŌE 2025: Anm. 13. In diesem Beitrag wird nur bei Gedichten neben der Übersetzung auch das japanische Original zitiert; bei Prosatexten wird aus Platzgründen darauf verzichtet. Vormoderne *waka* 和歌, die fast ausschließlich in Silbenschrift gehalten sind, werden gemäß japanologischer Konvention in einer eigenen Spalte in Transkription zitiert.

¹⁶ Genau genommen handelt es sich beim *uguisu* um den Japanseidensänger (*Horornis diphone*), der zur Familie der Seidensängerverwandten (*Cettidae*) gehört, die bis vor kurzem noch Buschsänger genannt wurden. Diese wiederum sind Teil der Überfamilie der Grasmückenartigen (*Sylvioidae*). In Übersetzungen japanischer Literatur wird überwiegend das Wort „Nachtigall“ verwendet. Dieser Gebrauch entbehrt einer ornithologischen Grundlage und ist wesentlich eurozentrisch, insofern er auf einer fragwürdigen Kulturparallele beruht: Mag der Gesang des Vogels auch als schön angesehen werden, so singt der *uguisu* doch nicht in der Nacht. Hier wird an japanologische Arbeiten angeknüpft, die *uguisu* mit „Grasmücke“ übersetzen (z.B. NIEHAUS/SCHAFFERS 2012: 54; HÜRTER 2011: 53, Anm. 60; HAYAKAWA 2010: 192–193). Das deutsche Wort „Grasmücke“ ist aus **gras(a)smucka* entstanden, mit dem Nomen *agentis* *-smucka* als zweitem Bestandteil, wobei das Verb *smucken/smücken* (vgl. „schmücken“) im Niederdeutschen die Bedeutung „schlüpfen“ hatte (vgl. LLOYD/LÜHR 2009: „grasamugga, -mucka“ [Sp. 596]). Bereits im 12. Jahrhundert wurde der zweite Bestandteil des ursprünglich mit „Grasschlüpfer“ zu übersetzenden Wortes mit „Mücke“ identifiziert (vgl. *Deutsches Wörterbuch* 1958/1984: „Grasmücke“ [Sp. 1989]). Diese insektenartige Komponente stört im vorliegenden Kontext nicht weiter, da Ōe die beiden Tiere in seiner Diskussion der Schriftzeichen für „Glühwürmchen“ und „Grasmücke“ parallel setzt. In *Grüner Baum in Flammen* vergleicht die Erzählerin Satchan サッチャン die Seele der „Großmutter“ (*ōbā* オーバー) sogar mit einer Mücke, die von einer Forelle – symbolisch für den Körper – fest umklammert wird (siehe ŌE 2000: 21). Es wird weiterhin darauf verzichtet, *uguisu* in den Übersetzungen als japanisches Wort stehenzulassen, da dies einen Bezug zur klassischen Lyrik suggeriert, der dort nicht besteht. Für zukünftige japanologische Arbeiten mag es sich empfehlen, *uguisu* ornithologisch genauer mit „Seidensänger“ zu übersetzen. Hier besteht indes keine Notwendigkeit dazu, da es Ōe insbesondere um das Schriftzeichen geht. Auch wenn das Zeichen in der Sinologie meist mit „Pirol“ übersetzt wird, dessen gelbe Farbe den doppelten Bestandteil „Feuer“ 火 im Schriftzeichen nachvollziehen lässt, kann in China mit dem Schriftzeichen *yīng* 鶯 tatsächlich eine äußerst große Zahl an Arten der Ordnung Sperlingsvögel (*Passeriformes*) bezeichnet werden. Die Bezeichnung „Feuervogel“ im Titel dieses Aufsatzes ist einem Gedicht von Fujii Sadakazu 藤井貞和 entlehnt, der in Anspielung auf Ōes „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ von einem „Feuervogel“ (*hi no tori* 火の鳥) spricht (siehe Abschn. 7 „Japanische Lyrik und die Seele bei Ōe Kenzaburō“). Ein Bezug zum Phönix oder zum Feuervogel der slavischen Mythologie besteht nicht.

¹⁷ ŌE 1992: 16.

Durch die Motive „Glühwürmchen“ (*hotaru* 螢) und „Grasmücke“ (*uguisu* 鶯) verbindet Ōe klassische und moderne Lyrik sowie Lyrik und Seele. Er tut dies jedoch nicht gemäß den Konventionen der ebenso elaborierten wie formalistischen traditionellen japanischen Poetik. Die Parallele besteht nicht im sprachlichen Ausdruck, sondern auf gedanklicher Ebene: Izumi Shikibu war wohl die erste Dichterin, die Glühwürmchen mit der Seele einer *lebenden* Person identifizierte. Allerdings kann kaum davon ausgegangen werden, dass jeweils dasselbe Konzept von Seele zugrunde liegt. Ausführliche Analysen der beiden Erzählungen¹⁸ zeigen, wie Lyrik in „Eine neue Izumi Shikibu“ mit Mythos verknüpft ist und wie in „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ die Auslegung von Itōs Gedicht durch das Zusammenleben von Ōe mit seinem Sohn Hikari 光 geprägt ist. Die Beschäftigung mit der Seele ergibt sich hier hauptsächlich aus der Frage, ob bzw. wie die Seelen von Vater und Sohn miteinander verbunden sind und wie lange diese Verbindung andauert.

Dass „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ für Ōe von besonderer Bedeutung war, ist durch spätere Texte belegt, in denen er über seine eigene Erzählung nachdenkt und, nachdem er zunächst die „schlechte Ambiguität“ (*ashiki aimaisa* 悪しきあいまいさ)¹⁹ der Schlusspassage kritisiert, schließlich eine positive Deutung nahelegt. Auf der Grundlage dieser Diskussion wird dargelegt, welche Problematik des Konzepts „Seele“ für Ōe wesentlich war. Abschließend dienen die Betrachtungen zu den beiden sehr unterschiedlichen Erzählungen in vergleichender Perspektive als Grundlage für Überlegungen zum Zusammenhang von japanischer Lyrik und Seele bei Ōe Kenzaburō.

2 Mythos und Lyrik – Die Überlieferung der „großen Frauen“ in „Eine neue Izumi Shikibu“

Ōe beginnt „Eine neue Izumi Shikibu“ mit den folgenden Worten: „Ich habe die Idee, eine lange Erzählung über die Überlieferungen der „großen Frauen“ des Tals im Wald, in dem ich aufgewachsen bin, zu schreiben.“²⁰ Kurz darauf fragt sich der Erzähler: „Beginnt sich hier nicht, dadurch [durch diese Episode] ausgelöst, vielleicht die Erzählung zu regen, die ich schon so unsagbar lange im Sinn habe?“²¹ Bereits 1979 hatte Ōe der fiktionalisierten Mythologie des Dorfes im Wald den Roman *Zeitgenossenschaftsspiel* (*Dōjidai gēmu* 同時代ゲーム)²² gewidmet, dessen eigentümlicher Stil, wie in anderen Werken Ōes aus den 1970er Jahren, eine Kritik an den die moderne Sprache Japans beherrschenden Institutionen

¹⁸ Die Analysen folgen den Erzählungen jeweils von Anfang bis Schluss. Interessierte seien auf die deutschen Übersetzungen der Erzählungen verwiesen (ŌE 2015 und ŌE 2025).

¹⁹ ŌE 1997b: 187.

²⁰ ŌE 2015: 51.

²¹ Ebd.: 52.

²² Für eine französische Übersetzung siehe ÔÉ 1985. Der Roman wurde außerdem ins Chinesische übersetzt.

darstellen soll. Der Stil wurde aber als übermäßig kompliziert wahrgenommen und verfehlte der Einschätzung Shimamura Terus 島村輝 zufolge sein Ziel.²³ Anschließend konzipierte Ōe einen Roman mit dem Titel *Die Matriarchin und der Trickster* (*Onna-zokuchō to torikkusutā* 女族長とトリックスター), den er jedoch nie vollendete.²⁴ So ist „Eine neue Izumi Shikibu“ die erste Erzählung, in der Ōe die Überlieferungen der „großen Frauen“ (*ōi naru onna-tachi* 大いなる女たち) behandelt und die, obgleich sie inhaltlich an *Zeitgenossenschaftsspiel* anknüpft, in einem weitaus zugänglicheren Stil geschrieben ist.²⁵ Er nahm sie in seine ebenfalls 1984 erschienene Erzählensammlung *Wie man einen Baum tötet* (*Ika ni ki o korosu ka* いかにかに木を殺すか) auf, nach deren Fertigstellung Ōe sich nach eigenem Bekunden fühlte, als ob er *Die Matriarchin und der Trickster* tatsächlich geschrieben habe.²⁶ „Eine neue Izumi Shikibu“ markiert nach Shimamura einen Wendepunkt in Ōes Schaffen.²⁷ 1986 veröffentlichte Ōe den Roman *Die Erzählung von M/T und dem Wunder des Waldes* (*M/T to mori no fushigi no monogatari* M/T と森のフシギの物語)²⁸, in dem er die in *Zeitgenossenschaftsspiel* beschriebene Mythologie in einem neuen Stil vermittelt und zugleich Aspekte aus seinen Werken der 1980er Jahre einbringt.²⁹ Anschließend fühlte sich Ōe von *Zeitgenossenschaftsspiel* befreit,³⁰ und es war unter anderem *M/T*, wofür Ōe der Nobelpreis verliehen wurde.³¹

In „Eine neue Izumi Shikibu“ berichtet der Erzähler, wie er als Kind gegen Kriegsende vom Schuldirektor mit Schlägen dafür bestraft wird, Teile von Gedichten der im Jahr 976 oder 978 geborenen Dichterin Izumi Shikibu von der Tafel gewischt zu haben. Stehengelassen hatte er nur die Teile, die ihm als Gedichte von *Frau Shikibu* (*Shikibu-san*) bekannt waren, weil man sie sich in seiner Familie in Situationen mit besonderer emotionaler Intensität zurief.³² So schrien sie „**Der Fluss aus Tränen** (*namida-gawa* なみだがは!)“,³³ nachdem der Vater gestorben war.³⁴ Was für die Familie Ausdruck tiefster Trauer ist, empfindet die Lehrerin als vulgär und barbarisch, da es sich eigentlich um ein Liebesgedicht handle:

²³ SHIMAMURA 1989: 55.

²⁴ Vgl. ebd.: 54.

²⁵ Vgl. ebd.: 55.

²⁶ Vgl. ebd.: 54.

²⁷ Vgl. ebd.: 48.

²⁸ Der Roman wurde ins Französische, Schwedische, Finnische, Dänische und Spanische, aber bislang noch nicht ins Englische und Deutsche übersetzt. Im Titel steht *M* für *matriarch*, *T* für *trickster*. Vgl. ŌE 1986: 10, 26.

²⁹ Vgl. SHIMAMURA 1989: 47.

³⁰ Vgl. ebd.: 54.

³¹ In der Pressemitteilung vom 13. Oktober 1994 werden insgesamt fünf Werke genannt, eines davon *M/T* (siehe „Press Release“ 1994).

³² Vgl. zur emotionalen Dimension ŌE 2015: 55, 57. Weiterhin können die Ausrufe auf das Arbeitsleben im Bauerndorf bezogen sein (vgl. ebd.: 56).

³³ ŌE 2015: 55f.; ŌE 1987a: 190f.

³⁴ Zur Thematik des Todes des Vaters siehe Ōes Roman *Der nasse Tod* (*Suishi* 水死, 2009, dt. 2018).

<i>Namida-gawa</i>	Der Fluss aus Tränen
<i>onaji mi yori wa</i>	fließt zwar
<i>nagaruredo</i>	aus demselben Leib
<i>Koi o ba ketanu</i>	Doch löscht er
<i>mono ni zo arikeru</i>	diese Liebe nicht ³⁵

Die Mutter des Erzählers sowie seine Tante Hana (*Hana obasan* 花伯母さん), eine ungefähr fünfzigjährige Frau, die den Eindruck einer „verwunderlichen Dualität und Einheit“ vermittelt, als ob in ihr Raum und Zeit transzendierend „zwei voneinander unabhängige Menschen zusammenkamen“,³⁶ stellen die Lehrerin zur Rede. Zur Verblüffung der Lehrerin behaupten die Frauen, dass *Frau Shikibu*, eine Verwandte von ihnen,³⁷ nicht identisch mit Izumi Shikibu sei.³⁸ In erster Linie handelt es sich bei der Auseinandersetzung jedoch um einen poetologischen Diskurs. Für die Lehrerin ist die Form der Gedichte entscheidend, d.h. die Zahl der Silben (oder genauer: Moren) müsse dem Schema 5-7-5-7-7 folgen. Einer Autorität zufolge sei die Form sogar wichtiger als die Bedeutung.³⁹ Tante Hana entgegnet darauf:

Sie sagten, Gedichte seien Form, doch wenn 5-7-5-7-7 Form ist, sind dann nicht die Gedichte alle nur eine Form? [...] Wenn wir *Frau Shikibus* Gedichte aussprechen, scheint sowohl unser Herz als auch unser Körper zu *Frau Shikibus* Form zu werden!⁴⁰

Daraufhin schweigt die Lehrerin – ihr scheinen Zweifel zu kommen –, macht dann aber der Mutter und Tante Hana erneut Vorwürfe.

Nach Yasuko Claremont sind die „großen Frauen“ von *Frau Shikibus* Geist „besessen“,⁴¹ und Okumura Eiji 奥村英司 bezeichnet sie als Schamaninnen (*miko* 巫女).⁴² Verständlicher wird obiges Zitat jedoch, wenn man „Form“ (*katashi* かたち) nicht gemäß Lexika als „Gestalt“ versteht, sondern davon ausgeht, dass das Wort hier so verwendet wird wie in der Legendensammlung *Shintōshū* 神道集 („Sammlung göttlichen Wirkens“⁴³) aus dem

³⁵ Zitiert nach ŌE 2015: 68, Anm. 4 – hier mit „Leib“ statt „Körper“ für *mi* 身 und ohne Komma. Anmerkung zur Gedichtübersetzung: Durch größere syntaktische Freiheit ließe sich in der deutschen Übersetzung eine größere metrische Ähnlichkeit modellieren. Da in „Eine neue Izumi Shikibu“ jedoch einzelne Verse aufgegriffen werden, wurde größeres Gewicht auf die syntaktische Entsprechung gelegt.

³⁶ ŌE 2015: 53.

³⁷ Vgl. ebd.: 55. Tatsächlich trug der Vater von Izumi Shikibu, wie die Lehrerin selbst ausführt (ebd.: 59), den Familiennamen Ōe 大江.

³⁸ Vgl. ŌE 2015: 59.

³⁹ Vgl. ebd.: 58, siehe auch 55.

⁴⁰ Ebd.: 58. Original in ŌE 1987a: 194f.

⁴¹ Vgl. CLAREMONT 2009: 11, 96.

⁴² Vgl. OKUMURA 1996: 164.

⁴³ Übersetzung des Titels nach NAUMANN 1994: 84.

14. Jahrhundert, wo „Form“ (*katashi* 形) auch austauschbar mit „Leib“ (*mi* 身) ist und so viel wie „Existenz“ bedeutet.⁴⁴ Folglich werden die Frauen durch das Ausrufen der Gedichte⁴⁵ vollkommen zu *Frau Shikibu*. Das passt umso besser zu Claremonts Auslegung, der zufolge die Erzählung von Ōes Lektüre von Mircea Eliades *Der Mythos der ewigen Wiederkehr* (frz. 1949, dt. 1953) geprägt ist und ihr ein zyklisches Zeitverständnis zugrunde liegt, das im Mythos die Abwesenheit historischer Zeit impliziert.⁴⁶ Dies wiederum erscheint insofern schlüssig, als im Zusammenhang mit *Frau Shikibu* die Abwesenheit historischer Zeit in der Erzählung tatsächlich angedeutet zu werden scheint: Wenn der Erzähler oder zumindest sein früheres Ich überzeugt davon ist, dass Izumi Shikibus Hinzufügungen zu den Gedichten von *Frau Shikibu* „nicht mehr als Hüllen waren, die um die wahren Gedichte gelegt wurden“,⁴⁷ so scheint damit auf den ersten Blick impliziert zu sein, dass *Frau Shikibu* Izumi Shikibu vorgängig war. Wie später gezeigt wird, mag diesem Gedanken jedoch eher eine Unterscheidung von Wahrheit und Wirklichkeit zugrunde liegen. Umso deutlicher wird diese Unterscheidung, wenn die Mutter auf den Einwand der Lehrerin hin, dass der Name von Izumi Shikibus Vater in einem Dokument aus dem Jahr 999 belegt ist – also viel früher, als das Familiengedächtnis zurückreichen mag –, betont, dass Izumi Shikibu und *Frau Shikibu* verschiedene Personen seien und dass sie „bisher nichts von einer so wichtigen Person wie Izumi Shikibu“ gesagt hätten.⁴⁸ Damit widerspricht sie der von der Lehrerin angeführten historischen Einordnung Izumi Shikibus nicht und suggeriert auch nicht, dass *Frau Shikibu* früher gelebt habe; sie macht vielmehr deutlich, dass diese Art von Zeit im Zusammenhang mit *Frau Shikibu* keine Rolle spielt.

