

# Von den Schweizer in die Japanischen Alpen - Thomas Manns *Der Zauberberg* als Hypotext von Murakami Harukis *Naokos Lächeln*

Carlos P. Reinelt  
(Shanghai)

**Kurzzusammenfassung:** Trotz der regen Thomas-Mann-Forschung in Ostasien liegt bislang keine umfassende akademische Untersuchung bezüglich des Einflusses seines Romans *Der Zauberberg* (1924) auf Murakami Harukis *Naokos Lächeln* (1987) vor. Um diesem Desiderat gerecht zu werden, wird zunächst ein Überblick der Thomas-Mann-Rezeption in Japan gegeben, um anschließend bis dato unerforschte Verbindungen Murakamis zur deutschsprachigen Literatur aufzuzeigen. Darauf basierend werden nicht nur die Vielzahl struktureller sowie materieller Intertextualitäten analysiert, sondern es wird gezeigt, inwiefern zentrale Elemente und Leerstellen in Murakamis Roman erst durch ein Verständnis von Manns Roman gefüllt werden können.

## 1. Einleitung

„Wer die westliche Literatur nicht kennt, weiß nichts von der modernen japanischen.“<sup>1</sup> In Anlehnung an Goethes Ausspruch über die Beziehung der eigenen Sprache zu fremden argumentiert Oguro Yasumasa, dass die Literatur der japanischen Moderne wesentlich von der deutschsprachigen geprägt sei. Diese überwiegend einseitige Wechselwirkung schlägt sich in Form verschiedenster intertextueller Aneignungen nieder.

Schriftsteller wie Abe Kōbō (安部 公房, 1924-1993), Kita Morio (北 杜夫, 1927-2011) oder Ōe Kenzaburō (大江 健三郎, 1935) haben sich dabei neben ihrem literarischen Schaffen auch theoretisch mit Autoren wie Robert Musil, Thomas Mann und Günter Grass auseinandergesetzt<sup>2</sup> bzw. deren Werke übersetzt. Zweifellos den größten Einfluss auf die japanische Literatur nach 1945 übte jedoch das Werk Franz Kafkas aus.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Yasumasa Oguro, Die Brechungen der modernen japanischen Literatur. Thomas Mann bei Yukio Mishima, Kunio Tsuji und Haruki Murakami, in: Neue Beiträge zur Germanistik, 114 (2003), S. 107-121, hier S. 111.

<sup>2</sup> Ōe schreibt ausführlich über Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* und dessen Einfluss auf das Schreiben im 20. Jahrhundert auf den Seiten 25-47, zu Thomas Mann insbesondere ab S. 100 in: Kenzaburō Ōe, Methoden des Romans (Shōsetsu no hōhō). Tokio 1978.

<sup>3</sup> Ibuki Shitahodo / Eberhard Scheiffele, Bemerkungen zur Thomas-Mann-Rezeption in Japan. Am Beispiel literarischer und wissenschaftlicher Publikationen seit dem Zweiten

Dass dabei insbesondere auf deutsche Literatur Bezug genommen wird, stellt keinen Zufall dar. Die engen historischen Beziehungen der beiden Nationen reichen bis ins 19. Jahrhundert zurück. Mit Beginn der Meiji-Restauration im Jahre 1868 und der damit einhergehenden Öffnung des bis dahin isolierten Inselstaates wird das Deutsche Kaiserreich Vorbild für das japanische Wirtschafts- und Bildungswesen. Die 1890 in Kraft tretende erste Verfassung Japans ist in wesentlichen Teilen an die Bismarck'sche Reichsverfassung angelehnt.

Dass allerdings auch noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf deutschsprachige Literatur zurückgegriffen wurde, dürfte durch zwei weitere Umstände bedingt sein: Autoren wie Mishima Yukio (三島 由紀夫, 1925-1970), Abe Kōbō oder Kita Morio wurden allesamt in den 1920er-Jahren sozialisiert, als die Lektüre deutscher Literatur und Philosophie noch einen kanonischen Bestandteil des Schulwesens darstellte. Zudem teilen Japan und Deutschland (mit Italien) als ehemalige Bündnispartner des Dreimächtepakts ein dunkles Kapitel der Vergangenheit, welches die Literaten der Nachkriegszeit im Hinblick auf die Kriegsverbrechen, das zerstörte Land der Verlierernationen sowie den wirtschaftlichen Aufschwüngen in den 1950er-Jahren vor ähnliche Fragen stellte. Das wohl eindrücklichste Dokument, in dem sich literarisch mit dieser unrühmliche Verbindung auseinandergesetzt wird, dürfte der Briefwechsel der Nobelpreisträger Günter Grass und Ōe Kenzaburō sein, den die beiden 1995 führten – fünfzig Jahre nach den bedingungslosen Kapitulationen von zunächst Deutschland und anschließend Japan.<sup>4</sup>

