

# Hirabayashi Taiko - Azakeru : eine Textanalyse und -interpretation

Autor(en): **Jentsch, Christian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen  
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société  
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **61 (2007)**

Heft 2: **Japanische Schriftstellerinnen 1890-2006**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-147739>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# HIRABAYASHI TAIKO – *AZAKERU* EINE TEXTANALYSE UND -INTERPRETATION

Christian Jentsch, Universität Zürich

## *Abstract*

*Azakeru* is thought to be one early representative work of the Japanese women writer Hirabayashi Taiko (1905-1972). Written in 1925, it was eventually awarded with a prize of the *Osaka Asahi Shinbun* in 1927 and published in the same year. In this article *Azakeru* will be discussed with regard to formal aspects, important text passages, and the characterization of the main characters. Furthermore possible interpretations of the text shall be given. Another focus will be on the question whether *Azakeru* can be regarded as a *shishōsetsu* or as proletarian literature. At the end of the article, the short story will be related to Hirabayashi Taiko's biography and moreover be set into the context of her complete works. The question of a specific feminine perspective has also to be taken into account in terms of the whole discussion.

HIRABAYASHI Taiko 平林 たい子 (1905–1972)<sup>1</sup>

Hirabayashi Taiko, mit Geburtsnamen Tai, wird am 3. Oktober 1905 in einem kleinen Dorf in der Präfektur Nagano geboren. Nachdem die Geschäfte ihres Grossvaters scheitern, geht ihr Vater zusammen mit einem seiner Söhne für einige Jahre nach Korea, um den grossen Betrag an Schulden zurückzubezahlen. Ihre Mutter unterstützt die Hausfinanzen durch Landwirtschaft und einen kleinen Gemischtwarenladen. Während Hirabayashi Taiko ihrer Mutter dabei viel mithelfen muss, liest sie Dostojewskij oder Tolstoj. Im Alter von 12 Jahren entschliesst sie sich Schriftstellerin zu werden.<sup>2</sup>

Sie setzt ihren Wunsch, die Mädchen-Oberschule zu besuchen, gegenüber ihrer Mutter durch, die aus finanziellen Gründen dagegen ist, und tritt als Beste in die Schule ein<sup>3</sup>. Im dritten Schuljahr schreibt sie einen Brief an den Sozialisten Sakai Toshihiko und versucht ihn sogar heimlich in Tôkyô aufzusuchen, wird aber von ihrem Bruder zurückgeholt. Zwei Jahre später geht sie ein zweites Mal nach Tôkyô. Dort tritt sie eine Stelle als Telefonistin an. Ihr wird aber gekündigt, weil sie während dem Dienst mit Sakai Toshihiko telefoniert. Nach eigenen Worten erfährt sie in den sozialistischen Kreisen eine heftige Desillusionierung.<sup>4</sup> In Tôkyô lernt sie den Anarchisten Yamamoto Toshio<sup>5</sup> kennen, mit dem sie durch Korea und nach dem grossen Kantô Erdbeben von 1923 durch die Mandschurei zieht. Wäh-

1 Die folgende Darstellung stützt sich im Wesentlichen auf GÖSSMANN, 1996:199–202.

2 MURAMATSU/WATANABE, 1990:298.

3 MURAMATSU/WATANABE, 1990:298.

4 TSUBOI, 1983(1952):153.

5 Gössmann liest den Namen "Yamamoto Torazô". GÖSSMANN, 1996:200.

rend Yamamoto dort wegen eines *tennô*-feindlichen Flugblattes, an dessen Verfassung er mitbeteiligt war, verhaftet wird, bekommt Hirabayashi Taiko mit 19 Jahren eine Tochter, die kurz nach der Geburt an Unterernährung stirbt. Mit dem Wunsch wieder der Schriftstellerei nachzugehen, kehrt Hirabayashi Taiko allein nach Tôkyô zurück, wo sie mit einer Reihe von Anarchisten zusammenlebt und während zwei Jahren ein zielloses Leben, geprägt von Verzweiflung und Dekadenz, führt.<sup>6</sup>

1927 geht sie eine Vermittlungs-Ehe mit dem Sozialisten und Autor der Proletarischen Bewegung Kobori Jinji ein. Sie beginnt für die Proletarische Literaturbewegung zu schreiben, wobei sie sich nebst der Verarbeitung eigener Erfahrungen besonders für die Situation von Arbeiterinnen und für die weibliche Lebensrealität interessiert. Da sich die schriftstellerische Tätigkeit nicht mit den Haushaltsverpflichtungen vereinbaren lässt, kommt sie 1935 mit ihrem Mann überein, getrennt zu leben. Bei einem Gefängnisaufenthalt erkrankt sie schwer und kann im Zeitraum von 1938 bis 1945 nicht mehr schreiben. 1947 wird Hirabayashis autobiographische Erzählung *Kô iu onna* (1946, Eine solche Frau) mit einem Preis ausgezeichnet. Da ihre Ehe mit Kobori Jinji kinderlos bleibt, adoptieren die beiden Koboris Nichte. 1954 gerät ihre Ehe in eine schwere Krise, als Hirabayashi erfährt, dass ihr Mann eine Affäre hatte, was auch in der Öffentlichkeit Aufsehen erregt. Kurz darauf beginnt sie ihren einzigen autobiographischen Roman *Sabaku no hana* (1955–57, Blume in der Wüste). Die Scheidung erfolgt 1955. 1972 stirbt Hirabayashi Taiko im Alter von 66 Jahren. Sie verfügt, dass mit ihrem Vermögen der „Hirabayashi-Taiko-Preis“ geschaffen wird, der jährlich an zwei Autoren oder Autorinnen verliehen wird, die wirtschaftlich und sozial benachteiligt sind.

## 1 Einleitung – Formale Aspekte

Die Erzählung *Azakeru* gilt als ein repräsentatives Frühwerk von Hirabayashi Taiko. Sie wurde im Jahre 1925 verfasst und 1927 an einem Preisausschreiben für Kurzgeschichten der *Osaka Asahi Shinbun* ausgezeichnet. Ursprünglich trug sie den Titel *Moshô o uru* (Trauerflor verkaufen). Bei der Publikation in einer Textsammlung im Jahre 1927 wurde dieser aber in *Azakeru* (Spotten, englische Übersetzung des Titels: *Self-Mockery*) geändert.

Da die Geschichte auch autobiographische Elemente<sup>7</sup> enthält, wurde der voranstehende biographische Abriss etwas ausführlich gehalten. Nach der Herausarbeitung der formalen Aspekte des Werkes sollen darauf in der Besprechung des Handlungsablaufs – im Sinne einer Vorarbeit für die folgende Diskussion – die Funktion und Bedeutung einiger Textstellen bereits veranschaulicht werden. Danach folgen eine Charakterisierung der Hauptpersonen und die Interpretation

6 Tsuboi, 1983(1952):153.

7 Tsuboi, 1983(1952):154.

des Werkes. Da eine strikte Trennung von Ich-Erzählerin und Autorin von Wichtigkeit ist, soll die Diskussion bis dahin vorwiegend textimmanent gehalten werden.

Schliesslich geht es darum zu klären, welchem Genre der Text zugewiesen werden kann und in welchem literaturhistorischen Kontext er steht, wobei nun auch die biographischen Aspekte einbezogen werden sollen.

Die Frage nach einer typisch weiblichen Perspektive wird die Diskussion stets begleiten, da sie sich in *Azakeru* – wie in vielen Werken Hirabayashi Taikos – aufdrängt.

Dieser Aufsatz stützt sich vielerorts auf die Ausführungen von Hilaria Gössmann in ihrem Buch *Schreiben als Befreiung*<sup>8</sup> ab. Die zahlreichen Verweise und Übernahmen waren unumgänglich, da *Azakeru* ansonsten in der westlichen Literatur kaum behandelt wird.

Die ungefähr zwanzig Seiten lange Erzählung ist in elf etwa gleich lange Abschnitte unterteilt. Nur das mittels einer Leerzeile nochmals in zwei Abschnitte unterteilte zehnte Kapitel ist länger. Die innere Segmentierung entspricht im Wesentlichen der äusseren. Kleinere Zeitsprünge, Ortswechsel oder Wechsel zu längeren Reflexionssequenzen oder Rückblenden sind durch Absatzwechsel gekennzeichnet. Zwischen den einzelnen Abschnitten finden meist Ortswechsel oder Zeitsprünge statt. Dabei haben die Beschreibungen des Bambuswäldchens, das vom Fenster des Apartments der Ich-Erzählerin aus zu sehen ist, meist die Funktion, dem Leser Hinweise über die Tageszeit (und Jahreszeit) zu geben. Die erzählte Zeit der ersten zehn Abschnitte entspricht ca. zwei Tagen, der letzte Abschnitt handelt einige Wochen später und beschreibt einen weiteren Tag im Leben der Hauptfigur.