Die Figur der Lehrerin zeichnet sich durch eine gewisse Ambivalenz aus. Gemäß der Anlage von *Zeitgenossenschaftsspiel* stellt das Dorf im Wald einen eigenen kleinen Kosmos

⁴⁴ Vgl. BALMES [im Erscheinen].

⁴⁵ Die von den Frauen im Dorf ausgerufenen Gedichte/Gedichtteile werden von der Lehrerin als *uta no kakehashi* 歌のカケハシ bezeichnet. *Kakehashi*, in Ōes Text in der Silbenschrift *katakana* dargestellt, ist nur als „Brücke“ 架け橋 lexikalisiert, sodass ich den Ausdruck mit „Gedichtbrücke“ übersetzt habe (so auch in der englischen Übersetzung; siehe ŌE 1987b: 234f., 237). Wie Shimamura andeutet, lässt er sich aber auch als Zusammensetzung von *kake* 欠け („Bruchstück“) und *hashi* 端 (hier: „Fetzen“) begreifen (vgl. SHIMAMURA 1989: 54; siehe auch SASAKI 2013: 48, Anm. 8) und wäre dann etwa mit „Fragment“ zu übersetzen, was im Kontext der Kritik durch die Lehrerin schlüssig ist. Allerdings übernehmen die Phrasen tatsächlich die Funktion von Brücken zwischen *Frau Shikibu* und den sie ausrufenden Frauen sowie zwischen den „großen Frauen“ untereinander (vgl. auch CLAREMONT 2009: 96 und SHIMAMURA 1989: 54). Da andererseits die rezitierenden Frauen selbst zu *Frau Shikibu* werden, lässt sich das Konzept der Brücke auch infrage stellen (insbesondere im Hinblick auf die von Claremont beschriebene Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die im Widerspruch zum von ihr erläuterten zyklischen Zeitverständnis steht).

⁴⁶ Vgl. CLAREMONT 2009: 10f., 95. Claremont bemerkt auch, dass Ōe *Der stumme Schrei* nach der Lektüre von Eliades Buch überarbeitet hat.

⁴⁷ Vgl. ŌE 2015: 54, vgl. auch 56.

⁴⁸ Vgl. ebd.: 59.

dar, welcher in Opposition zum modernen japanischen Staat mit seinem Tennō-System steht. Wie Shimamura ausführt, bilden die „großen Frauen“ entsprechend einen Gegensatz zur Illusion „großer Männer“ im Tennō-Staat. In diesen Dualismus lasse sich die Lehrerin – im Gegensatz zum Schuldirektor – nicht einordnen, da sie zwar im staatlichen Schulsystem tätig, aber eine Frau sei.⁴⁹ Wesentlicher als ihr Geschlecht dürften die Zweifel sein, die ihr im Gespräch mit Tante Hana und der Mutter des Erzählers zu kommen scheinen, sowie ihre Aussage in einer später vom Erzähler imaginierten Erinnerung, dass sie bereits zum Ende des Sommers – also schon vor der Auseinandersetzung der Frauen Anfang Herbst⁵⁰ – die Gedichte von *Frau Shikibu* in sich hervorquellen gespürt habe.⁵¹

Der zweite Teil der Erzählung spielt in der Mitte des Herbstes und schildert die Aufnahme der Lehrerin in die Dorfgemeinschaft – oder zumindest den Versuch dazu. Nachdem das weiße Tuch, in das sie sich hüllte, vom Wind weggeblasen worden ist, läuft sie nackt auf der Straße vom Mishima-Schrein 三島神社 zum Kōshin-Berg 庚申山, während sie von Schaulustigen mit Schlamm und Blättern beworfen wird – genau die Strecke, auf der beim seit Kriegsbeginn nicht mehr durchgeführten Herbstfest (*akimatsuri* 秋祭り) der Ochsendämon (*ushioni* 牛鬼) und die Träger der Sänften (*mikoshi* 神輿) für die göttliche Prozession rannten.⁵² Wie der Erzähler andeutet, wird das Herbstfest durch das gegenwärtige Spektakel wiederbelebt. Nach Shimamura verdeutlicht „Eine neue Izumi Shikibu“ zugleich die Macht des modernen Staates mit Tennō-System: Der Initiationsritus verläuft zwar erfolgreich, zieht aber den Ausschluss der Lehrerin aus der Schule und somit aus dem Dorf nach sich.⁵³ Nach den Ereignissen reist sie ab, um zu ihren Eltern zurückzukehren.

⁴⁹ Vgl. SHIMAMURA 1989: 48. Shimamura führt weiterhin aus, dass die Beschäftigung der Lehrerin mit Liebeslyrik während des Krieges als subtile Kritik an der von der Ideologie des Tennō-Staates geprägten Schulbildung verstanden werden kann. Der Schuldirektor bestraft den Jungen für seinen Ungehorsam gegenüber der Lehrerin, hat aber kein Interesse an Lyrik (vgl. ebd.: 51). Während des Gesprächs von Tante Hana und der Mutter mit der Lehrerin hält er sich im Hintergrund. Seine Anwesenheit wird erst erwähnt, nachdem es der Lehrerin die Sprache verschlagen hat. Er wird an dieser Stelle als „Auswärtiger“ (*tashosha* 他所者) bezeichnet (ÖE 2015: 60; ÖE 1987a: 196), ist also nicht Teil der Dorfgemeinschaft.

⁵⁰ Vgl. ÖE 2015: 59.

⁵¹ Vgl. ebd.: 66.

⁵² Vgl. ebd.: 61; ÖE 1987a: 197f.

⁵³ Vgl. SHIMAMURA 1989: 53f. Dies ist der Grund, weshalb Shimamura das Ritual zuvor sowohl als Niederlage als auch als Erfolg (*shippai to seikō* 失敗と成功) beschreibt (ebd.: 48). Okumura argumentiert dagegen, dass der Initiationsversuch fehlschlage, da es zu keiner „Vergebung“ komme (siehe unten). Das Bewerfen der Lehrerin sei die Kritik der Dorfgemeinschaft am rituellen Versagen der Lehrerin (vgl. OKUMURA 1996: 167, 169f.). Dieser Interpretation wird hier nicht gefolgt. Das Bewerfen scheint – gerade aufgrund der Befremdlichkeit dieser Handlung – vielmehr Bestandteil des Rituals zu sein. Yamada Yūsaku 山田有策 interpretiert die nackte Prozession als „Tod zur Wiedergeburt“ (*saisei no tame no shi* 再生のための死; YAMADA 1991: 149), und Sasaki Ayaka 佐々木彩香 fasst die Schlusspassage zusammen, ohne auf ihren traumgleichen Status einzugehen (siehe SASAKI 2013: 40f.).

Der Text schließt mit einer Erinnerung des Erzählers, in der die Mutter und Tante Hana „wohl weniger eine Erinnerung als einen kindlichen Traum sehen würden“ und in der der Erzähler realisiert, „dass eine Versöhnung zwischen der Lehrerin und dem Dorf zustande gekommen war“. Auch hier scheint eine Aufhebung linearer Zeit suggeriert zu werden: Die Erinnerung beginnt damit, dass das frühere Ich des Erzählers, nachdem die Lehrerin das Dorf verlassen hat, eine „Porzellanflasche mit Amazake, der mit frischen Kōji⁵⁴ gebraut wurde und den Verwandte aus der Umgebung beschafften, zu Tante Hana“ bringt, die bei seiner Ankunft gerade dabei ist, der – eigentlich schon abgereisten – Lehrerin die Füße zu trocknen.⁵⁵ Später wird unvermittelt erneut von der Prozession der nackten Lehrerin berichtet – erst im vierten Satz wird erwähnt, dass es sich um die Ereignisse vom Vortag handelt. Der Erzähler führt aus, dass, falls es beim Aufstieg der Lehrerin auf den Kōshin-Berg „zu einer Vergebung (*yurushi* ゆるし) gekommen wäre“, die Dorfgemeinschaft „das wahre Ereignis, das ursprünglich geschehen sollte, als das wirklich Geschehene erinnern“ würde. Anschließend wird das „wahre Ereignis“ (*shin no dekgoto* 真の出来事) erzählt.⁵⁶

In dieser Erinnerung trifft die nackte Lehrerin am Schrein für die Kōshin-Gottheit (*Kōshin-sama* 庚申様) auf die Mutter und Tante Hana. Sie geben ihr einen alten Kimono und „kümmern sich um die Lehrerin wie um *Frau Shikibu*“. Die Menschenmenge versteht, dass es sich um „die Wiederbelebung einer göttlichen Zeremonie“ handelt. „[V]om Amazake beschwipst“ – möglicherweise derselbe Amazake, den das frühere Ich am darauffolgenden Tag transportiert – offenbart die Lehrerin, dass sie sich seit Ende des Sommers immer, wenn der Mond aufging, so fühlte, als würden in ihr Gedichte hervorquellen, und schließlich in die Höhle einer großen Zelkove (*ō-keyaki* 大ケヤキ), die zwischen dem Mishima-Schrein und einem Jizō-Tempel (*Jizō-dō* 地藏堂) steht, die hervorquellenden Gedichte singt: „**Ist die Behausung, in der ich wohne, ein seelenloses Anwesen (*tama naki no sato* たまなきの里)**!“⁵⁷ Durch den anschließenden Initiationsritus dürfte die Lehrerin eine Seele erlangt haben – entweder die von *Frau Shikibu* oder eine eigene, die mit der von *Frau Shikibu* übereinstimmt (zur Vorstellung übereinstimmender Seelen siehe Abschn. 5 „Hikari (Licht)“ dieses Aufsatzes).⁵⁸

⁵⁴ *Kōji* 麴 (糶 in ŌE 1987a: 201) ist die Bezeichnung für einen Schimmelpilz, der bei der Herstellung von „süßem Reiswein“ (*amazake* 甘酒), welcher kaum Alkohol enthält, zum Einsatz kommt (vgl. ŌE 2015: 70, Anm. 14).

⁵⁵ Ebd.: 64.

⁵⁶ Ebd.: 66; ŌE 1987a: 203.

⁵⁷ ŌE 2015: 67; ŌE 1987a: 204. *Sato* 里 ist hier gemäß seiner Bedeutung in Izumi Shikibus Gedicht mit „Anwesen“ übersetzt (siehe ŌE 2015: 70, Anm. 16), lässt sich aber auch als „(Berg-)Dorf“ verstehen. Siehe für das vollständige Gedicht von Izumi Shikibu Abschn. 7 „Japanische Lyrik und die Seele bei Ōe Kenzaburō“.

⁵⁸ Womöglich wäre es besser gewesen, im Titel *Mō hitori Izumi Shikibu* statt mit „eine neue Izumi Shikibu“ wörtlicher mit „eine weitere Izumi Shikibu“ zu übersetzen, da durch das zyklische

Die variierte Erzählung des Initiationsritus folgt der Prämisse, dass das „wahre Ereignis“ nicht zwangsläufig dasjenige ist, das sich in der empirischen Wirklichkeit ereignet hat. Okumura verweist in diesem Kontext darauf, dass Träumen im Altertum kein geringerer Wahrheitsgehalt beigemessen wurde als der Realität.⁵⁹ In Ōes Erzählung findet sich eine Unterscheidung zwischen mythischer zyklischer Zeit und historischer linearer Zeit. Dies legt nahe, dass der Gedanke, dass Izumi Shikibu „Hüllen [...] um die wahren Gedichte gelegt“ habe (siehe oben), nicht auf eine zeitliche Sequenz, sondern vielmehr auf zwei verschiedene Zeitordnungen Bezug nimmt. Gestützt wird diese Interpretation zudem dadurch, dass die Prozession am Kōshin-Schrein endet. Der Kōshin-Kult ist in einem zyklischen Zeitverständnis verwurzelt: „Kōshin bezeichnet ursprünglich eine bestimmte Kombination von Himmelsstamm [*kan* 干] und Erdzweig [*shi* 支] im chinesischen Kalender, die alle sechzig Tage einmal eintritt.“⁶⁰ Gemäß der wahrscheinlich im 8. Jahrhundert nach Japan gelangten Praxis blieb man an diesem Datum die Nacht über wach, um die drei im Körper lebenden Würmer davon abzuhalten, dem Himmelsherrscher über die eigenen Verfehlungen Bericht zu erstatten. Im Mittelalter wurde der Kult mit bestimmten Gottheiten wie Shōmen Kongō 青面金剛 verbunden.

3 Glühwürmchen (*hotaru*) als Seele bei Izumi Shikibu

In der Schlusspassage von „Eine neue Izumi Shikibu“ wird also angedeutet, dass durch die spontane Rezitation der Gedichte von *Frau Shikibu* sowie durch das Aufnahmegeritual eine Seele in die Lehrerin einkehrt. An anderer Stelle zitiert Tante Hana mit „**Als ob sie die entweichende Seele seien!**“⁶¹ eines der bekanntesten Gedichte Izumi Shikibus, das eine Referenz für den poetischen Gebrauch von „Seele“ (*tama* 魂) wie auch von „Glühwürmchen“ (*hotaru*) darstellt.⁶²

<i>Mono omoeba</i>	In Gefühlen verloren
<i>Sawa no hotaru mo</i>	Erscheinen mir die Glühwürmchen am Bach
<i>waga mi yori</i>	als ob sie die meinem Leib
<i>akugare-izuru</i>	entweichende
<i>tama ka to zo miru</i>	Seele seien ⁶³

Zeitverständnis die Unterscheidung von Vergangenheit und Gegenwart aufgehoben wird. Eigentlich handelt es sich allerdings eher um eine *Frau Shikibu* als um eine Izumi Shikibu.

⁵⁹ Vgl. OKUMURA 1996: 164.

⁶⁰ ŌE 2015: 70, Anm. 12.

⁶¹ Ebd.: 58.

⁶² Vgl. KUBOTA/BABA 1999: „tama 魂“, „hotaru 螢“.