Die Aneignung deutschsprachiger Literatur, insbesondere in der Auseinandersetzung mit der Kriegsvorgangeneit, ist eine Tradition, die auch durch eine jüngere Generation von Künstlern wie dem Regisseur Miyazaki Hayao (宮崎 駿, 1941) und dem Schriftsteller Murakami Haruki (村上 春樹, 1949) fortgeführt wird, die den Krieg nur noch peripher oder nicht mehr unmittelbar miterlebt haben. Obwohl es sich bei den beiden Künstlern – an den Verkaufszahlen in Japan gemessen – um die erfolgreichsten ihrer Zunft handelt, wurden diese intertextuellen respektive intermedialen Berührungspunkte bislang weder von der europäischen noch von der ostasiatischen Germanistik aufgearbeitet.

Um einen kleinen Teil dieser Lücke zu füllen, soll Murakamis *Zauberberg-Hommage Naokos Lächeln* (1987, ノルウェイの森, *Noruei no Mori*, wörtl. ‚Norwegens Wälder‘) hinsichtlich des Hypotextes von Thomas Mann durchleuchtet werden. Um die Eigenheiten der Referenzen nachvollziehen

---

Weltkrieg, in: Thomas Sprecher / Ruprecht Wimmer (Hg.), *Thomas Mann Jahrbuch*, 22. Band. Frankfurt 2009, S. 279-292, hier S. 283.

<sup>4</sup> Vgl. Günter Grass / Kenzaburō Ōe, *Gestern, vor 50 Jahren. Ein deutsch-japanischer Briefwechsel*. Göttingen 1995.

zu können, wird zunächst ein Überblick über die Thomas-Mann-Rezeption in Japan geboten.

## 2. Thomas-Mann-Rezeption in Japan

Thomas Mann verfolgte noch selbst mit Staunen die Rezeption seiner Werke im fernen Osten, mit dem er bereits als Kind v. a. durch Schmuckgegenstände (wie Fächer und Reisschalen) in bürgerlichen Haushalten in Berührung kam und später in seiner Jugend durch Arthur Sullivans *Der Mikado* (1885). In seinem *Neujahrsgruß an Japan*, der 1947 in der japanischen Tageszeitung *Asahi Shimbun* veröffentlicht wurde, schrieb er:

Es muß irgendwann zwischen den beiden Weltkriegen, und zwar nicht lange nach dem ersten, gewesen sein, daß zuerst japanische Druckschriften, Zeitungsartikel, ja Bücher mir vor Augen kamen, die sich mit meiner Arbeit kritisch beschäftigten oder Übersetzungen daraus darstellten. Welch merkwürdiges Erlebnis! [...] Man las, man kannte mich in jener Fabel-Ferne. In den schmuckhaften Schriftzeichen des Orients erörterte man, was ich tat, und gab es wieder. Man hat es seither in wachsendem Maße getan. Nicht ohne Bewegung hörte ich kürzlich von der Gründung einer Tokyoter Gesellschaft zur Förderung einer japanischen Gesamtausgabe meiner Werke. Das Leben bringt seltsame Dinge heran, unerträumte.<sup>5</sup>

Dass die Rezeption bzw. die Übersetzung von Thomas Manns Werken derart früh – kurz nach dem Ende des Ersten Weltkriegs – in Japan einsetzte, dürfte den Boden dafür bereitet haben, dass die in den 1920er- und 1930er-Jahren geborenen Literaten, die nach dem Zweiten Weltkrieg für Jahrzehnte das literarische Geschehen in Japan dominierten, in ihrem Schaffen häufig Bezug auf sein Werk genommen haben.