Die Geschichte wird aus der Perspektive einer weiblichen Ich-Figur erzählt, wobei die Sichtweise des erlebenden Ich nicht relativiert wird durch die des erzählenden Ich.<sup>9</sup> Diese Erzählhaltung verkürzt die Distanz zum Geschehen und lässt einen Eindruck von Unmittelbarkeit entstehen, was dem Leser eine identifikatorische Lektüre des Textes erleichtert. Den Namen der Ich-Figur – Yoshi-ko<sup>10</sup> – erfährt der Leser erst gegen Mitte der Geschichte, auch wird er nur wenige Male in Dialogen seitens Koyama erwähnt.

8 GÖSSMANN, 1996.

9 GÖSSMANN, 1996:206.

10 Im Artikel von “Japanese Women Writers” wird der Name “Ryōko” gelesen. AOKI, 1994:130f.

Die vorherrschende Zeitform ist das Präteritum. Es lassen sich drei dominierende Zeitebenen ausmachen: Die Ebene der Haupthandlung, die stets chronologisch beschrieben wird, ist durchmischt mit Rückblenden einerseits zur Nacht, in der die Ich-Figur bei Yada war und dem folgenden Morgen unmittelbar bevor die Haupthandlung der Geschichte ansetzt, andererseits von Rückblenden zur Zeit in der die Ich-Figur in der Mandschurei war, dort ein Kind gebar und in einem Frauenheim lebte – das heisst ungefähr ein bis zwei Jahre früher.

Die recht kompakte Handlung ist besonders in der ersten Hälfte von etlichen Reflexionssequenzen durchsetzt, in denen die Ich-Figur über sich selbst und ihre Situation nachdenkt. Spannung wird vor allem dadurch aufgebaut, dass der Leser anfangs mitten ins Geschehen geworfen wird und erst nach und nach erfährt, was sich zugetragen hat.

Der Ort der Handlung ist die Stadt Tôkyô, die Raumgestaltung nimmt auf reale Orte Bezug. Auffallend ist, wie die Örtlichkeiten meist als schmutzig und verkommen beschrieben sind.

## 2 Der Handlungsverlauf

Zu Beginn der Geschichte wird beschrieben, wie die Ich-Figur allein in der Stadt unterwegs ist und dabei einen heftigen Schmerz in der linken Brust verspürt. Der Leser weiss noch nicht, was es mit diesem Schmerz auf sich hat. Später erfährt er, dass sie die Schmerzen erst seit dem Morgen hat, als sie das Apartment von Yada, ihrem ehemaligen Geliebten, verlassen hat. Schon einmal war sie bei Yada gewesen, weil Koyama, der Mann mit dem die Ich-Figur gegenwärtig zusammenlebt, sie gebeten hatte, bei ihm Geld auszuleihen. Damals wurde sie von Yada abgewiesen, mit den Worten, für die Frau eines anderen könne er kein Geld aufbringen.<sup>11</sup> Voll Verdruss über das wiederholte Drängen Koyamas ist die Ich-Figur schliesslich nochmals zu Yada gegangen und hat dort die Nacht verbracht, in der Hoffnung, Geld von ihm zu bekommen.

Die Ich-Figur befindet sich offenbar in einer psychischen Krise.<sup>12</sup> In den Worten *“Wer kann den Stein aufhalten, der von der Spitze eines Berges herunterzurollen begann?”*<sup>13</sup>, die sie immer wieder vor sich hinmurmelt, während sie

11 HIRABAYASHI, 1979:44.

12 GÖSSMANN, 1996:206.

13 HIRABAYASHI, 1979:40.

allein durch die schmutzige Stadt geht, kommen ihre Empfindungen zum Ausdruck. Als sie beobachtet, wie ein Strassenbahnfahrer nur mit grosser Mühe den Wagen stoppen kann und beinahe einen Schienenarbeiter überfährt, sagt sie zu sich:

“Eine Bremse, die nicht funktioniert, wenn man sie betätigt!”

Mir erschien die Situation des verzweifelten Fahrers unerträglich grotesk. ‘Eine Bremse, die nicht funktioniert, wenn man sie betätigt’, das war genau wie ‘ein Stein, der vom Berg herunterzurollen begann’, ein Ausspruch, der zu meiner Lebenslage passte.

“Meine eigene Bremse scheint nicht zu stoppen, selbst wenn ich mich so sehr bemühe, wie jener ältere Fahrer”.<sup>14</sup>

Die Bilder des Steins, der den Berg hinabrollt – ein Symbol für den fortschreitenden sozialen Abstieg – und der nicht funktionierenden Bremse bringen den Gedanken der Unausweichlichkeit des eigenen Schicksals zum Ausdruck.<sup>15</sup>

Erschöpft und müde entscheidet sich die Ich-Figur schliesslich, die Stadtbahn nachhause zu nehmen, obwohl es ihr schade um das Geld ist. In dem nach Schweiss stinkenden Wagen belästigt sie einen jungen Mann, der *“eine elegante Übergangskleidung trug und über den linken Arm einen Stock gehängt hatte”*<sup>16</sup> indem sie sich immer wenn die Bahn beschleunigt oder bremst an ihn stützt. Die Ich-Figur sieht in ihm einen *“jungen Gentleman, der selbstverständlich Frauen nach ihrem Äusseren beurteilte und Golf oder die Bankette im Hotel Imperial zu mögen schien”*<sup>17</sup>. Nachdem der junge Gentleman, verärgert über die Aufdringlichkeit der Ich-Figur, ihr schliesslich einen frei gewordenen Sitzplatz weggeschnappt hat, erobert sie sich ihn zurück, indem sie sich beim nächsten Halt auf die Knie des Mannes fallen lässt, worauf dieser wütend den Zug verlässt. In dieser Szene kommt die Verachtung der Ich-Figur gegenüber der oberen Klasse klar zum Ausdruck.

Daraufhin kommt der Schaffner und sie löst ein Ticket. Wenn sie mit ihrem Ein-Yen-Schein bezahlt – das Geld, das sie von Yada bekommen hat –, denkt sie daran, wie sie zu diesem Geld gekommen ist, und errötet plötzlich.

Am Abend zuhause angekommen empfängt Koyama sie unsanft. Wenn sie später allein im Zimmer ist, gehen ihr wieder verschiedene Gedanken durch den

14 HIRABAYASHI, 1979:41.

15 GÖSSMANN, 1996:208.

16 HIRABAYASHI, 1979:42.

17 HIRABAYASHI, 1979:42.

Kopf. Den Tag hindurch hat sie gehofft, jemand würde vielleicht mit ihr mitfühlen und sie nicht tadeln.

Die eheliche Treue verkaufen, um das Zusammenleben mit dem Mann zu unterhalten – so etwas wird alle Zeit verstanden. Manchmal wurde man dafür sogar als lobenswerte treue Frau bezeichnet. Aber in meinem Fall wurde so etwas nicht entschuldigt.

Für mich gab es keinen Grund, mich so sehr für ihn aufzuopfern. Ich war eine Frau, die in ihrer Vergangenheit drei Männer kennen gelernt und drei Männer ohne jeden Schmerz verlassen hatte.<sup>18</sup>

Hier wird zum ersten Mal die unrühmliche Vergangenheit der Ich-Figur angesprochen. Doch auch wenn sie eine Vergangenheit hat, derer sie sich schämen muss, so soll das nicht zu Koyamas Vorteil werden.

Ihre Gedankengänge setzen sich auch zu Beginn des vierten Kapitels fort, wenn sie über die Rolle der Frauen im Proletariat nachdenkt. Sie erinnert sich an die Frau eines ihr bekannten Arbeiters, die diesen einst ausschimpfte, weil er an einem Streik teilnahm. Für so etwas findet die Ich-Figur kein Verständnis:

Die unsichtbare Kraft der Frauen liess gewiss bereits viele Streiks seitens der Arbeiter zur Niederlage werden und spielte den Kapitalisten den Siegesstolz zu. Das lag zweifellos an der unbewussten Kraft der Tradition, gegen die die Frauen selbst machtlos sind. Aber wenn ich solche Frauen sah, konnte ich ein kaltes Gefühl der Geringschätzung nicht unterdrücken.<sup>19</sup>

Einst hat sie darüber nachgedacht, ob das Verhältnis zwischen ihr und Koyama auch so sei, doch wie sie feststellt, ist in Wirklichkeit das Gegenteil der Fall.

Die Ich-Figur denkt auch oft an ihren ersten Liebhaber, von dem sie in der Mandschurei in einem Spital mit unentgeltlicher Behandlung unter erbärmlichen Umständen ein Kind geboren hat. Das Kind starb kurz nach der Geburt an Unterernährung, während sie an Beriberi litt und der Vater des Kindes im Gefängnis sass.<sup>20</sup> Eine Erinnerung, die sie immer noch verfolgt. Der erneut eintretende Schmerz in ihrer linken Brust – ein weiteres Leitmotiv des Werkes – reisst sie wieder aus ihren melancholischen Gedanken.