⁶³ Nach ŌE 2015: 69, Anm. 8; hier verändert. Unter anderem habe ich als Übersetzung für *hotaru* „Leuchtkäfer“ durch „Glühwürmchen“ ersetzt, da Assoziationen zum Wort *hotaru* mit „Glühen“ besser ausgedrückt sind als mit „Leuchten“. In der klassischen Dichtung wird das Verb *moyu* 燃ゆ

In der kaiserlichen Lyrikanthologie *Sammlung der späteren Nachlese japanischer Gedichte* (*Go shūi waka shū* 後拾遺和歌集, fertiggestellt im Jahr 1086), wo das Gedicht in der thematischen Sektion „Himmels- und Erdgottheiten“ (*jingi* 神祇, darin Gedicht Nr. 1162) steht, findet sich folgende Vorbemerkung:

Gedichtet, als sie, nachdem sie von einem Mann vergessen worden war, auf dem Weg zum Kibune[-Schrein] die am Bach zur rituellen Waschung (*mitarashigawa* みたらしがは)⁶⁴ umherfliegenden Glühwürmchen betrachtete.⁶⁵

Mit „Mann“ (*otoko* をとこ) ist hier vermutlich Izumi Shikibus zweiter Mann, Fujiwara no Yasumasa 藤原保昌 (958–1036), gemeint.⁶⁶ Izumi Shikibu erhält auf ihr Gedicht eine göttliche Antwort:

<i>Okuyama ni</i>	Tief in den Bergen
<i>tagirite otsuru</i>	sprudelt ein Wasserfall hervor
<i>takitsuse ni</i>	und fällt herab –
<i>tama chiru bakari</i>	sei nicht so in Gefühlen verloren
<i>mono na omoi so</i>	dass sich deine Seele verstreut

Dieses Gedicht ist die Antwort der Lichten Gottheit von Kibune (*Kibune no myōjin* きぶねの明神). Es wird erzählt und überliefert, dass Izumi Shikibu es in der Stimme eines Mannes hörte.⁶⁷

Izumi Shikibus Gedicht erlangte große Bekanntheit, und während sich ab dem 12. Jahrhundert Gedichte finden, in denen – wohl in Anlehnung an Izumi Shikibu – Glühwürmchen mit der Seele assoziiert werden,⁶⁸ scheint Izumi Shikibus Einfall aus dem frühen 11. Jahrhundert ohne direkte Vorläufer zu sein.⁶⁹ Im chinesischen Klassiker *Buch der*

(„brennen“, „glühen“) sowohl in Bezug auf das Licht der Glühwürmchen als auch in Bezug auf die Liebe verwendet. Die letzte Silbe des Wortes *omohi* 思ひ (gesprochen *omoi*) wurde auch als „Feuer“ (*hi* 火) verstanden (vgl. KUBOTA/BABA 1999: „hotaru 螢“), und es finden sich viele Gedichte, in denen Glühwürmchen im Kontext „brennender Liebe“ (*moeru renjō* 燃える恋情) stehen (dies trifft auf 8 der 21 Beispiele in den ersten acht kaiserlichen Gedichtsammlungen [*hachidaishū* 八代集] zu; vgl. KOSHIBA 2005: 8–11). Auch in höfischen Erzählungen (*monogatari* 物語) der Heian-Zeit (794–1185) treten Glühwürmchen häufiger im Kontext der Liebe auf (siehe ebd.: 6–8). Zudem bezeichnet der Ausdruck *hotarubi* 螢火 („Glühwürmchenfeuer“) neben dem Licht der Glühwürmchen auch das Glimmen von Holzkohle, was sich im Deutschen als Glühen, nicht aber als Leuchten beschreiben lässt.
⁶⁴ Der Text ist fast ausschließlich in Silbenschrift gehalten. Kibune きぶね, inzwischen meist Kifune gelesen, wird in *kanji* 貴船 oder 貴布禰 geschrieben, *mitarashigawa* 御手洗川.

⁶⁵ Übersetzt nach KOSHIBA 2005: 1.

⁶⁶ Vgl. KUBOTA/BABA 1999: „hotaru 螢“.

⁶⁷ Übersetzt nach KOSHIBA 2005: 1.

⁶⁸ Siehe ebd.: 11.

⁶⁹ Vgl. ebd.: 8, 10.

Riten (*Liji* 礼記) heißt es im Abschnitt „Regieren in den einzelnen Monaten“ (*Yueling* 月令, dort Nr. 6): „verrottetes Gras wird zu Glühwürmchen“ (*fǔ cǎo wéi yíng* 腐草爲螢).⁷⁰ Diese Vorstellung wird in Japan zuerst vom Dichter Sugawara no Michizane 菅原道真 (845–903) in seinem in chinesischer Schriftsprache verfassten *Schriftgräser des Sugawara-Hauses* (*Kanke bunsō* 菅家文草, 900) aufgegriffen,⁷¹ und in der japanischsprachigen Lyrik später vom jungen Fujiwara no Shunzei 藤原俊成 (1114–1204) in *Erste Hundert Gedichte des Herrn Tametada* (*Tametada-ke shodo hyakushu* 為忠家初度百首, 1134–35, Nr. 229).⁷² Im Mao Heng 毛亨 (3.–2. Jh. v. Chr.) zugeschriebenen Kommentar zum *Buch der Lieder* (*Shijing* 詩經), dem sogenannten *Maoshi* 毛詩, wird das Licht der Glühwürmchen dagegen mit Irrlichtern gleichgesetzt.⁷³ Es handelt sich hierbei womöglich um eine universale Vorstellung, da Glühwürmchen auch im europäischen Volksglauben teilweise als die Seelen verstorbener Menschen angesehen wurden.⁷⁴

Obwohl die im *Maoshi* überlieferte Vorstellung von Irrlichtern näher an Izumi Shikibus Gedicht ist, ist sie weder in der altjapanischen (bis Ende des 8. Jahrhunderts) noch in der in Japan in chinesischer Schriftsprache geschriebenen Lyrik jener Zeit anzutreffen.⁷⁵ Koshiba Ryōko 小柴良子 führt zwar zwei Stellen aus den *Erzählungen von Ise* (*Ise monogatari* 伊勢物語, 10. Jh.) an, in denen Glühwürmchen manchen Interpretationen zufolge die Seele einer kürzlich verstorbenen Figur, um die getrauert wird, repräsentieren, doch besteht diese Analogie erstens im narrativen Kontext, zweitens erst auf hermeneutischer Ebene.⁷⁶ Vor Izumi Shikibus gab es nur jeweils ein japanisches Gedicht von Ki no Tsurayuki 紀貫之 (–945) und Fujiwara no Takatō 藤原高遠 (949–1013), in denen Glühwürmchen explizit mit der Seele verbunden werden. Beide beruhen auf der Assoziation von Glühwürmchen mit Irrlichtern bzw. den Seelen Verstorbener. Bei Izumi Shikibu verschwindet dieses unheimliche Moment erstmals.⁷⁷

Die Assoziation von Glühwürmchen mit den Seelen Verstorbener findet sich in Ōes Werk im Zusammenhang mit dem Brauch der „Glühwürmchenkinder“ (*dōji no hotaru* 童子の螢⁷⁸). In mehreren von Ōes Texten taucht die Vorstellung auf, dass jeder Mensch im Tal einen Baum im Wald hat, von dem die eigene Seele herabgekommen ist und zu dem sie nach dem

⁷⁰ Vgl. KOSHIBA 2005: 2.

⁷¹ Vgl. ebd.: 3.

⁷² Vgl. KUBOTA/BABA 1999: „hotaru 螢“.

⁷³ Vgl. KOSHIBA 2005: 2.

⁷⁴ Vgl. PUVOGEL 2015 mit Bezug auf BECKER 1992; MUSCIONICO 2016.

⁷⁵ Vgl. KOSHIBA 2005: 4.

⁷⁶ Vgl. ebd.: 5–6. Es handelt sich um die Episoden 39 und 45. Siehe SCHAARSCHMIDT 1981: 42f., 47.

⁷⁷ Vgl. KOSHIBA 2005: 10.

⁷⁸ In *Grüner Baum in Flammen* wird *hotaru* 螢 mit dem traditionellen Schriftzeichen geschrieben, was im Einklang mit Ōes Überlegungen zu Itō Shizuos Gedicht steht (siehe unten), während in *Salto* die vereinfachte Zeichenvariante 螢 verwendet wird. Für Belegstellen siehe die nachfolgende Diskussion.

Tod des Menschen zurückkehren wird.⁷⁹ In den Romanen *Grüner Baum in Flammen* (1993, dt. 2000) und *Salto* (*Chūgaeri* 宙返り, 1999) wird der bis vor zwei bis drei Generationen⁸⁰ vor den erzählten Ereignissen im Dorf durchgeführte Brauch der „Glühwürmchenkinder“ beschrieben. Nach dem Tod eines Menschen stiegen alle nach traditioneller Zählung sieben- bis zehnjährigen Kinder des Dorfes⁸¹ in Paaren mit Laternen mit Kerzen darin die das Tal umgebenden Berghänge hinauf und gingen jeweils bis zu einem vorher bestimmten Baum. Nur eines der Paare trug einen die Seele der verstorbenen Person enthaltenden Gegenstand (*yorishiro* よりしろ) und vergrub diesen bei den Wurzeln ihres Baumes, dessen genauer Ort geheim blieb.⁸² In *Grüner Baum in Flammen* führt der Schriftsteller „Onkel K.“ (*K ojisan* 伯父さん) aus, dass es in der Prozession also nur eine Seele gebe, die dem Licht der Glühwürmchen folge. Gemäß dem chinesischen Schriftzeichen für „Glühwürmchen“ 螢, das Onkel K. im Zusammenhang mit einem Gedicht von Itō Shizuo nachschlug, das er gerade las, als „Großmutter“ (*ōbā* オーバー) ihm von dem Brauch berichtete, würden sich die Kinder mit Licht umgeben.⁸³ Im Zusammenhang mit dem in diesem Aufsatz im Folgenden diskutierten Gedicht ist von Interesse, dass der Protagonist des Romans, Bruder Gii (*Gī niisan*

⁷⁹ Siehe z.B. ŌE 2002: 219 (= *Rouse Up O Young Men of the New Age!*); ŌE 2000: 21, 35, 40 (= *Grüner Baum in Flammen*); ŌE 2005: 17f. (= *Tagame*; siehe Anm. 12); ŌE 2017: 80 (= Auszug aus dem Essay „Wie(so) habe ich gelebt?“ [*Dōshite ikite kita no desu ka?* どうして生きてきたのですか?], erschienen in ŌE 2001a: 20–31, hier 21).

⁸⁰ In *Salto* erzählt die bald sechzigjährige Asa (*Asa-san* アサさん), dass ihre Mutter als Kind daran teilgenommen habe (siehe ŌE 2003: 340).

⁸¹ Siehe ŌE 1993: 79; ŌE 1999a: 109f. Nach traditioneller japanischer Zählung (*kazoedoshi* 数え年) sind Kinder bei ihrer Geburt ein Jahr alt. Anschließend erhöht sich das Lebensalter an jedem Neujahr um eins – für einen gewissen Zeitraum gilt also ein Kind, das nach der heutigen Zählung noch unter einem Jahr alt ist, als zwei Jahre alt. Zu ihnen gesellten sich „imaginäre Kinder“ (ŌE 2000: 84; im Original *maboroshi no kodomo-ra* 幻の子供ら; ŌE 1993: 79; ŌE 1999a: 110), was Philip Gabriel mit „smaller children“ (ŌE 2003: 340) übersetzt. Es müssen jedoch ältere Kinder gemeint sein, da der Aufstieg in den Wald bei Dunkelheit gefährlich sein konnte und diese „imaginären“ Kinder doppelt bis dreimal so zahlreich waren wie alle Sechs- bis Zehnjährigen des Dorfes (siehe ŌE 2000: 83–84).

⁸² Siehe ŌE 2000: 83–84; ŌE 2003: 340, 503; ŌE 1999a: 109f., 373. In beiden der zusammenhängenden Romane wird der alte Brauch in veränderter Form wiederbelebt. In *Grüner Baum in Flammen* wird das Ritual nach dem Tod der „Großmutter“ genannten weisen Frau im Zuge einer ihrem Status angemessenen Bestattung vom „Generalkonsul“ (*sōryōji* 総領事), Onkel K. und jungen Männern durchgeführt, da es für Kinder zu gefährlich sei (siehe ŌE 2000: 82–84, siehe außerdem 85f., 92–98, 101, 105). Ortmanns übersetzt *dōji no hotaru* mit „Leuchtkäferknaben“, ursprünglich beteiligten sich aber alle Kinder im betreffenden Alter am Ritus (siehe ŌE 2000: 84) – auch Asas Mutter nahm als Mädchen daran teil (siehe ŌE 2003: 340). In *Salto* stellt die militante Gruppe, die sich in Anlehnung an den früheren Brauch „Glühwürmchenkinder“ nennt, das Ritual mit Kindern und Jugendlichen nach (vgl. ŌE 2003: 504f., siehe auch 519f.).

⁸³ Siehe ŌE 2000: 84f.

ギー兄さん)⁸⁴, wengleich er sich nicht auf das Gedicht bezieht, die Lichter mit den Seelen der Kinder assoziiert,⁸⁵ also mit den Seelen Lebender.

4 Grasmücke (*uguisu*) und Seele bei Itō Shizuo und Sugimoto Hidetarō

Ausführlich wird das Gedicht, dessen Titel „Grasmücke (Gedicht eines Alten)“ (1934) lautet, in der Erzählung „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ (1991) behandelt, die im Wesentlichen aus den Reflexionen des Erzählers über das Gedicht des jungen Itō Shizuo besteht. Der Name des Dichters wird in der ersten Fassung erst in den Literaturangaben in der Nachbemerkung genannt, in der überarbeiteten Version von 2014 dagegen gleich im ersten Absatz der Erzählung.⁸⁶ Wie gezeigt werden soll, ist wahrscheinlich, dass Ōes Text auch von Izumi Shikibu inspiriert wurde. Er beginnt und endet mit einem Zitat der ersten beiden Verse:

(私の魂) といふことは言へない
その證據を私は君に語らう⁸⁷

(Meine Seele) kann ich nicht aussprechen
Ich will dir den Beweis dafür erzählen⁸⁸

In Itōs Gedicht erzählt das lyrische Ich zunächst, dass es in seiner Kindheit gelegentlich einen Freund besuchte, der am Rand der Berge wohnte und der jedes Mal durch einen Pfiff eine Grasmücke zu sich rief, die für sie sang. Als sie sich im Alter wiederbegegnen, erinnert sich der Freund nicht mehr an die Grasmücke. Das Gedicht endet mit den folgenden Versen:

⁸⁴ Der Name „Bruder Gii“ (*Gī niisan*) findet sich in vielen von Ōes Werken. Siehe zu den Funktionen dieser Figuren CLAREMONT 2009: 98f. Ausführlich widmet sich dieser Gestalt Ozaki Mariko 尾崎真理子 in „Das schöne Dorf bei Yanagita Kunio“ (*Yanagita Kunio no „utsukushiki mura“* 柳田国男の「美しき村」), dem ersten von zwei Teilen ihres Buches *Ōe Kenzaburōs „Gi“ (Bedeutung)* (*Ōe Kenzaburō no „gi“* 大江健三郎の「義」 = OZAKI 2022). Jener Teil von Ozakis Buch basiert auf einer Aufsatzreihe mit dem Titel „Wer ist Bruder Gii? Ōe Kenzaburō und Yanagita Kunio“ (*Gī niisan to wa dare ka: Ōe Kenzaburō to Yanagita Kunio* ギー兄さんとは誰か: 大江健三郎と柳田国男) in der Literaturzeitschrift *Gunzō* 群像 (April bis Juni 2020).

⁸⁵ Siehe ŌE 2000: 111.

⁸⁶ Die deutsche Übersetzung (ŌE 2025) beruht auf der frühen Fassung. Die neuere Fassung findet sich in einer Sammlung von Ōes Kurzgeschichten (ŌE 2014b: 813–829). Für diese Publikation nahm Ōe in seinen Kurzgeschichten kleinere sprachliche Änderungen vor, um sie leichter verständlich zu machen. Auf der ersten Seite habe er beispielsweise acht Korrekturen vorgenommen (vgl. FEDERMAIR 2015: 81). Auf der auf dem Umschlag abgebildeten Manuskriptseite sind zwanzig Änderungen handschriftlich vermerkt.

⁸⁷ SUGIMOTO 1985: 263. Ōe scheint aus SUGIMOTO 1989: 69 zu zitieren und verwendet – außer für *uguisu* 鶯 – die vereinfachte Form der Schriftzeichen, schreibt also *shōko* 証拠 statt 證據 (ŌE 1992: 7, 22).

⁸⁸ Siehe ŌE 2025: Anm. 4 für eine vollständige Übersetzung des Gedichts.