Hinzu kommt, dass Thomas Mann in der unmittelbaren Nachkriegszeit in Japan v. a. als humanistischer Kämpfer gegen den Nationalsozialismus angesehen wurde und insbesondere die Lektüre des *Doktor Faustus* (1947) in intellektuellen Kreisen zur Pflichtlektüre avancierte.<sup>6</sup> Eine Sonderstellung in

---

<sup>5</sup> Zitiert nach: Thomas Mann, Ein Neujahrsgruß an Japan, in: Thomas Mann, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke - Briefe - Tagebücher, Bd. 19.1, Essays VI, 1945 – 1950, hg. von Heinrich Detering / Eckhard Heftrich. Frankfurt am Main 2009, S. 348-353, hier S. 350.

<sup>6</sup> Yasumasa Oguro, Einleitung zum Sonderthema, in: Neue Beiträge zur Germanistik, 153 (2016), S. 7-19, hier S. 8.

der Forschung bildete dabei lange die Beschäftigung mit den Einflüssen von Manns Werken auf die Literatur von Mishima Yukio.<sup>7</sup>

Zusätzlich zu Mishima werden meist Tsuji Kunio (辻 邦生, 1925-1999) und Kita Morio zu jenen Schriftstellern gezählt, die besonders unter dem Einfluss Thomas Manns standen. Beide haben einzelne Werke Manns aus dem Deutschen übersetzt. Zudem setzte Tsuji mit seiner 300-Seiten starken Essaysammlung, publiziert unter dem schlichten Titel *Thomas Mann*, dem Romancier ein Denkmal, das versucht, sich Manns Leben und Werk als Schriftsteller, als Leser, als Japaner sowie Weltbürger anzunähern.<sup>8</sup> Morio hat Ähnliches literarisch mit seiner *Buddenbrooks*-Hommage *Das Haus Nire: Verfall einer Familie* (1964, 榎家の人びと, *Nire-ke no hitobito*, wörtl. ‚Die Menschen des Haus Nire‘) geschaffen.

Morio anzurechnen ist hierbei, dass er sich in der Tradition Manns als humanistischer Aufklärer im Gegensatz zu vielen anderen Autoren der Nachkriegszeit in seinem Generationenroman kritisch mit der Weltkriegsgeschichte Japans auseinandersetzt und dessen Verbrechen, wie z. B. das von weiten Teilen der japanischen Politik noch immer geleugnete Massaker von Nanking, thematisiert. Ein Umstand, der auch von amerikanischen Historikern gewürdigt wurde.<sup>9</sup> Im Zuge der ersten deutschen Übersetzung von Moris Roman im Jahre 2010 entstand eine neue Welle komparatistischer Forschung, z. B. die Beiträge von Miyauchi Nobuko, die sich u. a. detailliert mit den sprachlichen Gemeinsamkeiten bzw. Unterschieden in der Äußerung von Ungewissheit durch die Erzähler in den *Buddenbrooks* (1901) bzw. *Das Haus Nire* im Original und den jeweiligen Übersetzungen auseinandersetzt.<sup>10</sup>

Wie lässt sich nun erklären, dass trotz der umfangreichen Thomas-Mann-Forschung bislang noch keine eigene Untersuchung zum Einfluss des *Zauberbergs* in Murakami Harukis *Naokos Lächeln* vorliegt? Dafür biete ich zwei Erklärungsversuche an:

---

<sup>7</sup> Es liegen zahlreiche kleinere akademische Beiträge vor, die sich komparatistisch mit einzelnen Werken der Schriftsteller auseinandersetzen. Die umfassendsten Einblicke bzw. eine Einbettung in die Gesamtwerke finden sich in folgender Monographie: Susumu Hayashi, Yukio Mishima und Thomas Mann (Mishima Yukio to Tōmasu Man). Nagano / Tokio 1999, S. 263.

<sup>8</sup> Vgl. Kunio Tsuji, *Thomas Mann* (Tōmasu Man). Tokio 1983.

<sup>9</sup> Donald Roden, Review: *The House of Nire* by Kita Morio; *The Fall of the House of Nire*, in: *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 20/1 (1986), S. 124-127.

<sup>10</sup> Nobuko Miyauchi, Gegenüberstellung der Erzählhaltung von Romanen im Japanischen und im Deutschen: Am Beispiel des deutschen Verbs „scheinen“ und dem Pendant „mieru - omowareru“ in der japanischen Übersetzung von „Die Buddenbrooks“ und der deutschen Übersetzung von „Das Haus Nire“ [Nichi dokugo ni okeru shōsetsu no katari no taido no chigai nitsuite: Doitsugo dōshi „scheinen“ to sono yakugo „mieru omowareru“ o tegakari ni „Buddenbrooks ke no hitobito“ no hōyaku to „Nireke no hitobito“ no dokuyaku wo rei ni shite], in: *Doitsugo Bunkaken Kenkyū*, 14 (2017), S. 1-27.