Der Schmerz kehrt auch zurück, wenn Koyama fragt, ob sie die Nacht bei Yada verbracht habe, und die Ich-Figur erklärt, sie habe am Abend kein Fahr-

18 HIRABAYASHI, 1979:44.

19 HIRABAYASHI, 1979:45.

20 HIRABAYASHI, 1979:45.

geld für die Bahn ausleihen können, deshalb sei sie dort geblieben. Koyama sieht den Grund für die Schmerzen darin, dass sie die Nacht mit Yada verbracht hat. Auf seine giftige Bemerkung entgegnet sie, sie sei doch auf seinen Befehl zu Yada gegangen. Viel mehr interessiert es ihn aber, ob sie Geld von Yada bekommen hat, denn *“Geld schien für ihn so wertvoll wie das Leben zu sein”*<sup>21</sup>. Die Ich-Figur schämt sich zu sagen, dass Yada ihr einen Yen gegeben hat und gibt vor, lediglich das Fahrgeld erhalten zu haben.

Sie reflektiert, warum sie sich eigentlich bereit erklärt hatte, zu Yada zu gehen:

Selbst wenn es so weit gehen sollte, ich befahl mir, für diesen Mann alle Kraft aufzuwenden, verglich mich dabei sogar mit einem tapferen Krieger.

So etwas mit solch einem Gefühl zu machen, das befriedigte wiederum mein stilles Verlangen nach Rache ihm gegenüber und den Wunsch nach Kontrolle über ihn, der so kleinmütig war. In Tat und Wahrheit gab es in unserer Not auch keinen anderen Weg, als mit solchen Mitteln Geld aufzubringen.<sup>22</sup>

Die Ich-Figur möchte es sich also selbst nicht eingestehen, dass ihr Verhalten auf einer Unterordnung beruht, wie sie traditionell von einer Ehefrau verlangt wird.<sup>23</sup> Nach der Nacht bei Yada fasst sie zwar zunächst den Entschluss, allein ein neues Leben zu beginnen; sie unternimmt jedoch keinerlei Versuche, ihr Vorhaben zu realisieren.<sup>24</sup>

Die Ich-Figur gibt Koyama schliesslich doch das restliche Geld, das von dem einen Yen übrig geblieben ist, damit er sich Zigaretten kaufen gehen kann. Als er zurückkommt, ist seine Stimmung sichtlich besser. Sie spassen miteinander und entscheiden, im Bambuswäldchen des Nachbarn Bambussprossen für das Abendessen stehlen zu gehen. Es scheint sich wieder eine gewisse Harmonie zwischen den beiden eingestellt zu haben. Koyama bricht jedoch einen dicken Bambusspross mit lautem Geräusch ab, und sie werden beinahe von einem Hund, der zu bellen beginnt, verraten. Wenn der Hund näher kommt, gerät Koyama in Panik.

Die Ich-Figur geht mit den wenigen gesammelten Bambussprossen wieder zurück und lässt Koyama mit dem Hund allein. Erst eine halbe Stunde später kommt auch Koyama mit zerrissenen Kleidern und blutender Hand zurück. In-

21 HIRABAYASHI, 1979:46.

22 HIRABAYASHI, 1979:46f.

23 GÖSSMANN, 1996:208.

24 GÖSSMANN, 1996:209.

dessen hat die Ich-Figur einen Brief an Yada aufgesetzt, in dem sie ihn nochmals bitten will, ihr 15 Yen zu leihen – Geld, das sie brauchen, um ihre Zimmermiete zu bezahlen, mit der sie schon drei Monate im Rückstand sind. Sie wirft das Manuskript aber schliesslich in den Papierkorb, da sie Yada in dem Brief einen Bourgeois genannt hat und befürchtet, sie würde ihn damit beleidigen.<sup>25</sup>

Am nächsten Morgen kommt der Vermieter ihres Apartments wegen der 15 Yen vorbei. Koyama schafft es nochmals zwei Wochen Zeit zu gewinnen, aber die Ich-Figur kann nur bitter lächeln, wenn er ihr das freudig erzählt.

In der Folge fährt sie erneut zu Yada, in der Hoffnung, nach dem Geld fragen zu können. Yada hat zwei seiner Freunde zu Besuch: Kigawa und Yamanka. Kigawa, den die Ich-Figur schon seit geraumer Zeit kennt, schweigt nur, und in seinem Blick zeigt sich Abneigung ihr gegenüber. Offensichtlich hat Yada seinen Freunden erzählt, was passiert war. Als die drei zu einer Firma fahren wollen, die auf Druck von Reaktionären und Anarchisten einen Geldspendetag eingerichtet hat, drängt sich ihnen auch die Ich-Figur auf. Mit dem Argument, das verteilte Geld sei ja schliesslich aus dem Gewinn, der durch Ausbeutung der Arbeiterschaft erlangt wurde, setzt sie dem Angestellten, der das Geld verteilt, gegenüber durch, dass sie zehn anstatt der geplanten fünf Yen erhält.<sup>26</sup> Hierin reflektiert sich das parasitische Wesen der Lebensweise der Ich-Figur als Anarchistin. Denn das Geld der ausgebeuteten Arbeiterschaft steht gewiss auch ihr nicht zu, die selbst gar keiner Arbeit nachgeht.

Trotz ihrer Ungeduld wagt sie hingegen immer noch nicht, Yada um das Geld zu bitten, selbst nachdem seine beiden Freunde sich übereilt verabschiedet haben und die beiden allein sind. Am späten Nachmittag besuchen sie zusammen ein Theaterstück, in dessen letzter Szene eine Frau zufällig ihrem ehemaligen Geliebten begegnet, den sie nicht vergessen kann, und mit einem lauten Schrei in Ohnmacht fällt. Als sie diese Szene sieht, wird es auch der Ich-Figur taumelig, und sie beginnt zu weinen.<sup>27</sup> Scheinbar hat sie die Trennung von ihrer ersten Liebe immer noch nicht ganz überwunden.

Im letzten Kapitel, das einige Wochen später handelt, läuft die Geschichte schliesslich auf ihren Höhepunkt zu. Seit einiger Zeit spürt die Ich-Figur die Zeichen einer Schwangerschaft. Sie sorgt sich, weil sie immer noch kein Geld und nichts zu essen im Haus haben. An einem Tag, als beide nichts tuend am

25 HIRABAYASHI, 1979:49f.

26 HIRABAYASHI, 1979:55.

27 HIRABAYASHI, 1979:57.

Fenster sitzen, kommt per Post eine kleine Lyrikzeitschrift eines Freundes von Koyama, in der Koyama folgendes Gedicht findet:

“Die Aussicht ist schön, und es ist auch nahe am Bahnhof. Dennoch zeigt Deine Frau wenig Stolz, geht brav in die Stadt und verkauft Trauerflor.”<sup>28</sup>

Mit diesen Worten spielt der Dichter auf ihre Lebensweise an. Die Gedichtzeilen sind eine Metapher dafür, dass die Ich-Figur sich prostituiert hat.<sup>29</sup>

Koyama liest das Gedicht vor und lacht, ihr Leben sei wirklich wie Trauerflor verkaufen. Doch die Ich-Figur erblasst vor Entsetzen. Sie vermutet, Yada habe dem Dichter von ihr erzählt und ihn damit zu diesen Zeilen angeregt. Ohne etwas zu bemerken, lobt Koyama das Gedicht in hohen Tönen weiter. Die Ich-Figur verspürt ein seltsames Gefühl und verlässt das Zimmer. Als sie die Toilette aufsucht, “*fließt etwas Dunkelfarbiges wie ein Strom aus dem Körper*”<sup>30</sup>. Sie erleidet eine Fehlgeburt.

Am Abend sagt sie leise zu sich, sie habe selbst ein Trauerband verkauft. Und sobald Koyama eingeschlafen ist, wird sie von unsagbarer Verzweiflung ergriffen und weint.

### 3 Charakterisierung der beiden Hauptfiguren

Bevor die beiden Hauptfiguren – die Ich-Figur und die Figur Koyama – genauer besprochen werden, seien kurz ihre Lebensumstände skizziert.

Die Ich-Figur zählt sich zu den Anarchisten, was sich auch in ihrer Lebensweise als Aussenseiterin der Gesellschaft widerspiegelt. Abgesehen von Koyamas erfolglosem Schreiben scheint das Paar keiner Tätigkeit nachzugehen. Sie schlafen bis spät in den Morgen. Im letzten Kapitel wird beschrieben, wie sie den ganzen Tag über am Fenster sitzen und nichts tun:

An einem Tag nach dem zwanzigsten des Monats waren in unserem schäbigen Geldbeutel nur noch drei Münzen übrig geblieben. Der Reissack im Wandschrank war abgemagert wie ein rückfällig erkrankter alter Mensch. Koyama sass am Fenster und piff ein Lied.