しかも（私の魂）は記憶する
 そして私さへ信じない一篇の詩が
 私の唇にのぼつて来る
 私はそれを君の老年のために
 書きとめた⁸⁹

Darüber hinaus erinnert sich (meine Seele)
 Und ein Gedicht, dem selbst ich nicht glaube
 steigt auf meine Lippen
 Für dein Alter habe ich es
 niedergeschrieben

Ōes Ich-Erzähler⁹⁰ berichtet, wie er dieses Gedicht im Alter von siebzehn Jahren⁹¹ liest und zutiefst gerührt ist, „als ob im Innersten meines Leibes eine Feuerkugel sei“ (ähnlich noch einmal im letzten Drittel der Erzählung). Auf der Suche nach der Bedeutung der Grasmücke schlägt das frühere Ich des Erzählers das Schriftzeichen für Glühwürmchen 螢 in einem Wörterbuch nach und erfährt, dass sich das Zeichen aus den Bestandteilen „Insekt“ und „sich mit Feuer umschließen“ zusammensetzt. Letzteres Element ist auch im Zeichen für Grasmücke 鶯 enthalten. „Ist dann die Grasmücke nicht ein Vogel, der singend umherfliegt, als ob er sich in Feuer kleide, als ob er Licht ausstrahle?“ Der Erzähler spürt, dass ihm „mit dem Bild der Glühwürmchen [...] als Medium ein noch um eine Stufe höheres Geheimnis gelehrt wurde“:

Auch ich selbst fliege als ein Glühwürmchen leuchtend auf den Lichtschwarm (meiner Seele) zu, der das Einzelne übersteigt und das Einzelne enthält. Dazu habe ich mein weiteres Leben.⁹²

⁸⁹ SUGIMOTO 1985: 265; SUGIMOTO 1989: 71; ŌE 1992: 8f.

⁹⁰ Wie in anderen Texten Ōes wird das Personalpronomen *boku* 僕 verwendet. Im Ausdruck „(meine Seele)“ heißt es dagegen *watashi no* 私の. Nishioka Takayuki 西岡宇行 bemerkt, dass sich das Pronomen *watashi* in Ōes Texten ab den 1980er Jahren mit „Mysterium und Transzendenz“ (*shinpi, chōetsu* 神秘・超越) verbinde (NISHIOKA 2023: 592). *Watashi* verwendet Ōe zunächst nur in Texten in Verbindlichkeitssprache (*teineigo* 丁寧語), d.h. mit mündlichem Duktus, wie Reden oder die Texte in ŌE 2001a, in denen er sich an ein jüngeres Publikum wendet. Später gebraucht er in seinen letzten beiden Romanen das Pronomen *watashi*: *Der nasse Tod* (*Suishi* 水死 = ŌE 2009 [dt. 2018]) und *Sammlung im Spätstil* (*In reito sutairu* 晩年様式集 = ŌE 2013).

⁹¹ Im Text heißt es zwar „Als Achtzehnjähriger“, was aber ein Fehler ist, da ausgeführt wird, dass die Geschichte in den Sommerferien des dritten Jahres der Oberschule, also 1952, spielt (vgl. ŌE 2025: Anm. 8). Auch wenn Ōes Werke, die dem Bereich der „Autofiktion“ zuzuordnen sind, stets auch fiktive Elemente enthalten (vgl. YAMAGUCHI 2024), legen die im nachfolgenden Abschnitt diskutierten Texte nahe, „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ in weiten Teilen autobiographisch zu lesen. Die biographischen Eckdaten entsprechen zweifelsfrei den realen.

⁹² ŌE 2025.

Als Tiere, die sich in Feuer kleiden, sind Glühwürmchen und Grasmücke miteinander sowie mit der Seele eng verknüpft. Nach Sugimoto Hidetarōs 杉本秀太郎 (1931–2015) Auslegung des Gedichts, die der Erzähler als Erwachsener liest und in der er seine eigene Überzeugung widergespiegelt sieht, ist die vom Freund gerufene Grasmücke in den Augen des lyrischen Ichs nichts anderes als seine Seele. Es ist gut möglich, dass auch Ōes Erzähler-Ich mit siebzehn Jahren die Grasmücke mit der Seele identifiziert. Das Glühwürmchen ist dagegen nicht Teil der Seele, sondern *als* Glühwürmchen fliegt der Erzähler „auf den Lichtschwarm (meiner Seele) zu“. Die Vorstellung der Seele als „Lichtschwarm“ (*hikari no muragari* 光の群がり)⁹³ sowie die Verbindung des Glühwürmchens mit der eigenen Seele (und nicht der einer verstorbenen Person) erinnert stark an das Gedicht von Izumi Shikibu.

In „Eine neue Izumi Shikibu“ führt der Ich-Erzähler aus, dass er in seiner weiteren Schulzeit noch viele Gedichte von Izumi Shikibu las, aber nur die „Gedichtbrücken“ behalten habe.⁹⁴ Da die eigenständige Überlieferung der Gedichtbrücken wohl Ōes Imagination entspringt,⁹⁵ kann diese Stelle nicht uneingeschränkt autobiographisch gelesen werden, aber dass Ōe in seiner Schulzeit Gedichte von Izumi Shikibu gelesen hat, ist plausibel. Ōe stützt sich in „Eine neue Izumi Shikibu“ weitestgehend auf die Shinkan-Fassung (*Shinkan-bon* 宸翰本) von *Izumi Shikibus Gedichtsammlung* (*Izumi Shikibu shū* 和泉式部集),⁹⁶ eine der zwei von insgesamt fünf Fassungen, die das Glühwürmchen-Gedicht enthalten.⁹⁷ Obwohl man in diesen die Vorbemerkung sowie die Antwort der Kibune-Gottheit, die in der *Sammlung der späteren Nachlese japanischer Gedichte* aufgezeichnet sind und ab dem 12. Jahrhundert in vielen weiteren Werken, insbesondere in Sammlungen didaktischer Erzählungen (*setsuwashū* 説話集), aufgegriffen wurden,⁹⁸ nicht findet und das Gedicht auch nicht in einer religiösen thematischen Sektion steht, begegnet Ōe Izumi Shikibus Dichtung mit großem Ernst (der Kontext war ihm vermutlich aus einem Kommentar bekannt). Für einen Einfluss von Izumi Shikibus Gedicht spricht außerdem, dass in „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ die Frau des Ich-Erzählers von einer Kindheitserinnerung aus der Zeit berichtet, in der ihr Vater, ein Filmregisseur, unter Tuberkulose litt. Der Vater, der entsprechend auf Ōes

⁹³ ŌE 1992: 11.

⁹⁴ Vgl. ŌE 2015: 54. Siehe zum Ausdruck „Gedichtbrücke“ (*uta no kakehashi* 歌のカケハシ) Anm. 45 in diesem Aufsatz.

⁹⁵ Shimamura findet keine Hinweise darauf, dass in den Bergen von Ehime 愛媛, wo Ōe aufgewachsen ist, Legenden von Izumi Shikibu überliefert werden (vgl. SHIMAMURA 1989: 56, Anm. 6). Weiterhin beschreibt Yanagita Kunio 柳田國男 (1875–1962) in seinen Büchern *Frauen und Volksüberlieferungen* (*Josei to minkan denshō* 女性と民間傳承, YANAGITA [1932] 1962a) und *Die Geburt des Momotarō* (*Momotarō no tanjō* 桃太郎の誕生, YANAGITA [1933] 1962b), in denen er sich ausführlich mit Überlieferungen zu Izumi Shikibu auseinandersetzt, keine Gedichtbrücken-Praxis, und mir sind auch keine anderen Quellen zu einer solchen bekannt.

⁹⁶ Vgl. ŌE 2015: 68, Anm. 3. Bloß das letzte zitierte Gedicht findet sich nur in der *Fortgesetzten Gedichtsammlung von Izumi Shikibu* (*Izumi Shikibu zokushū* 和泉式部続集) (vgl. ebd.: 71, Anm. 17).

⁹⁷ Vgl. KOSHIBA 2005: 1.

⁹⁸ Siehe ebd.

Schwiegervater Itami Mansaku 伊丹万作 (1900–1946) basiert, nennt eine Grasmücke Koshikibu (wörtlich „kleine Shikibu“) – unter diesem Namen ist auch Izumi Shikibus Tochter bekannt.⁹⁹ Die Frau des Erzählers gibt dem Vogel den Kosenamen Kyopisuke キヨピ助,¹⁰⁰ wie auch der eigene Sohn stets mit dem Spitznamen I-Ah (Īyō イーヨー)¹⁰¹ angesprochen wird.

Das Verhältnis von Glühwürmchen und Seele ist in Ōes Erzählung freilich ein anderes: Während Izumi Shikibu vor Liebeskummer *außer sich* ist (oder nicht bei sich oder mit Gedanken woanders, aber alles nicht im Sinne der im Deutschen üblichen Wendungen) und die Glühwürmchen als ihre eigene Seele ansieht, die ihren Körper verlassen hat, stellt Ōes Erzähler sich vor, dass er selbst als Glühwürmchen auf seine davon verschiedene Seele zufliegt. Izumi Shikibus Glühwürmchen als Seele entspricht bei Ōe vielmehr die Grasmücke. Beide können mit den Augen gesehen werden, doch hebt Ōe gleichzeitig auf die Transzendenz der Seele ab. Sie kann nicht ausgesprochen, nicht erfasst werden – was wohl auch der Grund dafür ist, dass Itō „(meine Seele)“ in Klammern setzt. Trotzdem macht Ōes Erzähler sich die unmöglich scheinende Aufgabe zum Ziel, genau diese Seele zu begreifen. Aufgrund der dennoch bestehenden Gemeinsamkeiten (die Verbindung von Glühwürmchen und *eigener* Seele; die Seele nicht als Lichtpunkt, sondern „Lichtschwarm“; die in Tierform bestehende Immanenz der transzendenten Seele¹⁰²) ist davon auszugehen, dass Ōe Izumi Shikibus Gedanken aufgreift, ihn jedoch verändert, wie auch die „großen Frauen“ in „Eine neue Izumi Shikibu“ die Worte der Dichterin „verfremden“, indem sie sie in immer wieder neue Kontexte setzen.¹⁰³ Die Verfremdung (*ika* 異化) ist für Ōe ein wichtiges Verfahren. Er widmet diesem Konzept das erste Kapitel in seinem theoretischen Werk *Methoden des Romans (Shōsetsu no hōhō* 小説の方法, 1978) und behandelt es ausführlich in *Für eine neue Literatur (Atarashii bungaku no tame ni* 新しい文学のために, 1988).

5 Hikari (Licht) – Der Schluss von „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“

Für Ōe ist die Suche nach der Seele mit seinem mit einer Behinderung lebenden Sohn verbunden.¹⁰⁴ In einem großen Teil seines Werkes wird der Sohn mit religiösen Motiven

⁹⁹ Vgl. ŌE 2015: 69, Anm. 8.

¹⁰⁰ ŌE 1992: 16.

¹⁰¹ In der Erzählung wird der Sohn nur in der Figurenrede namentlich genannt. Der Spitzname von Ōes realem Sohn lautet indes nicht I-Ah, sondern Pu (*Pū chan* プーちゃん). Vgl. CAMERON 1998: xvi, 28. Siehe auch ŌE 2014a: 5.

¹⁰² Während sich dieser Ausdruck bei Ōe nicht findet, spricht Sugimoto auch davon, dass die Grasmücke die „Inkarnation“ (*keshin* 化身) der Seele des Freundes sei (SUGIMOTO 1985: 266f.).

¹⁰³ Vgl. zu Letzterem SHIMAMURA 1989: 49, 52. Nach SASAKI 2013: 40 beruht bereits die Lyrik von Izumi Shikibu auf Verfremdung.

¹⁰⁴ Im Manuskript einer 1988 gehaltenen Rede schreibt Ōe: „Darüber hinaus muss ich gestehen, dass sich mein Denken über unsere Gesellschaft und Welt und über das, was die Wirklichkeit

verknüpft, besonders intensiv in *Erwacht, neue Menschen! (Atarashii hito yo mezameyo 新しい人よ眼ざめよ, 1983, engl. 2002)* und *Stille Tage (Shizuka na seikatsu 静かな生活, 1990, dt. 1994)*, wobei Ōe vor allem durch William Blake inspiriert wird.¹⁰⁵ In „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ wird beschrieben, wie der Sohn des Ich-Erzählers im Alter von sechs Jahren zum ersten Mal zu den Eltern spricht, indem er die Stimme der Sprecherin auf einer Kassette mit Aufnahmen von Vogelrufen nachahmt und so die Vögel, die er in der Natur hört, benennt. Wenn er eine Grasmücke ansagt, erinnert sich der Erzähler jedes Mal an seine jugendliche Lektüreerfahrung sowie daran, wie sein Freund Bruder Gii mit einem Pfiff eine Grasmücke herbeirief, genauso wie es in Itōs Gedicht der Freund des Alten tut. Der Erzähler betrachtet nicht bloß sich selbst und Bruder Gii in Analogie zu dem alten Mann und seinem Freund, sondern ergänzt seinen Sohn I-Ah als Dritten.

Im letzten Drittel des Textes führt der Erzähler jedoch aus, wie ihn nach der Lektüre von Sugimoto Hidetarōs ausführlichem Kommentar zu ausgewählten Gedichten Itō Shizuos dessen Deutung überzeugt habe, dass die Seele, wie sie in Itōs Gedichten gedacht wird, keine „Eigenkraft“ (*jihatsusei* 自発性)¹⁰⁶ habe und erst durch das Zutun von Äußerem erklinge („Doch an das Lied, das sie als Musikinstrument einmal ertönen ließ, erinnert sich (meine Seele)...“).¹⁰⁷ Der Erzähler habe daraufhin realisiert, dass der Gedanke, dass sich Seelen überlagern, bzw. die Vorstellung einer gemeinsamen Seele, die sowohl ihn selbst als auch seinen Sohn sowie seinen Freund Bruder Gii umschließt, seiner eigenen Imagination entsprungen sei, und sei von einer großen Einsamkeit befallen worden.

Seit dem Tod meines Freundes war viel Zeit vergangen. Auch ich, der seine besten Jahre schon hinter sich gelassen hat, werde wohl in nicht ferner Zukunft sterben. Mein Sohn mit Behinderung wird allein zurückbleiben. Zu jener Zeit werden von den drei Seelen, die ursprünglich verstreut waren, zwei bereits verloren und eine kaputt sein. (Meine Seele) ist sowohl für meinen Freund als auch für mich als auch für meinen Sohn nichts weiter als etwas Zerbrechliches und Ungewisses...¹⁰⁸

Im letzten Abschnitt der Erzählung erwähnt der Erzähler seine Zweifel an dieser Erkenntnis und berichtet von einer Begebenheit, die hoffnungsvoller stimmt: Auf einem Bahnsteig hält der Erzähler seinen sich in einem epileptischen Anfall auf einen einfahrenden Zug zubewegenden Sohn zurück, wobei er selbst mit dem Kopf gegen den Zug schlägt und stürzt. Während er für einen Augenblick das Bewusstsein verliert, kehrt er in eine Zeit zurück, in

transzendiert, wesentlich erst durch das Zusammenleben mit meinem behinderten Sohn entwickelt und gefestigt hat.“ ŌE 2014a: 51; aus der englischen Ausgabe auch zitiert in CAMERON 1998: xiif.

¹⁰⁵ 2001 schreibt Ōe in einem Aufsatz, er wolle durch sein Studium von Blake verstehen, welche Bedeutung das Zusammenleben mit seinem Sohn für seine Seele hat (vgl. ŌE 2001b: 33).

¹⁰⁶ ŌE 2025; ŌE 1992: 18.

¹⁰⁷ Siehe ausführlich dazu, wie Sugimotos Kommentar (SUGIMOTO 1985) Ōes Überlegungen zugrunde liegt, die Anmerkungen in ŌE 2025.

¹⁰⁸ ŌE 2025; nachfolgend ebenso.

der er im Ringkampf mit Bruder Gii, der „weder Ernst noch Spiel“ ist, den Kōshin-Berg hinabrollt. Hier mag sich ein Verweis auf die mythische, „wahre“ Zeit finden, da in *Die Erzählung von M/T und dem Wunder des Waldes* von einer Überlieferung berichtet wird, der zufolge junge Männer sich auf dem Kōshin-Berg an der mythischen Oshikome オシコメ, die in der Gestalt einer Riesin vorgestellt wird, festzuklammern oder auf diese hinaufzuklettern versuchen.¹⁰⁹ Die Szene erinnert an einen gigantischen Ringkampf, zumal die Männer rote Lendenschürze (*aka-fundoshi* 赤フンドシ) tragen. Wie in der imaginierten Erinnerung des Erzählers in „Eine neue Izumi Shikibu“ eine „Menschenmenge [...] den Kōshin-Berg jeden Augenblick unter sich zu begraben droht“, mag man sich auch zum mythischen Ringkampf Zuschauermassen vorstellen, die der sich auf dem Bahnsteig um den Vater und seinen Sohn drängenden Menge entsprechen mögen. Die Schlussepisode endet damit, dass I-Ah die Stimme einer Grasmücke erkennt, und steht somit im Gegensatz zu Itōs Gedicht: Anders als der Freund des alten Mannes erinnert sich I-Ah an den Vogel.