Erstens wird in der japanischen Germanistik traditionellerweise zwischen Schriftstellern unterschieden, die auf der einen Seite von Thomas Mann (siehe die bereits aufgezählten) beeinflusst wurden, auf der anderen Seite jene, die literarisch Franz Kafka folgten.<sup>11</sup> Murakami Haruki wird, neben Schriftsteller/-innen wie Abe Kōbō und Kurahashi Yumiko (倉橋 由美子, 1935), meist der zweiten Gruppe zugeordnet.<sup>12</sup> Titel wie *Kafka am Strand* (2003) oder *Samsa in Love* (2013) bzw. sein weithin als kafkaesk beschriebener Schreibstil mögen dieser Zuordnung Recht geben, es kann allerdings nicht über den Umstand hinwegtäuschen, dass *Naokos Lächeln* nicht nur durch sein über 100-Seiten umspannendes ‚Zauberbergkapitel‘, sondern in seiner gesamten Konzeption wesentlich durch den *Zauberberg* als Hypotext beeinflusst ist.

Zweitens gibt es in der japanischen sowie in der deutschen Literaturwissenschaft Vorbehalte, inwiefern es sich bei Murakami Harukis Romanen um seriöse Literatur oder um „literarisches Fast-Food“<sup>13</sup> handelt, wie Sigrid Löffler im Jahr 2000 den damals im deutschsprachigen Raum noch unbekanntem Schriftsteller im Fernsehen vorstellte. In diesem Sinne soll vor der intertextuellen Analyse kurz die Murakami-Rezeption in Deutschland nachgezeichnet werden, sowie auf weitere bislang unerforschte Verbindungen zu Deutschland bzw. der deutschsprachigen Literatur hingewiesen werden.

### 3. Murakami in Deutschland und Deutschland bei Murakami

Die Mishima-, Ōe- und Murakami-Übersetzerin Ursula Gräfe beschrieb Murakamis Weg zum etablierten Schriftsteller in Deutschland als „long and winding.“<sup>14</sup> Obwohl in den 1990er-Jahren vier Romane und mehrere Kurzgeschichtenbänder auf den deutschen Markt kommen, bleibt es zunächst ruhig um den in China und Japan bereit zum literarischen Superstar aufgestiegenen Schriftsteller.

Erst *Gefährliche Geliebte* (2000; das Original 1992 als *Kokkyō no minami, taiyō no nishi*, wörtl. ‚Südlich der Grenze, westlich der Sonne‘) wurde insbesondere durch die kontroverse Besprechung in der mit Marcel Reich-Ranicki, Helmuth Karasek und Sigrid Löffler hochkarätig besetzten Fernsehsendung *Das Literarische Quartett* zum flächendeckenden Erfolg. Im Zuge der im ZDF

---

<sup>11</sup> Yasumasa Oguro, 2003, a. a. O., S. 111.

<sup>12</sup> Ibuki Shitahodo / Eberhard Scheiffele, a. a. O., S. 283.

<sup>13</sup> Vgl. Hellmuth Karasek / Sigrid Löffler / Marcel Reich-Ranicki et al., *Das Literarische Quartett*, Folge 68. Ausgestrahlt am 30. Juni 2000 im ZDF, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=zKkyZUGAGso>, letzter Zugriff: 03.11.2022.

<sup>14</sup> Ursula Gräfe, Murakami Haruki's Sound of Music: Personal Impressions of a Translator, in: *Japanese Language and Literature*, 49 / 1 (2015), S. 163–177, hier S. 164.

ausgestrahlten Diskussion des Quartetts über das Buch kam es zum Eklat.<sup>15</sup> Während Karasek und Reich-Ranicki den Roman lobpriesen, wurde er von Löffler zerrissen. Das hitzige Wortgefecht entzündete sich an der Darstellung der sexuellen Handlungen und glitt in persönliche Beleidigungen der Diskutanten ab. Sigrid Löffler trennte sich daraufhin vom Quartett. Infolgedessen wurde in Zeitschriften ausgiebig über den Vorfall diskutiert und Murakami über Nacht auch im deutschsprachigen Raum bekannt.