28 HIRABAYASHI, 1979:58. Trauerflor bezeichnet die schwarzen Bänder, die als Zeichen der Trauer bei einem Begräbnis getragen werden.

29 GÖSSMANN, 1996:209.

30 HIRABAYASHI, 1979:58.

Ich sah in Gedanken versunken aus dem Fenster dem Gehen und Kommen zu.<sup>31</sup>

Besonders augenfällig ist hier der Kontrast zwischen der Armut, in der Koyama und die Ich-Figur leben, und ihrer Tatenlosigkeit der Situation gegenüber. Ungeachtet ihrer Armut – deren Beschreibung an kleinen Details ein weiteres Leitmotiv ist, das sich durch das ganze Werk hindurch zieht – leben sie nur in den Tag hinein. Wie dies in der Szene mit dem Geldspendetag der Firma und in der Beschreibung, wie die beiden Bambussprossen beim Nachbarn stehlen gehen, illustriert wird, verhalten sie sich quasi wie Parasiten in der Gesellschaft und beanspruchen Dinge für sich, die ihnen gar nicht zustehen. Der Zynismus einer so direkten Gegenüberstellung von Armut und Nichtstun wie in obiger Textstelle kann fast nur eine Kritik an dieser Lebensweise bedeuten.

### 3.1 Die Ich-Figur

Wie sich zeigen wird, ist die Ich-Figur in *Azakeru* recht komplex und nicht ohne innere Widersprüche. Die Charakterisierung wird einerseits durch Beschreibungen ihrer äusseren Erscheinung, andererseits durch Beschreibung ihrer Gefühle, Erinnerungen und Gedanken über sich selbst realisiert. Schlussendlich aber auch durch ihr Verhalten. Das Stilmittel der indirekten Charakterisierung ist dabei vorherrschend.

Äusserlich wird die Ich-Figur zu einer hässlichen abstossenden Frau stilisiert. Als sie zu Beginn der Geschichte dem bohrenden Schmerz in ihrer linken Brust nicht mehr standhalten kann und nachschaut, wird ihre Hässlichkeit zum ersten Mal thematisiert:

Auf meiner Brust, die wie ein Luftballon, dessen Luft entwichen war, zusammengeschrumpft herunterhing, liessen etliche Schwangerschaftsstreifen, wie als ein Ausdruck des Leidens, hässliche Narben zurück.

Gewöhnlich verabscheute ich es, diese Brüste zu sehen. Ich kam nicht umhin zu empfinden, dass meine hässliche Erscheinung darin ihre Form annahm, als wäre sie auf die schlaffe Haut gezeichnet.<sup>32</sup>

Die hässliche Erscheinung der Ich-Figur – ein Leitmotiv besonders zu Beginn der Geschichte – wird mehrerenorts wieder aufgegriffen. So vergleicht sie ihre Brüste an späterer Stelle sogar mit Katzenleichen.<sup>33</sup> Eine belebte Strasse

31 HIRABAYASHI, 1979:58.

32 HIRABAYASHI, 1979:40.

33 HIRABAYASHI, 1979:45.

vergleicht sie mit einem schönen Streifenmuster, dessen Farbkomposition nur sie selbst wie ein grauer Faden durchbricht.<sup>34</sup> Eine Metapher, die nicht nur ihr Aussehen sondern auch ihre Andersartigkeit zum Ausdruck bringt. Ob die scheinbar abstossende Erscheinung der Ich-Figur ein Grund für ihr mangelndes Selbstwertgefühl und ihre Selbstverachtung ist, oder ob sie sich vielleicht gerade aus diesem mangelnden Selbstwertgefühl heraus hässlicher findet, als sie wirklich ist, bleibt unklar.

Das seelische Befinden der Ich-Figur nach der Nacht bei Yada ist ein ständiges Auf und Ab und Hin und Her, was sich in gewissem Masse auch im eher unstrukturierten Aufbau der einzelnen Kapitel widerspiegelt. Momente in denen sie in melancholische Gedanken über ihre Gegenwart versunken ist oder sich an die Ereignisse der letzten Stunden erinnert, wechseln sich mit solchen, in denen sie das Geschehene zu vergessen scheint oder sich einzureden versucht, dass eigentlich gar nichts Schlimmes passiert ist.

Beispielsweise erzählt sie, wie sie sich sogar als Heldin gefühlt hat, als sie zu Yada ging. Dann äussert sie, wie sie am folgenden Morgen desillusioniert wurde, als Yada ihr den Ein-Yen-Schein übergab, und wie dabei Gefühle der Selbstverachtung in ihr aufkamen.<sup>35</sup> Wenn sie zusammen mit Koyama lacht, nachdem dieser seine Zigaretten kaufen konnte und gut gelaunt ist, scheinen ihr die Erinnerungen an den Abend mit Yada in weiter Ferne:

Als ich mit lauter Stimme lachte, schienen mir die Erinnerungen von letzter Nacht zerknüllt wie ein Blatt Papier in den Winkeln meines Kopfes zu verschwinden.

Ich hörte eine Stimme in meinem Kopf sagen, "Ist eine solche Sache nicht belanglos?" – "Das wahrhaft Böse in der Welt, ja, das ist sicher nicht so etwas kleines!" war die Antwort auf diese Stimme. Ich, die ich auf meinem Körper die Erinnerung an so viele Männer trug, hatte die Kraft verloren, an so etwas ausser auf der Ebene des Intellekts leiden zu können.<sup>36</sup>

Es scheint, als versuche die Ich-Figur das Geschehene zu verarbeiten und zeitweilig auch zu verdrängen. Erst wenn sie das Gedicht am Ende der Geschichte hört, wird sie sich endgültig darüber bewusst, dass sie sich prostituiert hat.

Interessante Resultate zeigt eine Analyse des Werkes nach der Frage, ob die Ich-Figur eher eine starke und kämpferische Frau ist, oder ob sie eher als schwache

34 HIRABAYASHI, 1979:41.

35 HIRABAYASHI, 1979:46f.

36 HIRABAYASHI, 1979:48.

unterwürfige Frau, wie es das traditionelle Frauenbild verlangt, bezeichnet werden muss. Wie sich zeigen wird, gibt es beide Bilder.

Eine Frau, die einen reichen Gentleman in der Stadtbahn belästigt und es dabei soweit treibt, dass dieser verärgert die Bahn verlässt, die bei einem Geldspendetag durchsetzt, dass sie den doppelten Betrag als vorgesehen bekommt, die von sich sagt, sie habe in ihrer Vergangenheit drei Männer ohne jeden Schmerz verlassen, die ihren gegenwärtigen Mann als ‐Lumpen‐<sup>37</sup> beleidigt und sich ihm keineswegs unterlegen zu fühlen scheint, solch eine Frau liesse sich doch schwerlich als schwach und unterwürfig bezeichnen.

Und dennoch wird sie immer wieder von Gefühlen der Selbstverachtung und des Selbstspottes geplagt. Sie sieht ihre Situation als ausweglos, wie das in den Symbolen des von der Bergspitze herabrollenden Steins und der Bremse, die versagt, ausgedrückt wird.<sup>38</sup> Und sie versucht nicht etwas daran zu verändern. Auch wenn sie behauptet, sie habe drei Männer ohne jeden Schmerz verlassen, so scheint sie dennoch immer noch nicht ganz über ihre erste Liebe hinweggekommen zu sein, wie es sich an den häufig wiederkehrenden Erinnerungen und besonders auch in der Szene im Theater zeigt. Obwohl sie gegen Ende des Werkes Yada unbedingt wegen des Geldes ansprechen will, so findet sie keine günstige Gelegenheit dies zu tun. Es scheint als könne sie schlicht den Mut dazu nicht finden.

Die Ich-Figur in *Azakeru* handelt wie Koyama es von ihr verlangt und opfert sich für ihn auf, indem sie zu Yada geht. Dieses Verhalten beruht auf einer Unterordnung, wie sie traditionell von einer Ehefrau verlangt wird.<sup>39</sup> Es gibt keine Entwicklung der Ich-Figur, sie zieht keinen Schlussstrich unter ihr bisheriges Leben, über das sie so verzweifelt ist. Zwar fasst die Ich-Figur nach der Nacht bei Yada zunächst den Entschluss, allein ein neues Leben zu beginnen, sie unternimmt jedoch keinerlei Versuche, ihr Vorhaben zu realisieren.<sup>40</sup> An späterer Stelle wünscht sie sich, einem anderen Mann zu begegnen.<sup>41</sup> Offenbar scheint sie sich kein Leben ohne Beziehung vorstellen zu können.

In der Darstellung der Ich-Figur in *Azakeru* kann man eher den Konflikt zwischen dem Bild der traditionellen Ehefrau und dem Bewusstsein einer emanzipierten Frau sehen – und wie dieser Konflikt zu Spannungen und einer inneren Zerrissenheit führt – als einen bestimmten Typ Frau.