Obwohl der Erzähler die ernüchternde Erkenntnis, dass es keine gemeinsame Seele gebe, als „vermutlich korrekt“ bezeichnet, mögen seine Zweifel daran am Ende gesiegt haben. Wie Ōe 1993 knapp zwei Jahre nach dem Erscheinen von „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ in einem Essay mit dem Titel „Darüber hinaus erinnert sich (meine Seele)“ (*Shikamo (watashi no tamashii) wa kioku suru* しかも (私の魂) は記憶する)¹¹⁰ berichtet, tendiert zu dieser Interpretation auch die Krankenschwester Frau Y. (*Y-san* Yさん), die sich nach dem Zusammenprall mit dem Zug im Krankenhaus um den realen Autor kümmerte. Zudem sei sie mit der Beschreibung der Seele des Sohnes als „kaputt“ (*kowarete iru* 壊れている) nicht einverstanden.¹¹¹ Nach dem Gespräch mit Frau Y., die er in Okinawa wiedertrifft, reflektiert Ōe über den Schluss der Erzählung und gelangt zu der Einsicht, dass diesem eine „schlechte Ambiguität“ (*ashiki aimaisa* 悪しきあいまいさ) inhärent sei. Seine Absicht sei gewesen, eine mehrdeutige Szene zu schreiben, in der sich die jugendliche Interpretation und Sugimotos Auslegung überlagern. Letztlich habe er seinen Text aber so geschrieben, dass keine der beiden Interpretationen mehr zu passen scheine.¹¹²

Rückblickend wundert sich Ōe darüber, wie in ihm zuvor Enttäuschung und klare Erkenntnis ineinandergriffen. Er stellt sich die Seele seines Sohnes als Musikinstrument vor,

¹⁰⁹ Siehe ŌE 1986: 10.

¹¹⁰ Der Essay erschien zum ersten Mal in der Zeitschrift *Tosho* 図書 (Juni 1993) und wurde anschließend in den Band *Neujahrsgrüße (Shinnen no aisatsu* 新年の挨拶, 1993; erweiterte Auflage ŌE 1997b) aufgenommen.

¹¹¹ Vgl. ŌE 1997b: 184–187.

¹¹² Vgl. ebd.: 187. Die Bewertung „schlecht“ bezieht sich auf die Unterscheidung von intendierter und nicht intendierter Mehrdeutigkeit, die Ōe an den französischen Worten *ambigu* und *équivoque* festmacht. Er verfolge stets das Ziel, in seinen Romanen zwei oder drei mögliche Bedeutungen klar zu umreißen, jegliche nicht intendierte Ambiguität aber zu beseitigen (vgl. ebd.: 182f.).

das durch etwas von außen Kommendes (*gaibu kara otozureru mono* 外部から訪れるもの)¹¹³ erklingt. Die dabei entstehende Musik hält der Sohn, der sich trotz seiner Behinderung als Komponist betätigt, in Noten fest. Indem sie die Grundlage für weitere Aufführungen durch Musiker:innen bilden, dienen sie derjenigen anonymen Entität, welche die Seele des Sohnes erklingen ließ, als Medium (*baikai* 媒介), um ebenso die Seelen der Musiker:innen sowie die der Hörer:innen erklingen zu lassen. Auf diese Weise bewirke das – an dieser Stelle nicht näher bestimmte – von außen Kommende eine Verbindung der Seelen von Ōes Sohn, der Musiker:innen und von ihm selbst. Damit lasse sich das Mysteriöse (*fushigisa* 不思議さ)¹¹⁴ der Tatsache erklären, dass der mit einer Behinderung lebende Sohn komponiert und diese Musik wiederum zum persönlichen Ausdruck der Musiker:innen werden kann.¹¹⁵

Das Bild des Musikinstruments erlaubt es Ōe, das von Sugimoto als Metapher Intendierte in konkretisierter Form auf seine Lebenswirklichkeit zu übertragen. Ein solches Vorgehen ist nicht unproblematisch, stellt es doch zumindest eine semantische Verengung auf den Bereich der realen Musik dar. Dennoch dürfte dies ein wesentlicher Grund dafür sein, dass Ōe Sugimotos Auslegung letztlich nicht zurückzuweisen sucht, auch wenn er sie zunächst im Widerspruch mit der Vorstellung von sich überlagernden Seelen begreift. Tatsächlich schließt die Metapher des Musikinstruments eine solche Vorstellung aber nicht aus. Das erklärt auch, weshalb Ōe sich im Nachhinein über seine gemischten Gefühle wunderte. Hinzu kommt, dass Sugimotos Kommentar weniger eindeutig ist, als es in „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ scheint. In einer längeren Passage, in welcher der Kommentator nach einem Gedichtzitat unvermittelt in der Stimme des alten Mannes spricht,¹¹⁶ behauptet dieser, seine eigene Seele aussprechen zu können, da diese sich an die Grasmücke erinnert habe, und zieht in Form einer Frage zudem die Möglichkeit in Erwägung, dass sein Gedicht durch seine eigene Seele zustande gekommen sei.¹¹⁷

Das von Ōe gedachte Verhältnis der Seele seines Sohnes und seiner eigenen mag sich mit dem Titel seiner Essay-Sammlung *Lose Bande* (*Yuruyaka na kizuna* ゆるやかな絆, 1996) umschreiben lassen.¹¹⁸ Darin zitiert Ōe einen Brief, laut dem er nach seiner Blake-Lektüre zu der Überzeugung gelangt sei – gleichsam einer „Intuition“ (*chokkan* 直感, wörtlich „direkte

¹¹³ ŌE 1997b: 188; *gaibu kara otozureta mono* 外部から訪ずれたもの in ŌE 1992: 18. Sugimoto spricht von einer „äußeren Existenz“ (*gaiteki na sonzai* 外的な存在; SUGIMOTO 1985: 266).

¹¹⁴ ŌE 1997b: 189.

¹¹⁵ Vgl. ebd.: 188–190.

¹¹⁶ Siehe SUGIMOTO 1985: 267f. Der alte Mann dient als deiktisches Zentrum für die Ausdrücke *kochira no* こちらの („mein“), *watashi* 私 („ich“) und *kimi* 君 („du“); zudem findet sich die konzeptionell mündliche Finalpartikel *ne* ね.

¹¹⁷ Vgl. hierzu auch ŌE 2025: Anm. 13.

¹¹⁸ Auch wenn Ōe im gleichnamigen Essay, der den Band eröffnet, den Ausdruck als Art einer zwischenmenschlichen Beziehung im lebensweltlichen Sinne bestimmt, als ein Seil zwischen Familienmitgliedern, welches bei Bedarf gestrafft werden kann (siehe ŌE 2014a: 157f.).

Empfindung“)¹¹⁹ –, dass sich die Seele beim Tod vom Körper löst und an einen nicht zu bestimmenden Ort wandert. Wenn sich dort in Zukunft seine und Hikaris Seele einmal begegneten, sei es, wie „wenn sich zwei Winde in den Bäumen treffen, ohne sich zu erkennen“. Der Rettung durch Hikaris Musik sei es zu verdanken, dass er dies mit „einer Erleichterung, die einer tiefen, aber reinen Trauer gleicht“, denken könne.¹²⁰ Hikaris Musik habe verhindert, dass die Seelen der Eltern sowie von Hikari selbst die Hoffnung verlieren.¹²¹

In einem überarbeiteten Vortragsmanuskript aus dem Jahr 2011 mit dem Titel „Darüber hinaus erinnert sich (meine Seele): Lesen, Lernen und Erfahrung“ (*Yomu koto manabu koto, soshite keiken: shikamo (watashi no tamashii) wa kioku suru* 読むこと学ぶこと、そして経験：しかも（私の魂）は記憶する), in dem Ōe „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ „ausführlich analysier[t]“,¹²² wird die tiefe Einsamkeit als Reaktion auf die Lektüre von Sugimotos Kommentar nicht mehr thematisiert. In diesem Text führt Ōe zunächst aus, dass Itō Shizuos Gedicht die besondere, aufgrund der Vogelstimmen zustande gekommene Verbindung zwischen seiner Frau, seinem Sohn und ihm prophezeit habe.¹²³ Dies macht zugleich die Trauer des Ich-Erzählers verständlich, als sein Sohn kein Interesse mehr an den Vögeln zeigt. Ōe schreibt 2011 zudem, dass die Seelen seines Sohnes, seiner Frau und von ihm selbst „exakt überein[stimmen]“,¹²⁴ scheint also zu bestätigen, wovon er sich zeitweise desillusioniert wähnte. Sugimotos Deutung findet ebenfalls Erwähnung, ohne jedoch das Vorangehende infrage zu stellen.¹²⁵ Von besonderem Interesse ist zudem die Bemerkung, dass die Stimme der Grasmücke „wohl Licht des Klanges genannt werden kann“,¹²⁶ da Hikari 光 („Licht“) auch der Name von Ōes Sohn ist. Somit legt der zwanzig Jahre später gehaltene Vortrag folgende Interpretation der Schlusszene nahe: Indem sich der Sohn an die Stimme der Grasmücke erinnert und sie benennt, wird die Übereinstimmung der Seelen bestätigt (in der Erzählung sind es die des Erzählers, seines Sohnes und seines Freundes Bruder Gii; in der Auslegung von 2011 die von Ōe Kenzaburō, Hikari und Yukari ゆかり). Zugleich bewirkt diese Erfahrung, dass sich ihre Seele(n) erinnern werden.

Während Ōe 1993 schrieb, dass sich „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ durch eine „schlechte Ambiguität“ auszeichne, da keine der aufgezeigten Möglichkeiten zu passen scheine, zeichnet sich bei der Lektüre seiner essayistischen Texte vielmehr ab, dass für ihn selbst sowohl die Vorstellung übereinstimmender Seelen als auch Sugimotos Instrument-Metapher Gültigkeit hat. Dass die Erzählung selbst beides nicht zulasse, begründet er weder

¹¹⁹ ŌE 2014a: 181; ŌE 1999c: 54.

¹²⁰ ŌE 2014a: 181f., zitiert nach 182.

¹²¹ Vgl. ebd.: 183f.

¹²² ŌE 2012: 144.

¹²³ Vgl. ebd.: 149, wo *kankei* 関係 (ŌE 2011: 256) mit „Band“ übersetzt wurde, was hier in Abgrenzung zum im vorhergehenden Absatz zitierten Wort *kizuna* zu „Verbindung“ geändert wurde.

¹²⁴ ŌE 2012: 149.

¹²⁵ Vgl. ebd.: 149f.; ŌE 2011: 257f.

¹²⁶ ŌE 2012: 149.

in seinem Text von 1993 noch greift er diesen Gedanken im Vortragsmanuskript von 2011 auf, was darauf hinweisen mag, dass er ihn verworfen hat. Angesichts der „umkehrende[n] Entwicklung“ (*dondengaeshi* ドンデン返シ)¹²⁷, was sinngemäß vielleicht besser mit „180°-Wende“ übersetzt ist, wie Ōe 2011 den Schluss seiner Erzählung umschreibt, wäre es wohl passender gewesen, am Ende des Textes anstatt der ersten beiden Verse von „Grasmücke“, „(Meine Seele) kann ich nicht aussprechen / Ich will dir den Beweis dafür erzählen“, das im ersten Abschnitt der Erzählung gegebene, deutlich positivere Kondensat „(Meine) Seele kann ich nicht aussprechen / Darüber hinaus erinnert sich (meine Seele)“ zu wiederholen. Nicht umsonst findet sich der Vers „Darüber hinaus erinnert sich (meine Seele)“ sowohl im Titel des Essays als auch im Titel des Vortrags.

6 Zur Problematik unterschiedlicher Seelenkonzepte

Diese positive Wendung von „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ war für Ōe überhaupt erst der Anlass, ausgehend von Itō Shizuos Gedicht eine Erzählung zu schreiben. Sie scheint allenfalls sehr bedingt im Einklang zu Claremonts Interpretation von Ōes Romanen zu stehen, nach der seine spirituelle Suche, die mit einer Flucht vor dem Nihilismus begann, ihn letztlich nicht zur Transzendenz geführt habe, sondern zu irdischer Freundschaft und Brüderlichkeit (*friendship and brotherhood*) nach William Blake, was wiederum dem Humanismus von Ōes Lehrer Watanabe Kazuo 渡辺一夫 (1901–1975) entspreche.¹²⁸ Claremont schlussfolgert: „In a lifetime of quest, Ōe has come full circle“,¹²⁹ und: „The nihilism [...] has proved triumphant.“¹³⁰ Diese Gleichsetzung von Nihilismus und Humanismus erscheint problematisch. Die Erfahrung, von der, wie es zu Beginn von „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ heißt, „in Verbindung mit diesem Gedicht [von Itō Shizuo] neues Licht herscheint“, geht zudem über den Humanismus hinaus.

Eine Interpretation, die humanistisch genannt werden könnte, findet sich bei Nishioka Takayuki 西岡宇行: Im Anschluss an die Gedanken zu Seele und Musik in Ōes Essay von 1993 schreibt dieser, dass keine Verzweiflung mehr empfunden werden müsse, da die (musikalische) Schöpfung nicht einem einzelnen Individuum entspringe, sondern mehrere Menschen an diesem Prozess beteiligt seien.¹³¹ Während dies den Trost erklären mag, der in *Lose Bande* angedeutet wird, ist dort explizit davon die Rede, dass Seelen die Grenzen diesseitiger Existenz überschreiten, jenseits derer sie sich nicht mehr gegenseitig erkennen

¹²⁷ ŌE 2012: 150; ŌE 2011: 258. Interessanterweise fürchtet sich die Frau des Erzählers in „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ vor einer „unnatürlichen Wendung“ (*fushizen na gyakuten* 不自然な逆転; ŌE 2025; ŌE 1992: 15), als dieser beabsichtigt, seinen Sohn erneut die Vogelstimmen lernen zu lassen.

¹²⁸ Dies entspricht der Interpretation von CLAREMONT 2009: 7, 16.

¹²⁹ Ebd.: 7f., ähnlich 16f.

¹³⁰ Ebd.: 16.

¹³¹ Vgl. NISHIOKA 2023: 585.

könnten. Auch die große Einsamkeit des Erzählers in „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ resultiert vor allem aus der Furcht, durch den Tod von seinem Sohn getrennt zu werden. Dass im Vortrag von 2011, anders als in *Lose Bande*, nicht mehr von Trauer gesprochen und auch die Einsamkeit nicht thematisiert wird, lässt vermuten, dass sich mit der „180°-Wende“ am Schluss der Erzählung durchaus eine positive Konzeption von Seele verbindet, nach der sich Seelen überlagern können – unabhängig davon, wie aktiv oder passiv diese vorzustellen sind. Zudem mag das Zitat aus einem Gedicht von T. S. Eliot am Ende des Vortrags andeuten, dass die Seele nach Ōe nicht bloß das Diesseits übersteigt, sondern zugleich in besonderem Maße mit Kommunikation verknüpft ist: „the communication / Of the dead is tongued with fire beyond the language of the living“.¹³² In der Übersetzung von Nishiwaki Junzaburō 西脇順三郎 (1894–1982) werden aus den eineinhalb Versen drei:

死んだ人たちの伝達は 生きている
人たちの言語を越えて火をもって
表明されるのだ¹³³

Die Nachricht der Toten der Lebenden
Sprache übersteigend, drückt sich aus
Durch Feuer¹³⁴

Da Ōe in seinem Text insbesondere auf „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ ausführlich eingeht, erscheint es schlüssig, „Feuer“ (*hi* 火) als Attribut des „Feuervogel[s]“ (*hi no tori* 火の鳥) zu betrachten, wie Fujii Sadakazu 藤井貞和 die Grasmücke aus Ōes Erzählung in einem Gedicht nennt (siehe Abschn. 7 „Japanische Lyrik und die Seele bei Ōe Kenzaburō“).