Ein Jahr später erschien *Naokos Lächeln. Nur eine Liebesgeschichte* (2001, Original 1987) im DuMont-Verlag. Dass insgesamt anderthalb Jahrzehnte vergingen, bis der Roman ins Deutsche übersetzt wurde, ist aus mehreren Gründen erstaunlich. So war der Roman von Beginn an ein internationaler Bestseller – in Taiwan wurde beispielsweise ein fünf-köpfiges Übersetzerteam zusammengestellt, um den Roman möglichst schnell auf den Markt zu bringen<sup>16</sup> –, was dazu führte, dass Murakami nicht mehr unerkannt im öffentlichen Raum verweilen konnte und deshalb zunächst nach Europa und schlussendlich in die USA emigrierte.<sup>17</sup>

Daneben wären auch die omnipräsenten Verweise auf Deutschland bzw. dessen Literatur ein Argument für eine zeitnahe Übersetzung gewesen. So findet die Rahmenhandlung in Hamburg statt, im japanischen Original wird auf der zweiten Seite Deutsch gesprochen,<sup>18</sup> zudem gibt es eine breit angelegte Hommage an Thomas Manns *Der Zauberberg* und der Protagonist liest zwei Mal Hermann Hesses *Unterm Rad* (1906) und reflektiert mehrere Seiten darüber.

Letztlich wurde der Roman jedoch erst 14 Jahre später übersetzt und wurde kurz nach der Publikation im März 2001 ebenso vom *Literarischen Quartett* besprochen. Anstelle des Gründungsmitglieds Sigrid Löffler diskutierte Iris Radisch als ihre Nachfolgerin mit Karasek und Reich-Ranicki.<sup>19</sup> Als Karasek vor der gemeinsamen Besprechung das Buch vorstellte, nannte er bereits jene Verbindungen zur Deutschen Literatur (siehe oben), die im Folgenden untersucht werden sollen.

Auch im Feuilleton wurde mehrfach auf die prominente Stellung von *Der Zauberberg* sowie *Unterm Rad* verwiesen.<sup>20</sup> Umso erstaunlicher ist, dass

---

<sup>15</sup> Vgl. Hellmuth Karasek et al., a. a. O.

<sup>16</sup> Ming Chu Lai, *Translating Cunshang Chunshu: Murakami Haruki in Chinese*, in: *Japanese Language and Literature*, 49 / 1 (2015), S. 143-161, hier S. 146.

<sup>17</sup> Jürgen Stalph, Nachwort, in: Haruki Murakami, *Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt*. Berlin 2000, S. 537-542, hier S. 541.

<sup>18</sup> Haruki Murakami, *Norurwei no Mori. Shita* [Norwegischer Wald. Bd. 1]. Tokio 2020 [1987], S. 9.

<sup>19</sup> Vgl. Hellmuth Karasek / Iris Radisch / Marcel Reich-Ranick et al., *Das Literarische Quartett*, Folge 72. Ausgestrahlt am 2. März 2001 im ZDF, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=v7l0CYhyFY8>, letzter Zugriff: 03.11.2022.

<sup>20</sup> Gropp kritisierte in der FAZ den „Intertext-Fanatiker Murakami“ für sein zahlreiches Zitieren deutschsprachiger bzw. angloamerikanischer Literatur, während er versuche,

es trotz der vielen Verweise im Roman, die in den federführenden Kulturmedien angesprochen wurden, sowie dem in Deutschland herrschenden „Murakami-Boom“<sup>21</sup> seit Beginn des Jahrtausends, bislang noch zu keiner akademischen Auseinandersetzung durch deutsche Germanisten oder Japanologen gekommen ist.

In diesem Zusammenhang bislang noch gänzlich unerforscht ist Murakamis Deutschland-Kurzgeschichtentrilogie *Mittsu no Doitsu Gensō* [三つのドイツ幻想, ‚Die drei deutschen Illusionen‘],<sup>22</sup> die er für das Magazin *Brutus* 1984 veröffentlichte. Die Zeitschrift finanzierte Murakami hierfür im Jahr 1983 eine Deutschlandreise.