37 HIRABAYASHI, 1979:45.

38 GÖSSMANN, 1996:208.

39 GÖSSMANN, 1996:208.

40 GÖSSMANN, 1996:209.

41 HIRABAYASHI, 1979:50.

### 3.2 Koyama

Im Gegensatz zur Ich-Figur, der eine komplexe Charakterisierung zugrunde liegt, wird Koyama in recht klarer und eindeutiger Weise skizziert: Er wird durch die Ich-Erzählerin als gefühlsarm, unsanft, egoistisch, leicht zu täuschen und nicht sehr intelligent charakterisiert. Die Ich-Figur hat keine hohe Meinung von ihm. Sie nennt ihn gar unnütz<sup>42</sup>.

Nach zwei Gefängnisaufenthalten hat sich Koyama von der sozialen Bewegung distanziert und arbeitet seither als erfolgloser Schriftsteller. Er entzieht sich sämtlicher Verantwortung im Leben und überlässt die Aufgabe, für den Lebensunterhalt zu sorgen, seiner Frau:

Er war ein elender Mann, der sein Hauptmotiv mit mir zusammen zu sein – den listigen Gedanken, die Frau arbeiten zu lassen – verbergen musste.<sup>43</sup>

Die Ich-Figur fühlt sich zwar Koyama gegenüber keineswegs unterlegen, doch weiss sie, dass er glaubt, ihr wegen ihrer unrühmlichen Vergangenheit überlegen zu sein.<sup>44</sup>

Szene, Eine die Koyama als hilflos, alles andere als mutig, ja schon fast lächerlich darstellt, ist diejenige, in der die beiden Bambussprossen stehlen gehen. Wenn der Hund bellend auf sie zukommt, der eigentlich nur spielen möchte, wird Koyama von Panik ergriffen und will flüchten. Der Hund verfolgt ihn. Die Ich-Figur hingegen bewahrt Ruhe und kann sich über Koyamas Benehmen nur ärgern.<sup>45</sup>

Im letzten Kapitel, zeigt sich nochmals, wie unsensibel Koyama ist. Er bemerkt gar nicht, wie sehr die Ich-Figur leidet, wenn er ihr das Gedicht vorliest und es immer wieder lobt.

## 4 Interpretation

Das Hauptanliegen in *Azakeru* ist – nebst der Verarbeitung eines Lebensabschnittes der Autorin – eine Kritik an den zeitgenössischen Anarchisten, insbesondere an deren Lebensweise. Das Werk zeigt die Auflehnung einer Frau, die

42 HIRABAYASHI, 1979:43. Die Ich-Figur sagt zu ihm “*munô na anata*”.

43 HIRABAYASHI, 1979:44.

44 HIRABAYASHI, 1979:45.

45 HIRABAYASHI, 1979:49.

ein „*modernes Bewusstsein*“ gegenüber Gesellschaft und Männern erlangt hat.<sup>46</sup> Wie es sich bei der Charakterisierung der Ich-Figur gezeigt hat, ist dieses moderne Bewusstsein noch nicht voll ausgebaut – was im Rahmen der damaligen Zeit wohl auch eher unrealistisch gewesen wäre. Immer noch ist das Handeln der Ich-Figur von den Fesseln des traditionellen Frauenbildes behindert. Dies ist ein Grund für den Konflikt im Inneren der Hauptfigur.

Charakteristisch für das Werk ist, dass die Autorin diese Auflehnung gegenüber dem Anarchismus nicht in argumentativer Weise theoretisch fundiert. Die aussergewöhnlichen Erfahrungen der Ich-Figur werden in einer *shishôsetsu*-artigen<sup>47</sup> Weise geschildert: wie ein Niederschreiben verschiedener Dinge um sich herum, wie sie einem gerade in den Sinn<sup>48</sup> kommen. Den Fragen und Problemen der Welt der Ich-Figur wird nicht bis ins Letzte auf den Grund gegangen, und der Leser bekommt keine Lösung präsentiert.<sup>49</sup> Stattdessen versinkt die Hauptfigur in einer hilflosen Selbstverachtung.<sup>50</sup>

Die Kritik findet vielmehr implizit in Form einer Darstellung des dekadenten Alltagslebens der Ich-Figur und der sich aus dieser Lebensweise ergebenden Widersprüchlichkeiten statt. Am Beispiel des Manuskripts, das die Ich-Figur an Yada aufsetzt, sollen diese Widersprüche nun etwas genauer herausgearbeitet werden:

Habe ich nicht nach Deiner Forderung gehandelt? Bitte leihe mir die versprochenen 15 Yen. In dieser Welt kommt die Frau eines Proletariers nicht umhin, ihr Einziges aufzugeben, um die eigene Existenz zu sichern. Wenn Du das wahre Gewissen eines Proletariers hast, musst Du das wohl einsehen. Bitte leihe mir 15 Yen. Du bist schliesslich ein Bourgeois. Monat für Monat bekommst Du 100 Yen von Deinen Eltern und verbreitest nur leere Theorien. Du bist ein glücklich lebender Bourgeois.<sup>51</sup>

Wie in den Worten „*in dieser Welt*“<sup>52</sup> zum Ausdruck gebracht wird, sieht die Ich-Figur die Gesellschaft voller Widersprüche und Unvernunft. Doch anstatt sich zum Ziel zu setzen, diese Gesellschaft zu verändern, akzeptiert sie ihre

46 Tsuboi, 1983(1952):153.

47 Der Begriff *shishôsetsu* wird im Abschnitt 5.1 genauer erläutert.

48 Tsuboi verwendet den Ausdruck *shinpen zakkifû*. Tsuboi, 1983 (1952):156.

49 Tsuboi, 1983 (1952):156.

50 Tsuboi, 1983 (1952):154.

51 Hirabayashi, 1979:49f.

52 Im Originaltext „*kô iu yo no naka*“.

Situation stillschweigend. Diese passive Haltung zeigt sich in der Formulierung „*nicht umhin kommen*“<sup>53</sup> <sup>54</sup>.

Während also die beiden Hauptfiguren in *Azakeru* die kapitalistische Gesellschaft in der Theorie ablehnen, verzichten sie in der Praxis darauf, diese zu reformieren. Stattdessen führen sie eine schmarotzerhafte Existenz innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft. Überdruß am Leben, Verzweiflung und Dekadenz sind ein Resultat dieser Einstellung.<sup>55</sup>

Auch die Tränen der Hauptfigur am Ende des Werkes haben laut Tsuboi ihren Grund in dieser Sichtweise der Dinge. Er argumentiert, dass die von unsagbarer Verzweiflung geprägten Tränen einer Frau, die „*in ihrer Vergangenheit drei Männer kennen gelernt und drei Männer ohne jeden Schmerz verlassen hatte*“<sup>56</sup> nicht nur blosser Ausdruck eines Gefühls sein können. Den Grund für die Tränen sieht er im Fehlschlag des Versuches der Ich-Figur, ihr törichtes Alltagsleben ohne Veränderung rationalisieren zu wollen, im Glauben, die Schuld liege nicht bei ihr, sondern bei der kapitalistischen Gesellschaft. Die dekadente Haltung der Figur Koyama gegenüber Gesellschaft und Realität habe sich im Alltagsleben niedergeschlagen, und die Tränen der Ich-Figur seien ein hilfloser Aufschrei dagegen. Dabei spiegle die Situation in *Azakeru* die dekadente, vom Geist der Anarchisten beherrschte Situation Japans im Übergang zwischen Tais-hô- und Shôwa-Zeit wider.<sup>57</sup>

Doch lässt sich bei dieser Interpretation, die weitgehend der Argumentation von Tsuboi folgt, einwenden, ob sie nicht etwas zu weit greife und entsprechend relativiert werden müsste. Das Gesagte lässt sich kaum an Textstellen nachweisen, was auch Tsuboi unterlässt.

Ein weiterer interessanter Punkt in der Textstelle oben ist übrigens, dass die Ich-Figur Yada vorwirft, er verbreite nur leere Theorien. Denn eine ähnliche Kritik übte auch Hirabayashi Taiko gegenüber den zeitgenössischen Intellektuellen: Im Familienleben der Leute, die für eine Neuformierung der Gesellschaft eintraten, stand nach wie vor der Mann im Zentrum. Die Leute, die ideologisch die Befreiung der Frau unterstützten, waren gegenüber ihren eigenen Problemen wie Heirat, Liebe und Familienleben prinzipienlos und egoistisch.<sup>58</sup>

53 Im Originaltext „yamu o enai“.

54 Tsuboi, 1983 (1952):155.

55 Tsuboi, 1983 (1952):156.

56 Hirabayashi, 1979:44.

57 Tsuboi, 1983 (1952):156f.

58 Senuma, 1979:412.

Hirabayashi Taiko wehrte sich auch gegen die zweischichtige Auffassung der Geschlechter, derzufolge nur von einer Frau eheliche Treue und Keuschheit verlangt wurde.<sup>59</sup> Dies wird auch in *Azakeru* thematisiert, entspricht die Ich-Figur doch ganz und gar nicht dieser gesellschaftlichen Norm. Ihre unrühmliche Vergangenheit schadet ihr dabei:

Auch wenn in meiner Vergangenheit viel Schändliches passiert war, so gab es keinen Grund, dass dies zu seinem [Koyamas, d.Verf.] Vorteil werden sollte.