Es ist festzustellen, dass Izumi Shikibu, Itō Shizuo und Ōe wohl von recht unterschiedlichen Seelenkonzepten ausgingen und dass der Begriff auch für Ōe nicht immer dasselbe bedeutete. Diese einzelnen Konzepte näher zu bestimmen, ist mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden. Dies gilt insbesondere für Itō, der die Seele als das nicht Auszusprechende charakterisiert und bei dessen Auslegung sich Ōe sehr auf Sugimoto verlässt. Im Zusammenhang mit Izumi Shikibu lässt sich beobachten, dass sich ein Konzept von Seele religiöser Dogmatik entziehen kann. Nach dem buddhistischen Paradigma „kein Selbst“ (*muga* 無我, Sanskrit *anātman*) kann es keine Seele geben; die Lyrik belegt jedoch, dass die Vorstellung einer Seele dennoch existierte. Insofern es in Izumi Shikibus Gedicht um ihren Kummer und ihre schweifenden Gedanken geht, ließe sich argumentieren, dass *tama* hier auch „Geist“ im Sinne einer kognitiven Kategorie heißen könnte – *tama* könnte dann dazu dienen, das Wort *kokoro* 心 („Herz“, „Geist“) zu umgehen, das sowohl als

¹³² ŌE 2011: 269. Das Zitat stammt aus dem Gedicht „Little Gidding“, dem vierten von Eliots *Four Quartets* (1943).

¹³³ ŌE 2011: 270.

¹³⁴ ŌE 2012: 158.

buddhistischer Terminus (primär in der Bedeutung „Geist“) als auch als poetischer Schlüsselbegriff („Herz“) etabliert war. Dafür könnte auch sprechen, dass die Gottheit des Schreins, Kibune no myōjin, Izumi Shikibu im Antwortgedicht vor der Zerstreung der Seele (*tama chiru* たまぢる)¹³⁵ ermahnt. Der analoge Ausdruck *kokoro chiru* 心散る bezeichnete geistige Zerstreung bzw. mangelnde Konzentration.¹³⁶ Eine solche Lesart würde aber die poetische Tradition außer Acht lassen, in der sich *tama* regelmäßig auf die Seelen Verstorbener bezieht. Sie wäre zudem nicht mit Izumi Shikibus Gedicht vereinbar, das mit „ein seelenloses Anwesen“ (*tama naki no sato*) endet, wobei „Seele“ auch hier auf eine lebende Person bezogen werden kann (siehe Abschn. 7 „Japanische Lyrik und die Seele bei Ōe Kenzaburō“).

Wie Izumi Shikibu ihre Seele in den Glühwürmchen am Bach sieht, so weist auch Ōe der Seele (*tamashii*) das Bild eines „Lichtschwarms“ zu. Das Glühwürmchen selbst tritt bei Ōe dagegen als einzelnes auf und wird mit dem Erzähler selbst identifiziert, der sich seiner Seele nähert. In beiden Fällen besteht ein Spannungsverhältnis zwischen Einheit und Fragmentierung. In „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ scheint dieses zunächst wie bei Izumi Shikibu auf eine einzelne Seele bezogen zu sein. Wenn aber in Ōes Erzählung anschließend das wechselseitige Verhältnis der Seelen verschiedener Menschen diskutiert und die Möglichkeit einer gemeinsamen Seele angesprochen wird, lässt sich verstehen, weshalb der „Lichtschwarm“ „das Einzelne übersteigt und das Einzelne enthält“. Es wird die Frage aufgeworfen, inwieweit „(meine Seele)“ überhaupt individuell gedacht werden kann oder ob sie, insofern sie „das Einzelne übersteigt“, nicht eine grundlegend kollektive Kategorie darstellt.

Den Widerspruch von einzelnen und gemeinsamen Seelen thematisierte Ōe bereits in *Die Erzählung von M/T und dem Wunder des Waldes* (1986) im Zusammenhang mit der Vorstellung, dass die Seelen der Menschen im Dorf jeweils von einem Baum im Wald stammen, zu dem sie nach dem Tod des Menschen wieder zurückkehren und damit in das „Wunder des Waldes“ (*mori no fushigi* 森のフシギ) eingehen. Auf einer Tonbandaufnahme berichtet die Mutter des Ich-Erzählers, dass sie der Widerspruch von Einheit und Fragmentierung ihr Leben lang sehr beschäftigt habe, auch wenn sie als junges Mädchen durch die Beobachtung von Fischen eine besondere Einsicht erlangt zu haben glaubte: In einem Kasten fühlten sich die Fische dicht beieinander wohl, würden aber ebenso die Freiheit genießen, wenn sie in einen Fluss kämen.¹³⁷ Die Problematik, die hier in Bezug auf die Seele im Allgemeinen – im Rahmen der örtlichen Überlieferung – diskutiert wird,

¹³⁵ Zitiert nach KOSHIBA 2005: 1. Mit *tama*, was auch „Kugel“ heißen kann, als sogenanntem *kakekotoba* 掛詞 wird gleichzeitig auf Wassertropfen angespielt.

¹³⁶ Der früheste Beleg, der im *Großen Wörterbuch der japanischen Sprache (Nihon kokugo daijiten* 日本国語大辞典) gegeben wird, stammt aus dem *Genji monogatari* 源氏物語 (frühes 11. Jh.).

¹³⁷ Siehe Ōe 1986: 394f. Die Passage wird auch in *Grüner Baum in Flammen* zitiert (siehe Ōe 2000: 40f.; Ōe 1993: 37–39).

überträgt Ōe in „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ auf seine persönliche Situation. Der Widerspruch von Einheit und Fragmentierung wird für die Mutter des Erzählers in *M/T* dadurch aufgehoben, dass beide Zustände positive Aspekte aufweisen; für Ōe persönlich geschieht dies durch eine „Überlagerung“ von Seelen, die durch die Musik ihre Bestätigung findet. Kompliziert wird die erste Konstellation dadurch, dass die „Großmutter“ in *Grüner Baum in Flammen*, wo diese Passage aus einem Roman von Onkel K. (= *M/T*) zitiert wird, diesem vorwirft, ihre Überlieferungen zu vereinfachen. Wie die Erzählerin Satchan サツチャン ausführt, fasst Onkel K. mit dem Ausdruck „Wunder des Waldes“ unterschiedliche Erscheinungen in einer einzigen „Form“ (*katachi* かたち) zusammen.¹³⁸

Wenn sich auch gewisse Tendenzen ausmachen lassen, bleibt das Konzept Seele letztlich bei allen besprochenen Autor:innen wesentlich unbestimmt. Dies stellt indes weniger ein Defizit dar, als dass es ein Charakteristikum des Begriffs Seele selbst verdeutlicht. Diese Unbestimmtheit macht das Gedicht, dessen Semantik wesentlich durch die Lesenden bedingt wird, zur idealen literarischen Form, um über die Seele nachzudenken. Zudem ermöglicht die Unbestimmtheit ein Anknüpfen an Autor:innen aus verschiedenen historischen Kontexten und erleichtert die Variation bzw. Verfremdung literarischer Motive. Ein Vergleich verdeutlicht, dass es Ōe weniger um seine eigene Seele als um das Verhältnis verschiedener Seelen zueinander geht sowie um die Frage, inwieweit diese Seelen als einzelne existieren oder vielmehr Teil eines Ganzen sind.

7 Japanische Lyrik und die Seele bei Ōe Kenzaburō – Eine vergleichende Analyse

Izumi Shikibu beklagt die Abwesenheit ihres Geliebten in der letzten Nacht des Jahres mit den folgenden Worten:

<i>Naki hito no</i>	Zwar sagt man, dies sei die Nacht,
<i>kuru yo to kikedo</i>	da die Toten kommen,
<i>kimi mo nashi</i>	doch du bist nicht hier
<i>Waga sumu yado ya</i>	Ist die Behausung, in der ich wohne,
<i>tama naki no sato</i>	ein seelenloses Anwesen? ¹³⁹

In „Eine neue Izumi Shikibu“ verfremdet Ōe die letzten beiden Verse, indem er die Lehrerin in der traumgleichen „Erinnerung“, die den letzten Abschnitt der Erzählung bildet, Folgendes sagen lässt:

Seit Ende des Sommers schien es mir immer, wenn der Mond aufzugehen begann, als ob in meinem Körper Gedichte hervorquellten. [...] Ich konnte nicht anders, als die hervorquellenden Gedichte in die Höhle am Fuß des Baumes zu singen. Mich

¹³⁸ ŌE 2000: 40; ŌE 1993: 37.

¹³⁹ ŌE 2015: 70, Anm. 16.

windend, sang ich: **Mein Leib wird meinem Herzen nicht gerecht! Mein Leib wird meinem Herzen nicht gerecht!** Und: **Ist die Behausung, in der ich wohne, ein seelenloses Anwesen! Ist die Behausung, in der ich wohne, ein seelenloses Anwesen!**¹⁴⁰

Hier treten deutlich die beiden Funktionen zutage, über welche die sogenannten „Gedichtbrücken“¹⁴¹ nach Sasaki Ayaka 佐々木彩香 verfügen: Sie erzeugen einen Verfremdungseffekt und dienen als „körperliche[r] Ausdruck, der den psychischen Zustand widerspiegelt“ (*shinteki jōtai o utsusu shintai hyōgen* 心的状態を映す身体表現).¹⁴² Während es Izumi Shikibu nicht wirklich um die Seele geht, sondern um die physische Abwesenheit ihres Geliebten, verknüpft Ōe „Seele“ (*tama*) mit Lyrik. Es wird impliziert, dass der Leib der Lehrerin, die zuvor noch streng die Auffassung vertrat, dass Dichtung reine „Form“ sei, vor dem Initiationsritus, durch den sie in die Gemeinschaft der „großen Frauen“ aufgenommen werden soll, „ein seelenloses Anwesen“ sei. Die Gedichte von *Frau Shikibu* entfalten ihre Wirkung erst in der Gemeinschaft. Wie in der Textanalyse aufgezeigt, handelt es sich bei der historischen Izumi Shikibu und der zeitlosen mythischen *Frau Shikibu* um grundlegend verschiedene Personen/Figuren.¹⁴³

Die Mutter und Tante Hana in Ōes Erzählung weisen hinsichtlich ihrer lebendigen Auffassung von Dichtung Ähnlichkeiten mit umherziehenden weiblichen Erzählerinnen auf, wie sie Yanagita Kunio 柳田國男 (1875–1962) beschreibt, der davon ausgeht, dass sie die Legenden von Izumi Shikibu in abgeschiedenen Regionen verbreitet haben und in der Erinnerung der Dorfgemeinschaften wiederum selbst mit der Protagonistin ihrer Erzählungen vermischt worden seien. Yanagita zufolge hatten diese Frauen nur begrenzte Kenntnisse der thematisch wie stilistisch stark regulierten traditionellen japanischen Lyrik (*waka* 和歌), verfügten aber über ein Verständnis der „Kraft der Gedichte, Gottheiten und Menschen zu bewegen“ (*kami to hito to o ugokasu uta no chikara* 神と人とを動かす歌の力).¹⁴⁴ Die Vorstellung einer solchen Wirkmacht der Lyrik findet sich bereits in der frühesten Poetologie der japanischen Dichtung, dem von Ki no Tsurayuki verfassten „japanischen

¹⁴⁰ ŌE 2015: 66f. Als Übersetzung für *mi* 身 wurde „Körper“ durch „Leib“ ersetzt.

¹⁴¹ Siehe Anm. 45.

¹⁴² SASAKI 2013: 46.

¹⁴³ Insofern Ōe grundsätzlich an Volksüberlieferungen anknüpft (wenn auch in verfremdeter Form) und nicht an Izumi Shikibu als historische Person, erscheint die Kontrastierung von Murasaki Shikibus 紫式部 und Izumi Shikibus poetischem Stil und persönlichem Charakter, wie sie Shimamura vornimmt (SHIMAMURA 1989: 49f.; siehe auch OKUMURA 1996: 164; SASAKI 2013: 40), sekundär und wird hier nicht weiter diskutiert. Zudem wird Okumuras These einer wechselseitigen Abhängigkeit zwischen den Gedichten von Izumi Shikibu und *Frau Shikibu* (vgl. OKUMURA 1996: 165f., 170f., 173) nicht gefolgt, da sich dies im Widerspruch zu der von Tante Hana und der Mutter postulierten Universalität der Dichtung (siehe auch ebd.: 172) befindet.

¹⁴⁴ Vgl. YANAGITA [1932] 1962a: 347f., Zitat nach 347.

Vorwort“ (*kanajo* 仮名序) zur ersten kaiserlichen Gedichtsammlung, der *Sammlung japanischer Gedichte aus alter und neuer Zeit* (*Kokin waka shū* 古今和歌集, 905–913/14):

Die Gedichte sind es, die ohne Kraft aufzuwenden Himmel und Erde bewegen, Mitleid mit den für das Auge unsichtbaren Dämonen und Geistern empfinden lassen, die Beziehung zwischen Mann und Frau sanfter machen und die Herzen starker Krieger trösten.¹⁴⁵

Auch Itō Shizuos Gedicht wird von Ōe in erster Linie aufgrund der Emotionen, die es bei ihm auslöste, gewürdigt. Sie sind Ausweis der Relevanz des Gedichts. Dies steht im Einklang mit Blakes Bevorzugung der Imagination gegenüber der Rationalität, einem Weg, dem Ōe stets folgte.¹⁴⁶ Gleichzeitig führt dies zurück zum im obigen Zitat wiedergegebenen (mythischen) Fundament der japanischen Lyrik, das sich zugleich als Ausdruck universaler Erfahrungen betrachten lässt. So ging Ōe nicht davon aus, dass es eine ausschließlich japanische Erfahrung gibt.¹⁴⁷ Eine solche Universalität ist es, für die Tante Hana und die Mutter in „Eine neue Izumi Shikibu“ gegenüber einer starren Schultradition eintreten: die Auffassung, dass Lyrik immer wieder neu gelebter (im Falle von „Eine neue Izumi Shikibu“ matriarchalisch akzentuierter) Mythos ist, der die Verbindung zur (menschlichen) Natur sucht, statt ein bloßes Objekt der Auslegung mit einem an einen ganz bestimmten Kontext gebundenen, unveränderlichen Sinn zu sein, welcher zudem der Form untergeordnet ist – als ein „seelenloses Anwesen“.

Ein solches Verständnis von Lyrik prägt auch Ōes Diskussion von Itō Shizuos modernem Gedicht. Bereits Sugimotos Auslegung von Itōs Gedichten ist in hohem Maße kreativ. Im Gegensatz zu früheren „nüchternen“ (*reitan* 冷淡) Kommentaren sei Sugimotos Auslegung „herzlich“ (*konsetsu* 懇切)¹⁴⁸ und zeichne sich gleichzeitig durch ihre „Klarheit“ (*meisekisa* 明晰さ)¹⁴⁹ aus. Sugimoto, dem zufolge Itōs Gedichtsammlung *Elegien für den Meinen* hochgradig narrativ ist,¹⁵⁰ erzählt die Geschichten, die ihr seinem Eindruck nach zugrunde liegen, und bedient sich dabei literarischer Stilmittel wie freier direkter Rede, wenn es auf einmal der Alte, d.h. das lyrische Ich, selbst ist, der sein eigenes Gedicht kommentiert. Auch Ōe stellt Itōs Gedicht in einen ebenso subjektiven wie narrativen Zusammenhang, indem er es mit seinem eigenen Leben verbindet. Wie die „großen Frauen“ aktualisiert er somit das

¹⁴⁵ KOJIMA/ARAI 1989: 4.

¹⁴⁶ Siehe CLAREMONT 2009: 12. *New Age* nach Blake versteht Ōe mit Kathleen Raine als Befreiung vom Materialismus (vgl. ENOMOTO 1995: 141). Bevor sich Ōe hinsichtlich eines Konzepts von Imagination an Blake orientierte, war sein Denken stark von Jean-Paul Sartre geprägt. Siehe hierzu MÜLLER 2024.