Aber im Grunde seiner Haltung, wie er jede Verantwortung für unser Leben auf mich abschob, war sein Bewusstsein "Du besitzt die Schwäche, dass du deshalb meine Launen auf dich nehmen musst" deutlich zu erkennen.<sup>60</sup>

Ihre Vergangenheit ist für Koyama ein Vorwand sie auszunützen und trägt somit zum Leiden der Ich-Figur bei, auch wenn sie sich bewusst ist, dass dies nicht so sein sollte.

## 5 Welchem Genre kann das Werk zugeschrieben werden?

Um eine Einordnung in den literaturhistorischen Kontext vornehmen zu können, müssen zwei Fragen geklärt werden:

- 1) Inwiefern kann man das Werk als *shishôsetsu* bezeichnen?
- 2) 2) Kann *Azakeru* der Proletarischen Literatur zugeordnet werden?

### 5.1 Ein Vergleich mit dem Genre *shishôsetsu*

Das Genre *shishôsetsu*<sup>61</sup> ist in der modernen japanischen Literatur von grosser Bedeutung. Hier kann nur eine stichwortartige Liste der wesentlichen Merkmale des Genres gegeben werden, wie sie I. Hijiya-Kirschnerer herausgearbeitet und H. Gössmann in ihrem Buch kurz zusammengefasst hat.<sup>62</sup>

- "Ungeschönte Selbstaussage": Absolute Aufrichtigkeit, Selbstentblösung bis zur Schamlosigkeit und Authentizität. Soll den Eindruck unmit-

59 WATANABE, 2000:120.

60 HIRABAYASHI, 1979:45.

61 Eine weitere Lesung des Begriffs lautet *watakushishôsetsu*. Die wörtliche Übersetzung des Begriffs wäre "Ich-Roman" (bzw. "Ich-Erzählung"). Die Gattung unterscheidet sich jedoch von dem gleichnamigen europäischen Genre.

62 Zusammengefasst nach GÖSSMANN, 1996:49–54.

- telbar erlebter Wirklichkeit erzeugen, es darf keine Distanz zum Geschehen sichtbar werden.
- Faktizität: Das Werk gibt die vom Autor erfahrene Realität unmittelbar wieder. Das Lesepublikum schliesst aufgrund einer gewissen Ähnlichkeit zwischen Protagonist und Autor, dass der Text “der Wahrheit entspricht”. Namensidentität zwischen Hauptfigur und Autor wird nicht gefordert.
  - Fokusfigur: Ich-Erzähler, Held und Autor bilden eine Einheit. Dies bestimmt sowohl die inhaltliche als auch formale Seite des Werkes und manifestiert sich beispielsweise in einer durchgehenden Innenperspektive, einem chronologischen Erzählablauf und in der Darstellung und Bewertung des Handlungsgeschehens ausschliesslich aus Sicht des Ichs, das zugleich auch im Mittelpunkt des Handlungsgeschehens steht.
  - Schilderung kurzer Phasen oder einzelner Episoden aus dem Leben. Nichts ausserhalb des Lebensbereichs des Ich-Erzählers bildet den Gegenstand des Werkes. Typische Themen sind das tagtägliche Einerlei, Geldsorgen, Streitigkeiten in der Familie, Eheprobleme usw. Philosophische Grundfragen oder das aktuelle politische Geschehen gehören nicht dazu.
  - “Unbekümmerte Egozentrik” des Schreibers: Das Ich tritt auch dann als Opfer auf, wenn es selbst die Lebensumstände verursacht hat, unter denen es zu leiden vorgibt.

Betrachtet man nun die Erzählung unter diesen Gesichtspunkten, zeigt sich, dass die Bedingungen bis auf wenige Ausnahmen erfüllt sind: *Azakeru* hat durchaus den Charakter<sup>63</sup> einer “*ungeschönten Selbstaussage*”, es erweckt mit seiner Erzählstruktur den Eindruck von Unmittelbarkeit, Ich-Erzählerin und Heldin bilden eine Einheit, es wird eine kurze Phase aus dem Leben der Ich-Figur in durchgehender Innenperspektive geschildert, philosophische Grundfragen werden kaum aufgegriffen und auch die Thematik des Werkes ist typisch für einen *shishōsetsu*.

Zwei Punkte, die etwas genauer betrachtet werden müssen, sind der Wahrheitsanspruch der Geschichte und die “*unbekümmerte Egozentrik*” des Schreibers. Wie sich im nächsten Abschnitt zeigen wird, basiert *Azakeru* zwar auf Erfahrungen, die die Autorin tatsächlich gemacht hat, jedoch wurde auch Imaginiertes hinzugefügt. Entsprechend kann man sagen, dass die Autorin keine echte

63 SENUMA, 1979:415.

Einheit mit der Ich-Erzählerin und Heldin bildet. Diese Aussage muss aber relativiert werden, da der japanische Leser bei Ähnlichkeiten zwischen Werk und Biographie des Autors schnell dazu neigt, Werk und Leben des Autors in Verbindung zu setzen.<sup>64</sup>

Ein weiterer Punkt, der gegen eine Einordnung als *shishōsetsu* sprechen könnte, ist der, dass die Ich-Figur in *Azakeru* auch über sich selbst und die Gesellschaft reflektiert, während ein typischer *shishōsetsu* meist das Resultat eines unreflektierten Niederschreibens ist. Sie schreibt sich auch selbst eine gewisse Schuld zu und sieht sich nicht nur als Opfer. Gössmann schreibt in ihrem Buch dazu:

Die Bilder des Steins, der den Berg hinabrollt – ein Symbol für ihren fortschreitenden sozialen Abstieg –, und der nicht funktionierenden Bremse bringen den Gedanken der Unausweichlichkeit des eigenen Schicksals zum Ausdruck. Dies erinnert an die fatalistische Lebenshaltung des typischen *shishōsetsu*-Helden. Im Gegensatz zu ihm übt die Ich-Erzählerin jedoch scharfe Selbstkritik und empfindet es als jämmerlich, dass sie es nicht schafft, ihr Leben in die eigene Hand zu nehmen.<sup>65</sup>

Darin spricht sie sich eher gegen eine Einordnung des Werkes als *shishōsetsu* aus. Doch ist diese „Unausweichlichkeit des Schicksals“, von der Gössmann spricht, sehr dominant in *Azakeru* und kommt auch an anderen Stellen zum Ausdruck, wie zum Beispiel im Brief, den die Ich-Figur an Yada verfasst (vgl. weiter oben). Ausserdem sind Selbstkritik und Reflektieren der Ich-Figur über die Gesellschaft nur passiv. Sie findet keinen Antrieb aktiv etwas an ihrer Lage zu verändern.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *Azakeru* durchaus dem Genre des *shishōsetsu* zugeschrieben werden kann, wenn vielleicht auch nicht als durchwegs typisches Beispiel. Zu berücksichtigen ist, dass die Grenzen zwischen Genres meist fließend sind: In der japanischen Sekundärliteratur fällt häufig der Begriff *shishōsetsu*-haft (*shishōsetsu-teki*).

## 5.2 Kann das Werk der Proletarischen Literatur zugeordnet werden?

Die Proletarische Bewegung ist Teil der sozialistischen Bewegung. Um 1930 wurde die Proletarische Literatur zur Hauptströmung der japanischen Literatur. Da Hirabayashi Taiko auch als Schriftstellerin der Proletarischen Literaturbe-

64 GÖSSMANN, 1996:53f.

65 GÖSSMANN, 1996:208.

wegung bekannt ist, drängt es sich auf zu untersuchen, ob *Azakeru* dieser Bewegung zugeordnet werden kann.

Im Fall von *Azakeru* ist dies eher unwahrscheinlich, nur schon weil Hirabayashi Taiko dieses Werk verfasste, bevor sie Kobori Jinji heiratete und durch ihn in engeren Kontakt zur Proletarischen Literaturbewegung kam. Es dominieren deshalb eher die Züge des Anarchismus, gegen den sie sich langsam aufzulehnen beginnt.

Tatsächlich erfüllt das Werk die geforderten Kriterien für Proletarische Literatur nicht oder nur ansatzweise. Beispielsweise fehlen die geforderte klare Abgrenzung zum *shishōsetsu* und ein „*bewusstes Erforschen der Realität*“<sup>66</sup>. Auch lässt sich kein Bewusstsein für das Kampfziel<sup>67</sup> oder ein klarer Klassenstandpunkt<sup>68</sup> im engeren Sinne ausmachen. Als Gemeinsamkeiten mit der Proletarischen Literatur lassen sich nur der autobiographische Charakter nennen, und dass das Werk die Leiden und Sorgen einer Frau darstellt, die sich selbst als Proletarierin bezeichnet und mit ihrem Mann in Armut lebt.

Auch Tsuboi gelangt zur Ansicht, dass *Azakeru* keinesfalls als Proletarische Literatur bezeichnet werden kann. Er bedauert, dass das Werk dennoch fälschlicherweise im 41. Band des „*Gendai nihon shōsetsu taikei*“ („Kompendium moderner japanischer Erzählungen“) in das Kapitel Proletarische Literatur aufgenommen wurde.<sup>69</sup> Interessanterweise bespricht Gössmann in ihrem Buch das Werk *Azakeru* gleicherweise im Kapitel „*Die proletarischen Erzählungen*“.

## 6 Hirabayashi Taikos Leben und *Azakeru*

Bis hierhin wurde *Azakeru* als *shishōsetsu* charakterisiert und als autobiographisch gefärbt bezeichnet. An dieser Stelle sollen nun einige Parallelen und Unterschiede zwischen Hirabayashi Taikos Leben und dem in *Azakeru* beschriebenen Leben der Ich-Figur aufgedeckt werden.

Wie man aus ihrer Biographie entnehmen kann, hielt sich Hirabayashi Taiko selbst, ähnlich wie die Ich-Figur von *Azakeru*, mit ihrem ersten Mann in der Mandschurei auf und gebar dort ein Kind, das kurz später an Unterernährung starb, während ihr Mann im Gefängnis war. Danach kehrte sie nach Tōkyō zu-

66 GÖSSMANN, 1996:60.

67 GÖSSMANN, 1996:61.

68 GÖSSMANN, 1996:62.

69 TSUBOI, 1983 (1952):157.

rück, führte dort während ca. 2 Jahren ein zielloses Leben und war mit verschiedenen Anarchisten zusammen. Selbst die Haupthandlung von *Azakeru* hat sich in Hirabayashi Taikos Leben in ähnlicher Weise zugetragen. Dazu schrieb sie in einem Essay:

I, der mit mir zusammen war, quälte mich schliesslich mit einer schwierigen Frage. Dies geschah, als Fumiko<sup>70</sup> mir einen Studenten mit dem Namen Y vorstellte. Y war der Sohn eines Reichen der Region und hatte Geld. Ich kehrte nachhause und erzählte, dass ich dem Studenten mit dem Namen Y vorgestellt wurde, und sagte, er sei sehr reich. I sagte, ich solle von diesem Studenten Geld leihen gehen.

Es war schwierig, von jemandem, den ich zum ersten Mal getroffen hatte, Geld auszuleihen. Aber ich ging zu ihm. Ich bat Y, er möge mir Geld leihen. Darauf entgegnete Y, er könne der Frau eines anderen nicht einfach so Geld leihen. Ich ging nachhause und teilte I das so mit. Daraufhin sagte I, wenn du mit ihm schläfst, wird er dir wohl welches leihen. Natürlich, wenn ich mit ihm schlafe, würde er mir wohl welches leihen, entgegnete ich.

I sagte, also, dann schlaf mit ihm und leihe Geld von ihm. Ich weinte damals. [...] Ich ging unbeschämt zu I. [...] Und ich übernachtete dort. Was dieser Mann danach zögerlich herausrückte waren 15 Yen. Diese übergab ich I. Wie I damals übers ganze Gesicht lächelte, kann ich nicht vergessen, auch wenn ich es möchte.<sup>71</sup>

An diesem Zitat lässt sich auch exemplarisch erkennen, wie die Schriftstellerin ihre persönlichen Erlebnisse bei der Umsetzung ins Werk angepasst hat. Anders als bei der Ich-Figur in *Azakeru* war der reiche Student nicht ihr ehemaliger Geliebter, und in *Azakeru* befiehlt Koyama der Ich-Figur nicht direkt, sie solle mit Yada schlafen, sondern sagt nur, sie solle zu ihm gehen. Im Gegensatz zu Hirabayashi Taiko bekommt die Ich-Figur von *Azakeru* nur einen Yen. Ebenfalls imaginiert sind die Schwangerschaft und die Fehlgeburt, die am Ende der Geschichte beschrieben sind.

Zu den Erfahrungen mit Männern, die sie zu dieser Zeit gemacht hat, schrieb Hirabayashi Taiko später, sie wollte am eigenen Körper das Auf und Ab des Lebens erfahren und habe sich nicht damit begnügt, nur von Erfahrungen anderer Menschen zu hören oder zu lesen. Sie betrachtete ihr Leben als „*jinseijiken*“ – als „*Lebensexperiment*“, für das sie selbst die Gefahr einer Zerstörung ihrer Existenz in Kauf nahm.<sup>72</sup> Hirabayashi Taiko liess viele ihrer Werke auf

70 Gemeint ist die Schriftstellerin Hayashi Fumiko, die mit Hirabayashi Taiko befreundet war.

71 Tsuboi, 1983 (1952):155.

72 Watanabe, 2000:120.

persönlichen Erfahrungen ihres ereignisreichen Lebens basieren. Diesem Erfahrungsschatz fügte sie meist Farbe in Form von Imaginiertem hinzu.<sup>73</sup>

## 7 Einordnung der Erzählung in Hirabayashi Taikos Gesamtwerk

*Azakeru* gilt als erstes repräsentatives Frühwerk von Hirabayashi Taiko. Darin verarbeitet sie die Erlebnisse der Jahre 1925/26 vor dessen Entstehung.<sup>74</sup> Zwei weitere bekannte Werke, die kurz später entstanden, sind *Nagesute yo!* (März 1927, Wirf es fort!) und *Seryôshitsu nite* (September 1927, im Armenzimmer eines Krankenhauses). Wie *Azakeru* enthalten auch diese beiden Werke autobiographische Elemente. Ihrem Inhalt nach gehen sie dabei *Azakeru* zeitlich voraus.<sup>75</sup> *Nagesute yo!* behandelt einen ähnlichen Stoff wie *Azakeru*. Während aber in *Azakeru* „eine Welt ohne Ausweg“<sup>76</sup> gezeichnet wird, ist es in *Nagesute yo!* „eine Welt, aus der es einen Ausweg gibt“<sup>77</sup>. In diesem Werk wird das Geschehen aus der Perspektive einer weiblichen Hauptgestalt dargestellt, die mit ihrem Mann in die Mandschurei geht. Sie kommt zum Schluss, dass sie nichts anderes als eine armselige willenslose Frau ist, die sich im Besitz eines Mannes befindet. Gegen Ende des Werkes fällt sie schliesslich die Entscheidung, alles fortzuwerfen, sich also von ihrem Mann zu trennen und einen Neuanfang zu wagen. In diesem Werk wird die Lebensweise der Anarchisten noch deutlicher kritisiert als in *Azakeru*.<sup>78</sup> Darin spiegelt sich auch Hirabayashi Taikos zunehmende Abkehr vom Anarchismus wider.

*Seryôshitsu nite* entstand, als Hirabayashi Taiko bereits mit Kobori Jinji verheiratet und in der Proletarischen Literaturbewegung tätig war. Die Erzählung erschien in der Zeitschrift *Bungei sensen* (Literarische Front) und verarbeitet die Erfahrungen von Geburt und Tod ihrer Tochter in einem Krankenhaus in der Mandschurei im Jahr 1924. Die Situation der Ich-Erzählerin ist hier aber wesentlich drastischer gestaltet, als sie sich in der Realität abspielte.<sup>79</sup> Auch wenn in *Seryôshitsu nite* ein recht düsteres Szenario gezeichnet wird, so ist die

73 SENUMA, 1979:412.

74 AOKI, 1994:127.

75 TSUBOI, 1983 (1952):154.

76 TSUBOI, 1983 (1952):153.

77 TSUBOI, 1983 (1952):157.

78 GÖSSMANN, 1996:209f.

79 GÖSSMANN, 1996:202.

Atmosphäre doch nicht so verzweifelt wie bei *Azakeru*. Darin kann man einen Fortschritt der jungen Hirabayashi Taiko sehen.<sup>80</sup> Mit *Seryôshitsu nite* fand sie schnell Anerkennung als eine wichtige neue Persönlichkeit der Proletarischen Literatur.<sup>81</sup>

Wenn man diese Werke der Frühzeit Hirabayashi Taikos aus heutiger Sicht betrachtet, lassen sich durchaus gewisse "Mängel" in der Wahrnehmung Hirabayashi Taikos von Realität und Menschen ausmachen, wie Tsuboi in seinem Text bemerkt.<sup>82</sup> An *Azakeru* könnte man beispielsweise eine zu starke Anlehnung an das Genre des *shishôsetsu* und eine zu oberflächliche Bearbeitung<sup>83</sup> des Themas bemängeln. Nach der Heirat mit Kobori Jinji konnte die Schriftstellerin Ordnung in ihr Leben bringen und eine gewisse Distanz zu ihrer Vergangenheit aufbauen, was sich auch auf ihre Werke positiv auswirkte.<sup>84</sup> In der Nachkriegszeit konnte sie sich mit Werken wie z.B. *Kô iu onna* (1946, Eine solche Frau) deutlich weiterentwickeln.<sup>85</sup>