¹⁴⁷ Vgl. OE 1996: 144f.

¹⁴⁸ ŌE 2025; ŌE 1992: 16.

¹⁴⁹ ŌE 2025; ŌE 1992: 19.

¹⁵⁰ Vgl. SUGIMOTO 1989: 243.

Gedicht in einem neuen, persönlichen Kontext. Dabei greift er auch das Motiv der Glühwürmchen (*hotaru*) von Izumi Shikibu auf und verfremdet es zugleich.

Während Glühwürmchen häufig mit den Seelen Verstorbener identifiziert werden,¹⁵¹ löst sich Izumi Shikibu von dieser unheimlichen Konnotation, indem sie die Glühwürmchen als ihre eigene Seele betrachtet. Im besagten Passus von „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ lassen sich gewisse Parallelen zu Izumi Shikibus Gedicht erkennen: Statt um die Seele eines Verstorbenen geht es um die eigene Seele; die Seele wird als „Lichtschwarm“ vorgestellt; Glühwürmchen werden mit der Seele assoziiert. Bei Ōe repräsentiert das Glühwürmchen allerdings nicht die Seele selbst, sondern den Erzähler bei der Betrachtung seiner Seele. Als Tiermetapher für die Seele greift Ōe auf die Grasmücke (*uguisu*) zurück. Indem die Frau des Erzählers in einer Kindheitserinnerung eine Grasmücke Koshikibu nennt, was der Name von Izumi Shikibus Tochter war, verknüpft Ōe die Motive „Glühwürmchen“ und „Grasmücke“, ohne dabei klassischen Mustern zu folgen. Er greift nicht Izumi Shikibus Sprache, sondern ihren Gedanken auf und verfremdet ihn gleichzeitig. Er übernimmt das Bild der Seele als Ansammlung von Lichtpunkten, verbindet diese räumliche Formation jedoch nicht mit seinem persönlichen emotionalen Zustand. Insofern der „Lichtschwarm“ „das Einzelne übersteigt“, wird die Möglichkeit zugelassen, dass es sich um eine Seelengemeinschaft handelt – ähnlich dem „Wunder des Waldes“. Letztlich bleibt das Bild jedoch in der von Ōe intendierten Weise durch Ambiguität gezeichnet.

Die Essays, in denen Ōe auf seine Erzählung „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ eingeht, belegen, dass dieser Text für ihn eine besondere Bedeutung hatte. Während Ōe knapp zwei Jahre nach seinem Erscheinen die „schlechte Ambiguität“ der Schlusspassage beklagt, schließt Fujii Sadakazu in seinem Gedicht „Traurigkeit des Erzählens“ (*Shōsetsu no kanashimi* 小説の悲しみ), das an Ōes Werk erinnert, an die Niedergeschlagenheit des sich desillusioniert wahnenden Erzählers an. Die letzte der acht sechszeiligen Strophen lautet:

読み進めて「小説の悲しみ」まで来たとき、
 詩もまた悲しみで、いっぱい満ちる。
 詩を読む人の胸に、〈無垢〉が思想のように焼かれる？
 自分さえ信じない詩の小説、私の〈魂〉、火の鳥の字。
 それは愛、雉、祭、杏の実、兎、母。
 (大江さん、ありがとうございます。) ¹⁵²

¹⁵¹ Einen Sonderfall stellt Ōta Yōkos 大田洋子 (1906–1963) autobiographische Kurzerzählung „Glühwürmchen“ (*Hotaru* ほたる, 1951) dar, die Ōe in die von ihm herausgegebene Anthologie von Texten zu Erfahrungen in Hiroshima und Nagasaki nach den Atombombenabwürfen aufnahm und die ihn in besonderem Maße rührte (vgl. NAGAOKA/ŌE 1983: 378). Ōtas Text endet damit, dass die Erzählerin spürt, dass die Glühwürmchen im Gras und die Nacktschnecken in der Baracke ihrer Schwester die Geister (*yūrei* 幽れい, *bōrei* 亡霊) von Soldaten sind, die nicht richtig sterben konnten (*shinikirenai* 死にきれない; ŌTA 1983: 135). Für eine englische Übersetzung siehe ŌTA 1984.

¹⁵² FUJII 2023: 320.

Ich las weiter, und als ich bis „Traurigkeit des Erzählens“ gekommen war,
da waren auch die Gedichte völlig von Traurigkeit erfüllt.

Wird im Herzen derer, die Gedichte lesen, ‚Unschuld‘ wie eine Ideologie
verbrannt?

Die Erzählung eines Gedichts, dem selbst ich nicht glaube, meine ‚Seele‘, das
Schriftzeichen des Feuervogels.

Dies ist Liebe, Fasan, Fest, Aprikosenfrucht, Kaninchen, Mutter.

(Herr Ōe, vielen Dank.)¹⁵³

Die Traurigkeit der Auslegung verbindet sich hier mit der Trauer um den Autor. Im Gegensatz zu einer solchen traurigen Lesart zeigen Ōes spätere Texte, die jeweils Itōs Vers „Darüber hinaus erinnert sich (meine Seele)“ im Titel tragen, dass er selbst zu einer weitaus positiveren Interpretation gefunden hat: Indem sich I-Ah, anders als der Freund in Itōs Gedicht, an die Grasmücke erinnert, zeigt sich die Überlagerung bzw. Übereinstimmung der Seelen von Vater und Sohn. Ōe verknüpft diese zudem mit dem musikalischen Schaffen des Sohnes, indem er Sugimoto Hidetarōs Metapher von der Seele als einem Musikinstrument beinahe wörtlich versteht. Sugimoto setzt Lyrik und Seele zueinander in Beziehung, insofern es das Lied (*uta* 歌) oder Gedicht sei, das durch die Seele – gleichsam einem Instrument – erklinge. Zwar ersetzt Ōe die lyrische Ebene in seinen Ausführungen zunehmend durch die Musik, doch verdanken sich seine Überlegungen der Lyrik.

Da in der Forschung zu Ōe die Bezüge zu westlichen Schriftstellern, viele davon Lyriker, im Vordergrund stehen,¹⁵⁴ wurde der Fokus in diesem Beitrag auf japanische Dichtung

¹⁵³ „Traurigkeit des Erzählens“ ist der Titel eines Kapitels von *Stille Tage*. Die Formulierung „Gedicht[], dem selbst ich nicht glaube“ (*jibun sae shinjinai shi* 自分さえ信じない詩) in der viertletzten Zeile von Fujiis Gedicht ist Itōs „Grasmücke (Gedicht eines Alten)“ entlehnt, in dem es – ebenfalls im viertletzten Vers – heißt: „Und ein Gedicht, dem selbst ich nicht glaube“ (*Soshite watashi sae shinjinai ippen no shi ga* そして私さへ信じない一篇の詩が; SUGIMOTO 1985: 265; SUGIMOTO 1989: 71; ŌE 1992: 8; übersetzt in ŌE 2025: Anm. 4). Die ersten vier Stichworte der vorletzten Zeile spielen auf Ōes ersten Roman *Reißt die Knospen ab...* (*Me mushiri ko uchi* [Knospen abreißen, Kinder erschießen] 芽むしり仔撃ち, 1958, dt. 1997) an; siehe dort die Kapitel 6 und 7, „Liebe“ (*Ai* 愛) und „Jagd und Fest im Schnee“ (*Ryō to yuki no naka no matsuri* 猟と雪のなかの祭り). Im Kampf mit einem Fasan zieht sich der jüngere Bruder des Erzählers eine Augenverletzung zu: „Das Auge war tatsächlich blutunterlaufen und sah wie eine überreife Aprikose (*uresugita anzu no mi* 熟れすぎた杏の実) aus“ (ŌE 1997a: 158; Original in ŌE 2018: 284). Das Wort „Kaninchen“ (*usagi* 兎) könnte auf eine Beschreibung in *Der Fang* (*Shiiku* 飼育, 1958) verweisen, die kurz vor dem entscheidenden Kampf zwischen dem abgestürzten Soldaten und den Dorfbewohnern gegeben wird: „Durch das Kellerfenster starrten zahlreiche Augen auf meine Schande, daß ich da wie ein Kaninchen zappelte“ (ŌE 1994a: 70; ŌE [1959] 1999b: 132). Beide Erzählungen handeln vom Verlust kindlicher Unschuld in Kriegszeiten. Die Mütter von beiden Erzählern werden mit keinem Wort erwähnt. In späteren Werken Ōes spielt sein persönliches Verhältnis zu seiner eigenen Mutter eine große Rolle, auch wenn diese in manchen Romanen als „Großmutter“ der Dorfgemeinschaft auftritt.

¹⁵⁴ Siehe beispielsweise die Auflistung in CLAREMONT 2009: 7. Als weibliche Ausnahme ließe sich zusätzlich Kathleen Raine anführen, die Ōe jedoch nicht als Schriftstellerin bzw. Lyrikerin inspiriert

gelegt. Die vergleichende Analyse der Erzählungen „Eine neue Izumi Shikibu“ und „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“ hat gezeigt, dass Ōes Reflexion über Lyrik unabhängig davon, ob es sich um klassische oder moderne Dichtung handelt, und auch in völlig unterschiedlichen narrativen Kontexten gemeinsamen Grundsätzen folgt. Die wichtigste Operation ist dabei die der Verfremdung (*ika*), durch die Lyrik im narrativen Text aktualisiert wird. Damit geht kein Bedeutungsbruch einher, da ein solcher für das Gedicht eine feste bzw. ursprüngliche Bedeutung voraussetzt, welche die Rezipient:innen von Lyrik zu „seelenlose[n] Anwesen“ werden ließe. Ōe geht es vielmehr um die Ergründung der durch Lyrik ausgedrückten universalen Empfindungen und Vorstellungen. Insofern verbindet sich das Nachdenken über Lyrik bei Ōe leicht mit „der (Beschäftigung mit der) Seele“ (*tamashii no koto*)¹⁵⁵. Wie Ōe in „Eine neue Izumi Shikibu“ *waka* als Form dekonstruiert, so bleibt auch die Seele als Konzept wesentlich unbestimmt. Gleichzeitig wird deutlich, welche Fragen ihn besonders umtreiben: Auf allgemeiner Ebene fragt er, ob die Seele im Rahmen von Individuum oder Gemeinschaft zu denken ist, auf persönlicher, welches Band zwischen ihm und seinem Sohn Hikari besteht.

zu haben scheint, sondern als Wissenschaftlerin durch ihre Studie zu William Blake (siehe auch Anm. 146). Aus der Forschung, die sich auf westliche Einflüsse konzentriert, hebt sich Ozaki Marikos Monographie (OZAKI 2022) heraus, die Bezüge zu Yanagita Kunio, Shimazaki Tōson 島崎藤村 (1872–1943) und Hirata Atsutane 平田篤胤 (1776–1843) aufzeigt und mit dem Yomiuri-Literaturpreis 読売文学賞 ausgezeichnet wurde. Siehe auch Anm. 84.

¹⁵⁵ Siehe zu diesem Ausdruck Anm. 9.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

- FUJII, Sadakazu 藤井貞和 (2023): „Shōsetsu no kanashimi [Traurigkeit des Erzählens] 小説の悲しみ“. In: *Ōe Kenzaburō – 1935–2023* 大江健三郎——1935–2023 = *Yuriika* ユリイカ 55 (10) (= 807): 317–320.
- ITŌ, Shizuo 伊東静雄 (1935): *Waga hito ni atōru aika* [Elegien für den Meinen] わがひとに與ふる哀歌. Tōkyō: Kogito hakkōsho.
- KOJIMA, Noriyuki 小島憲之, ARAI Eizō 新井栄蔵 (Hg.) (1989): *Kokin waka shū* [Sammlung japanischer Gedichte aus alter und neuer Zeit] 古今和歌集 (Shin Nihon koten bungaku taikai 新日本古典文学大系 5). Tōkyō: Iwanami shoten.
- NAGAOKA, Hiroyoshi 長岡弘芳, Ōe Kenzaburō 大江健三郎 (1983): „Ningen no jōken no kontei ni aru mono [Was den Bedingungen des Menschen zugrunde liegt] 人間の条件の根底にあるもの“. In: NIHON PEN KURABU 日本ペンクラブ (Hg.): *Nan tomo shirenai mirai ni* [In eine ungewisse Zukunft] 何とも知れない未来に. Ausgewählt von Ōe Kenzaburō. Tōkyō: Shūeisha: 375–396.
- NISHIHARA, Daisuke 西原大輔 (Hg.) (2015): *Nihon meishi sen* [Auswahl berühmter japanischer Gedichte] 日本名詩選, Bd. 2: *Shōwa senzen hen* [Shōwa-Vorkriegszeit] 昭和戦前篇. Tōkyō: Kasama shoin.
- Ōe, Kenzaburo ([1974] 1981): *The Silent Cry*. Übers. von John Bester. Tokyo/New York: Kodansha International.
- ŌÉ, Kenzaburō (1985): *Le jeu du siècle*. Übers. von René de Ceccatty und Ryōji Nakamura. Paris: Gallimard.
- Ōe, Kenzaburō 大江健三郎 (1986): *M/T to mori no fushigi no monogatari* [Die Erzählung von M/T und dem Wunder des Waldes] M/T と森のフシギの物語. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Ōe, Kenzaburō 大江健三郎 (1987a): „Mō hitori Izumi Shikibu ga umareta hi (Der Tag, an dem eine neue Izumi Shikibu geboren wurde) もうひとり和泉式部が生まれた日“. In: Ders.: *Ika ni ki o korosu ka* [Wie man einen Baum tötet] いかにも木を殺すか. Tōkyō: Bungei shunjū: 183–205.
- Ōe, Kenzaburō (1987b): „The Day Another Izumi Shikibu Was Born“. Übers. von Yoshio Iwamoto und Yoshiko Yokochi Samuel. In: *The Literary Review* 30 (2): 232–244.
- Ōe, Kenzaburō 大江健三郎 (1992): „Hi o megurasu tori (Der Vogel, der sich in Feuer kleidet) 火をめぐらす鳥“. In: Ders.: *Boku ga hontō ni wakakatta koro* [Als ich noch wirklich jung war] 僕が本当に若かった頃. Tōkyō: Kōdansha: 7–22.
- Ōe, Kenzaburō 大江健三郎 (1993): „*Sukuinushi*“ ga nagurareru made: *Moeagaru midori no ki daiichibu* (Grüner Baum in Flammen) 「救い主」が殴られるまで: 燃えあがる緑の木 第一部. Tōkyō: Shinchōsha.
- Ōe, Kenzaburo (1994a): *Der Fang*. Übers. von Tatsuji Iwabuchi. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Ōe, Kenzaburō (1994b): *Stille Tage*. Übers. von Wolfgang E. Schlecht und Ursula Gräfe. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel Verlag.
- Ōe, Kenzaburo (1996): „Japaner sein nicht im geschlossenen Kreis“. Übers. von Buki Kim. In: *Sinn und Form* 48 (1): 143–149.

- Ōe, Kenzaburō (1997a): *Reißt die Knospen ab...* Übers. von Otto Putz. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Ōe, Kenzaburō 大江健三郎 (1997b): „Shikamo (watashi no tamashii) wa kioku suru [Darüber hinaus erinnert sich (meine Seele)] しかも (私の魂) は記憶する“. In: Ders.: *Shinnen no aisatsu* [Neujahrsgrüße] 新年の挨拶. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Ōe, Kenzaburō 大江健三郎 (1999a): *Chūgaeri* [Salto] 宙返り, Bd. 2. Tōkyō: Kōdansha.
- Ōe, Kenzaburō 大江健三郎 ([1959] 1999b): *Shisha no ogori, Shiiku* (Der Stolz der Toten, Der Fang) 死者の奢り・飼育. Tōkyō: Shinchōsha.
- Ōe, Kenzaburō 大江健三郎 (1999c): *Yuruyaka na kizuna* (Lose Bande) ゆるやかな絆. Mit Illustrationen von Ōe Yukari 大江ゆかり. Tōkyō: Kōdansha.
- Ōe, Kenzaburō (2000): *Grüner Baum in Flammen*. Übers. von Annelie Ortmanns. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Ōe, Kenzaburō 大江健三郎 (2001a): „*Jibun no ki*“ no shita de [Unter „meinem Baum“] 「自分の木」の下で. Mit Illustrationen von Ōe Yukari 大江ゆかり. Tōkyō: Asahi shinbunsha.
- Ōe, Kenzaburō 大江健三郎 (2001b): „Shōsetsu no shinwa uchū ni watashi o sagasu kokoromi [Ein Versuch, mich im Mythenkosmos des Romans zu finden] 小説の神話宇宙に私を探す試み“. In: Ōe, Kenzaburō, SUBARU HENSHŪBU すばる編集部 (Hg.): *Ōe Kenzaburō, saihakken* [Ōe Kenzaburō, wiederentdeckt] 大江健三郎・再発見. Tōkyō: Shūeisha: 11–43.
- Oe, Kenzaburo (2002): *Rouse Up O Young Men of the New Age!* Übers. von John Nathan. New York: Grove Press.
- Oe, Kenzaburo (2003): *Somersault*. Übers. von Philip Gabriel. New York: Grove Press.
- Ōe, Kenzaburō (2005): *Tagame: Berlin – Tokyo*. Übers. von Nora Bierich. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Ōe, Kenzaburō 大江健三郎 (2009): *Suishi* (Der nasse Tod) 水死. Tōkyō: Kōdansha.
- Ōe, Kenzaburō 大江健三郎 (2011): „Yomu koto manabu koto, soshite keiken: Shikamo (watashi no tamashii) wa kioku suru (Darüber hinaus erinnert sich (meine Seele): Lesen, Lernen und Erfahrung) 読むこと学ぶこと、そして経験：しかも (私の魂) は記憶する“. In: Ders.: *Yomu ningen* [Der lesende Mensch] 読む人間. Tōkyō: Shūeisha: 244–270.
- Ōe, Kenzaburō (2012): „Darüber hinaus erinnert sich (meine Seele): Lesen, Lernen und Erfahrung“. Übers. von Sebastian Balmes. In: *Neue Rundschau* 123 (1): 141–158.
- Ōe, Kenzaburō 大江健三郎 (2013): *In reito sutairu* [Sammlung im Spätstil] 晩年様式集. Tōkyō: Kōdansha.
- Ōe, Kenzaburō (2014a): *Licht scheint auf mein Dach: Die Geschichte meiner Familie*. Übers. von Nora Bierich. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Ōe, Kenzaburō 大江健三郎 (2014b): *Ōe Kenzaburō jisen tanpen* [Ōe Kenzaburōs Kurzgeschichten in eigener Auswahl] 大江健三郎自選短編. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Ōe, Kenzaburō (2015): „Der Tag, an dem eine neue Izumi Shikibu geboren wurde“. Übers. von Sebastian Balmes. In: *Neue Rundschau* 126 (3): 51–71.
- Ōe, Kenzaburō (2017): „Unter meinem Baum“. Übers. von Sebastian Balmes. In: WALTER, Lucas (Hg.): *Das Leuchten der Bäume*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch: 77–82.
- Ōe, Kenzaburō 大江健三郎 (2018): *Me mushiri ko uchi* (Reißt die Knospen ab...) 芽むしり仔撃ち. In: *Ōe Kenzaburō zenshōsetsu* [Ōe Kenzaburōs sämtliche Romane und Erzählungen] 大江健三郎全小説, Bd. 1. Tōkyō: Kōdansha: 211–314.

- Ōe, Kenzaburō 大江健三郎 (2019): *Shizuka na seikatsu* (Stille Tage) 静かな生活. In: *Ōe Kenzaburō zenshōsetsu* [Ōe Kenzaburōs sämtliche Romane und Erzählungen] 大江健三郎全小説, Bd. 9. Tōkyō: Kōdansha: 327–476.
- Ōe, Kenzaburō (2025): „Der Vogel, der sich in Feuer kleidet“. Übers. von Sebastian Balmes. In: *Neue Rundschau* 136 (1) [erscheint voraussichtlich im März 2025].
- Ōta, Yōko 大田洋子 (1983): „Hotaru [Glühwürmchen] ほたる“. In: NIHON PEN KURABU 日本ペンクラブ (Hg.): *Nan tomo shirenai mirai ni* [In eine ungewisse Zukunft] 何とも知れない未来に. Ausgewählt von Ōe Kenzaburō 大江健三郎. Tōkyō: Shūeisha: 104–135.
- Ōta, Yōko (1984): „Fireflies“. Übers. von Kōichi Nakagawa. In: Ōe, Kenzaburō (Hg.): *Atomic Aftermath: Short Stories about Hiroshima and Nagasaki*. Tokyo: Shueisha: 93–119.
- SCHAARSCHMIDT, Siegfried (Übers.) (1981): *Das Ise-monogatari: Kavaliersgeschichten aus dem alten Japan*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag.
- SUGIMOTO, Hidetarō 杉本秀太郎 (1985): *Itō Shizuo* 伊東静雄 (Kindai Nihon shijinsen 近代日本詩人選 18). Tōkyō: Chikuma shobō.
- SUGIMOTO, Hidetarō 杉本秀太郎 (Hg.) (1989): *Itō Shizuo shishū* [Gesammelte Gedichte von Itō Shizuo] 伊東静雄詩集. Tokyo: Iwanami shoten.
- YANAGITA, Kunio 柳田國男 ([1932] 1962a): *Josei to minkan denshō* [Frauen und Volksüberlieferungen] 女性と民間傳承. In: Ders.: *Teihon Yanagita Kunio shū* [Yanagita Kunios gesammelte Werke, Standardausgabe] 定本 柳田國男集, Bd. 8. Tōkyō: Chikuma shobō: 315–447.
- YANAGITA, Kunio 柳田國男 ([1933] 1962b): *Momotarō no tanjō* [Die Geburt des Momotarō] 桃太郎の誕生. In: Ders.: *Teihon Yanagita Kunio shū* [Yanagita Kunios gesammelte Werke, Standardausgabe] 定本 柳田國男集, Bd. 8. Tōkyō: Chikuma shobō: 1–314.

Sekundärquellen

- BALMES, Sebastian (im Erscheinen): „Leib und Welt – Status und Bedingungen des göttlichen Leibes (*shinmei no mi*) in den Legendenerzählungen des *Shintōshū*“. In: PÖRTNER, Peter, Sebastian BALMES, Marc NÜRNBERGER (Hg.): *Körper als Grenze und Welt im vormodernen Japan* (Münchner Schriftenreihe Japanforschung). Bochum/Freiburg: Projekt Verlag.
- BECKER, Udo (1992): *Lexikon der Symbole*. Freiburg i. Br./Basel/Wien: Herder.
- CAMERON, Lindsley (1998): *The Music of Light: The Extraordinary Story of Hikari and Kenzaburo Oe*. New York: The Free Press.
- CLAREMONT, Yasuko (2009): *The Novels of Ōe Kenzaburō*. London/New York: Routledge.
- ENOMOTO, Masaki 榎本正樹 (1995): *Ōe Kenzaburō no 80nendai* [Ōe Kenzaburō in den 80er Jahren] 大江健三郎の八〇年代. Tōkyō: Sairyūsha.
- FEDERMAIR, Leopold (2015): „Reflexion und Naivität: Über Kenzaburō Ōe, nach einem Besuch in seinem Haus“. In: *Neue Rundschau* 126 (3): 72–93.
- GABRIEL, Philip (2006): *Spirit Matters: The Transcendent in Modern Japanese Literature*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- GEBHARDT, Lisette (2001): *Japans Neue Spiritualität*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- HAYAKAWA, Junko (2010): „Die Rezeption deutscher Lieder in Japan: Betrachtung einiger Beispiele der Textübertragung“. In: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* 55: 183–198.

- HÜRTER, Claudia (2011): „Die Haiku-Sammlung ‚Pflaumenblüten im Schaltmond‘ (*Urū no ume*, 1727). In Auszügen übersetzt, annotiert und eingeleitet. Teil 1: Frühlingsgedichte“. In: *Japonica Humboldtiana* 14: 37–87.
- KOSHIBA, Ryōko 小柴良子 (2005): „Izumi Shikibu ‚Mono omoeba‘ no uta no hotaru to tama ni tsuite: shūhen no hotaru o minagara [Über „Glühwürmchen“ und „Seele“ in Izumi Shikibus Gedicht „In Gefühlen verloren“: Unter Berücksichtigung der Glühwürmchen im Textumfeld] 和泉式部「物おもへば」の歌の「ほたる」と「魂」について: 周辺の蛍を見ながら“. In: *Seishin gobun* 清心語文 7: 1–12.
- KUBOTA, Jun 久保田淳, BABA Akiko 馬場あき子 (Hg.) (1999): *Utakotoba utamakura daijiten* [Großes Wörterbuch poetischer Ausdrücke und Orte] 歌ことば歌枕大辞典. Tōkyō: Kadokawa shoten (Zugriff über die Online-Datenbank „日本文学 Web 図書館: Web Library of Japanese Literature“).
- MÜLLER, Simone (2024): „Ōe Kenzaburō: Imagination als Engagement im Lichte der Sartreschen Verantwortungskonzeption“. In: GEBHARDT, Lisette (Hg.): *ŌE lesen* (Reihe zur japanischen Literatur und Kultur 13). Berlin: EB-Verlag: 85–131.
- NAUMANN, Nelly (1994): *Die einheimische Religion Japans, Teil 2: Synkretistische Lehren und religiöse Entwicklungen von der Kamakura- bis zum Beginn der Edo-Zeit*. Leiden et al.: Brill.
- NIEHAUS, Andreas, Uta SCHAFFERS (2012): „Suzume odoru ya – Die Spatzen tanzen: Einige Überlegungen zum Sperling (*suzume*) in der Literatur- und Kulturgeschichte“. In: *Keiō gijuku daigaku Hiyoshi kiyō: Doitsu gogaku, bungaku* 慶應義塾大学日吉紀要: ドイツ語学・文学 49: 31–74.
- Nihon kokugo daijiten* [Großes Wörterbuch der japanischen Sprache] 日本国語大辞典. 14 Bde. 2. Aufl. Tōkyō: Shōgakusan, 2000–2002 (Zugriff über die Online-Datenbank JapanKnowledge).
- NISHIOKA, Takayuki 西岡宇行 (2023): „Moeagaru midori no ki ni okeru sōsaku no sai-teii: Itō Shizuo ‚Uguisu (ichi rōjin no shi)‘ o shuppatsuten ni [Neubestimmung von Schöpfung in *Grüner Baum in Flammen*: Ausgehend von Itō Shizuos „Grasmücke (Gedicht eines Alten)“] 『燃えあがる緑の木』における創作の再定位: 伊東静雄「鶯(一老人の詩)」を出発点に“. In: *Ōe Kenzaburō – 1935–2023* 大江健三郎——1935–2023 = *Yuriika* ユリイカ 55 (10) (= 807): 584–593.
- OKUMURA, Eiji 奥村英司 (1996): „Kami naki jidai no miko: Ōe Kenzaburō ‚Mō hitori Izumi Shikibu ga umareta hi‘ o megutte [Schamaninnen eines götterlosen Zeitalters: Über Ōe Kenzaburōs „Der Tag, an dem eine neue Izumi Shikibu geboren wurde“] 神なき時代の巫女: 大江健三郎「もうひとり和泉式部が生ま[sic]れた日」をめぐって“. In: *Tsurumi daigaku kiyō, daiichibu: kokugo kokubungaku hen* 鶴見大学紀要、第1部: 国語・国文学編 33: 163–174.
- OZAKI, Mariko 尾崎真理子 (2022): *Ōe Kenzaburō no „gi“* [Ōe Kenzaburōs *Gi* (Bedeutung)] 大江健三郎の「義」. Tōkyō: Kōdansha.
- SASAKI, Ayaka 佐々木彩香 (2013): „Ōe Kenzaburō sakuhin ni okeru ‚josei‘ no uta to koe [Dichtung und Stimme der „Frauen“ in den Werken Ōe Kenzaburōs] 大江健三郎作品における「女性」の〈歌〉と〈声〉“. In: *Ferisu jogakuin daigaku Nichibun daigakuin kiyō* フェリス女学院大学日文学部紀要 20: 38–48.
- SCHAARSCHMIDT, Siegfried (1996): „Erinnerung und Imagination“. In: ŌE, Kenzaburō: *Der kluge Regenbaum*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag: 231–238.

- SHIMAMURA, Teru 島村輝 (1989): „Mori no tanima no *uta no kakehashi*: Ōe Kenzaburō ,Mō hitori Izumi Shikibu ga umareta hi' o megutte [Die „Gedichtbrücken“ des Tals im Wald: Über Ōe Kenzaburōs „Der Tag, an dem eine neue Izumi Shikibu geboren wurde“] 森の谷間の「歌のカケハシ」 : 大江健三郎「もうひとり和泉式部が生まれた日」をめぐって“. In: *Nihon bungaku* 日本文学 30 (10): 47–56.
- YAMADA, Yūsaku 山田有策 (1991): „Ōe Kenzaburō: ,Mō hitori Izumi Shikibu ga umareta hi' [Ōe Kenzaburō: ,Der Tag, an dem eine neue Izumi Shikibu geboren wurde‘] 大江健三郎 : 「もうひとり和泉式部が生まれた日」“. In: *Kokubungaku: kaishaku to kanshō* 国文学 : 解釈と鑑賞 56 (4): 145–150.
- YAMAGUCHI, Kazuto 山口和人 (2024): „Ōe Kenzaburō to shishōsetsu, arui wa ōtofikushon [Ōe Kenzaburō und der Ich-Roman oder die Autofiktion] 大江健三郎と私小説、あるいはオートフィクション“. In: *Nihon kindai bungakukan nenshi: shiryō tansaku* 日本近代文学館年誌 : 資料探索 19: 12–14.
- YOSHIDA-KRAFFT, Barbara (1974): „Tradition und Modernität in der japanischen Literatur der Gegenwart: Von Kawabata bis Ōe“. In: *Sechs Vorträge im Jubiläumsjahr 1972~73* (MOAG 58). Tokyo: Deutsche Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens: 40–81.

Internetquellen

- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, IV. Band, I. Abtheilung, 5. Teil.* Leipzig: Hirzel, 1958. = Bd. 8. München: DTV, 1984. <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=G25862> (zuletzt aufgerufen: 24.05.2024).
- JAMESON, Frederic (2003): „Pseudo-Couples“. In: *London Review of Books* 25 (22) (20.11.2003). <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v25/n22/fredric-jameson/pseudo-couples> (zuletzt aufgerufen: 23.10.2023).
- KAWABATA, Yasunari (1968): „Japan, the Beautiful and Myself“ (Nobelpreisrede vom 12.12.1968). <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1968/kawabata/lecture/> (zuletzt aufgerufen: 26.05.2024).
- LLOYD, Albert L., Rosemarie LÜHR (Hg.) (2009): *Etymologisches Wörterbuch des Althochdeutschen*, Bd. 4: *gâba – hylare*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. <https://ewa.saw-leipzig.de/volumes/4/de> (zuletzt aufgerufen: 24.05.2024).
- MUSCIONICO, Daniele (2016): „Der Erdstern“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 07.05.2016, <https://www.nzz.ch/panorama/aktuelle-themen/das-monats-tier-7-gluehwuermchen-der-erdstern-ld.18300> (zuletzt aufgerufen: 28.07.2023).
- OE, Kenzaburo (1994c): „Japan, the Ambiguous, and Myself“ (Nobelpreisrede vom 07.12.1994). <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1994/oe/lecture/> (zuletzt aufgerufen: 26.05.2024).
- „Press Release: The Nobel Prize in Literature 1994“. Swedish Academy, The Permanent Secretary, 13. Oktober 1994. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1994/press-release/> (zuletzt aufgerufen: 10.06.2024).
- PUVOGEL, Katrin (2015): „Glühwürmchen: Was dort im Wald leuchtet“. In: *General-Anzeiger*, 28.07.2015. https://ga.de/was-dort-im-wald-leuchtet_aid-42461789 (zuletzt aufgerufen: 28.07.2023).