Ein Charakteristikum Hirabayashi Taikos ist ihr stets menschlicher und lebensnaher Stil.<sup>86</sup> Diese Menschlichkeit resultierte nicht zuletzt daraus, dass sie ihre Arbeiten meist auf eigenen Erfahrungen basieren liess. Dem Dogmatismus des Marxismus und der Ideologie des Kommunismus konnte sie nur teilweise zustimmen.<sup>87</sup> Das Thema ihrer (späteren) Werke war meist nicht nur die Befreiung der unterdrückten Klassen, sondern auch das Problem der Rolle der Geschlechter innerhalb der unterdrückten Klassen. Ein Punkt, den männliche Schriftsteller zu wenig beachteten.<sup>88</sup> In Bezug auf ihre Sicht zur Emanzipation der Frau war sie in der frühen Shôwa-Zeit ihrer Zeit weit voraus.<sup>89</sup>

80 Tsuboi, 1983(1952):157.

81 Watanabe, 2000:120.

82 Tsuboi, 1983 (1952):163.

83 Tsuboi, 1983 (1952):157.

84 Tsuboi, 1983 (1952):163.

85 Tsuboi, 1983 (1952):163.

86 Senuma, 1979:411.

87 Watanabe, 2000:120f.

88 Watanabe, 2000:120f.

89 Watanabe, 2000:118.

## 8 Schlussbemerkungen

Hirabayashi Taiko war mit ihrem Frauenbild gewiss ihrer Zeit voraus, als *Azakeru* entstand, das häufig als ihr repräsentatives Frühwerk bezeichnet wird. In diesem Werk sind schon viele Charakteristika erkennbar, die Hirabayashi Taikos spätere Arbeiten zu überragenden Werken werden liessen. Zu nennen sind: ihre offene und direkte Art, ihre menschliche Darstellungsweise und ihr Gespür für die Psyche des Menschen. Auch wenn von *Azakeru* eine noch etwas tiefergehende Bearbeitung des Themas und eine genauere Analyse der Probleme, die der Situation der Ich-Figur zugrunde liegen, gewünscht werden könnten, so war dieses Werk doch eine beachtliche Leistung für die damals zwanzig jährige Schriftstellerin.

Augenfällig bei *Azakeru* ist die Kritik am Anarchismus – vor allem an der Lebensweise der anarchistischen Männer, die in ihrer parasitären Einstellung nicht nur die Gesellschaft, sondern auch ihre Frauen ausnutzten. Die Kritik wird jedoch nur indirekt in einer stark emotional gefärbten Darstellung einer ausserordentlichen Episode im Leben einer Frau zum Ausdruck gebracht. Weder werden die Ursachen für die leidigen Umstände der Ich-Figur analysiert, noch wird im Werk eine Lösung erarbeitet.

In der Erzählung ist eine typisch weibliche Perspektive klar auszumachen. In der zweischichtigen Persönlichkeit der weiblichen Ich-Figur manifestiert sich der Konflikt zwischen der Rolle einer traditionellen Ehefrau und dem Drang zur Emanzipation, der in *Azakeru* aber noch nicht siegen kann. Auch findet sich ein Protest gegen die widersprüchliche Auffassung von Sexualität und Treue bei beiden Geschlechtern.

## Bibliographie

AOKI, Michiko

1994 “Hirabayashi Taiko”. In: Chieko I. Mulhern (ed.). *Japanese Women Writers. A Bio-Critical Sourcebook*. Greenwood Press. London:126–132.

FAIRBANKS, Carol

2002 *Japanese Women Fiction Writers. Their Culture and Society, 1890s to 1990s: English Language Sources*. Scarecrow Press. Lanham, Maryland, and London:117–129.

GÖSSMANN, Hilaria

1996 *Schreiben als Befreiung*. Autobiographische Romane und Erzählungen von Autorinnen der Proletarischen Literaturbewegung Japans. Harrassowitz. Wiesbaden.

HIJIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela

2005 *Selbstentblössungsrituale*. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung "Shishôsetsu" in der modernen japanischen Literatur. (Unveränderte Neuauflage des Werks von 1981). Iudicium. München.

HIRABAYASHI, Taiko

1979 *Azakeru*. In: *Hirabayashi Taiko zenshû* Bd. 1. Ushio Shuppansha. Tôkyô:411–421.

MURAMATSU, Sadataku / WATANABE, Sumiko

1990 *Gendai josei bungaku jiten*. Tôkyôdô Shuppan. Tôkyô:297–302.

SENUMA, Shigeki

1979 "Kaisetsu". In: *Hirabayashi Taiko zenshû* Bd. 1. Ushio Shuppansha. Tôkyô:411–421.

TSUBOI, Shigeji

1983(1952) "Hirabayashi Taiko-ron". In: *Nihon bungaku kenkyû shiryô kankôkai* (Hg.): *Kindai joryû bungaku*. Yûseidô. Tôkyô:148–168.

WATANABE, Sumiko (Hg)

2000 *Josei bungaku o manabu hito no tame ni*. Sekai Shisô Sha. Kyôto.

### Übersetzungen

HIRABAYASHI Taiko

1952 "The goddess of children". (Orig: Kishimojin. Tr. by Ken Murayama). In: *Pacific Spectator*, 6–4:451–457.

1958 "The black age". (Orig: Kuroi nenrei. Tr. by Edward Seidensticker). In: *Solidarity*, March 1958:11–19.

1962 "A man's life". (Orig: Hito no inochi. Tr. by George Saito). In: Ivan Morris (ed.). *Modern Japanese stories*. Tuttle. Tôkyô:366–382.

1962 "Modern Japanese literature". In: *Oriental Economist*, 30:418–419.

1963 "I mean to live". (Orig: Watashi wa ikiru. Tr. by Edward Seidensticker). In: *Japan Quarterly*, 10–4:469–479.

- 1963 “The black age”. (Orig: Kuroi nenrei. Tr. by Edward Seidensticker). In: *Japan Quarterly*, 10–4:479–493.
- 1963 “The black age”. (Orig: Kuroi nenrei. Tr. by Edward Seidensticker). In: *Comment*, 20:39–51.
- 1965 “Das Leben eines Menschen”. (Orig: Hito no inochi. Aus dem Englischen übersetzt von Monique Humbert). In: *Nippon*. Diogenes. Zürich:403–426.
- 1966 “I mean to live”. (Orig: Watashi wa ikiru. Tr. by Edward Seidensticker). In: F. S. Jose (ed.). *Asian P.E.N. anthology*. Taplinger. NY:144–154.
- 1971 “Hirabayashi Taiko, ‘Secret.’”. (Orig: Himitsu. Synopsis). In: *Japan P.E.N. News*, 24:7–10.
- 1973 “I mean to live”. (Orig: Watashi wa ikiru. Tr. by Edward Seidensticker). In: *Solidarity*, 8–2:2–10.
- 1980 “Modern Japanese literature”. In: *Bulletin of Concerned Asian Scholars*, 12–4:18–19.
- 1982 “Blind Chinese soldiers”. (Orig: Mō Chūgoku hei. Tr. by Noriko Mizuta Lippit). In: Noriko Mizuta Lippit and Kyoko Iriye Selden (Tr. and ed.). *Stories by contemporary Japanese women writers*. M.E. Sharpe. Armonk, NY:44–48.
- 1986 “A Woman to Call Mother”. (Orig: Haha to iu onna. Tr. by Richard Dasher). In: Makoto Ueda (ed.). *The Mother of Dreams and Other Short Stories*. Kodansha. Tōkyō:211–223.
- 1987 “Self Mockery”. (Orig: Azakeru. Tr. by Yukiko Tanaka). In: Yukiko Tanaka (ed.). *To Live and to Write: Selections by Japanese Women Writers 1913–1938*. The Seal Press. Seattle, Washington:75–96.
- 1991 “Les soldats chinois aveugles”. (Orig: Mō Chūgoku hei). In: *Les ailes, la grenade, les cheveux blancs*. Récits 1945–1955. Trad. du japonais par le groupe Kirin. Picquier. Arles:129–135.
- 1992 “Sono viva”. Traduzione di Cristiana Ceci. / “La vita di un uomo”. Traduzione di Giovanna Marson. In: *Racconti del Giappone*. Vol. primo. A cura di Cristiana Ceci. Mondadori. Milano:139–184.
- 1997 “Blind Chinese soldiers”. (Orig: Mō Chūgoku hei). In: Theodore W. Goossen (ed.). *The Oxford book of Japanese short stories*. Oxford University Press, USA. Oxford:182–186.