In diesem Beitrag wird nun die These vertreten, dass Murakamis intensive Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte und Kultur während seiner Literaturreise einen erheblichen Einfluss auf *Naokos Lächeln* ausgeübt hat.<sup>23</sup> Um dies zu verstehen, muss die Genese des Textes nachgezeichnet werden: Murakamis internationaler Bestsellerroman basiert nämlich auf seiner Kurzgeschichte *Hotaru* (1983, *Glühwürmchen*), die er vor der Deutschlandtrilogie geschrieben hat.<sup>24</sup> Zwischen dem Verfassen des kurzen Textes *Hotaru*, der nahezu wortgleich als zweites und drittes Kapitel in *Naokos Lächeln* übernommen wurde, und der Ausarbeitung des Romans fällt eben jene Deutschlandreise bzw. die Veröffentlichung der Deutschland-Trilogie. An zwei Abänderungen im Roman lässt sich bereits der Einfluss der Reise abzeichnen.

---

japanische Schriftsteller wie Mishima zu diskreditieren. Vgl. Rose-Maria Gropp, Keine Scherze auf den Bergen des Herzens. Haruki Murakami langt nach den Frauen und greift daneben, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 67 (2001, 20. März), S. L12.

<sup>21</sup> Mechthilde Duppel-Takayama, Diversifizierte Images. Japanbilder im deutschen Feuilleton, in: *Geibun-kenkyū* [Journal für Kunst und Literatur], 91 / 2 (2006), S. 250-266, hier S. 251.

<sup>22</sup> Haruki Murakami, *Mittsu no Doitsu Gensō* [Die drei Deutschen Illusionen], in: *Brutus*, 4 / 15 (1984), S. 7-15 und S. 61-62.

<sup>23</sup> Zum Inhalt: Der 37-jährige Tōru Watanabe befindet sich im Anflug an Hamburg, hört durch die Lautsprecher Norwegian Woods der Beatles und erinnert sich an seine Jugendzeit rund um die 1968er.

Seine Gymnasialzeit verbringt er hauptsächlich mit seinem besten Freund Kizuki und dessen Freundin Naoko. Noch vor dem Abschluss begeht Kizuki Suizid. Watanabe und Naoko ziehen daraufhin fürs Studium nach Tokio, wo sie sich erst zufällig wieder begegnen und für allsonntägliche Spaziergänge treffen.

Doch bald wird Naoko in ein Sanatorium in den Japanischen Alpen eingeliefert, da sie traumatisiert durch die Selbstmorde ihres Ex-Freundes sowie ihrer Schwester psychische Probleme entwickelt hat. Die wesentlich ältere Mitpatientin Reiko Ishida ist ihre Zimmergenossin und Mentorin. Nach einem längeren Briefwechsel besucht Watanabe sie öfter im Sanatorium, doch letztendlich begeht Naoko Suizid.

<sup>24</sup> Vgl. Haruki Murakami, Atogaki [Nachwort], in: *Hotaru, Naya wo Yaku, Sono Ta no Tanpen* [Glühwürmchen, Die Scheune brennt und andere Kurzgeschichten]. Tokio 1984. S. 177.

Erstens beginnt *Hotaru* mit den Worten „Vor langer [...] Zeit, auch wenn es höchstens fünfzehn Jahre her sein kann“<sup>25</sup>, während die Analepse in *Naokos Lächeln* (1987) rund um die 1968er-Bewegung in Japan entsprechend fünf weitere Jahre rückdatiert wird, wenn es zu Beginn des zweiten Kapitels heißt: „Vor langer [...] Zeit – auch wenn es höchstens zwanzig Jahre her sein kann.“<sup>26</sup> Zweitens wird der sauberkeitsfanatische, Uniform tragende Zimmergenosse des Protagonisten im Studentenheim in *Hotaru* noch als ‚Mitbewohner‘ bezeichnet (ルームメイト, rümumeito), während er im Roman aufgrund seiner Macken konsequent ‚Sturmbannführer‘ (親衛隊少佐, shineitaishōsa) genannt wird. Hierin zeigt sich die Auseinandersetzung Murakami Harukis mit dem Nationalsozialismus, der ein Leitmotiv seiner Deutschlandtrilogie darstellt.

Noch deutlicher wird der Einfluss zu Beginn des Romans. Beim Ausgangspunkt der Analepse in *Hotaru* („Vor [...] fünfzehn Jahre[n]“) erfahren wir zwar die Zeit, nicht aber den Ort. Erst der Roman *Naokos Lächeln* baut die Rückschau in eine größere Rahmenhandlung ein, verortet sie im ersten Absatz nach Hamburg und verweist implizit auf den *Zauberberg*. Bevor jedoch die genauen Intertextualitäten untersucht werden, soll das methodologische Instrumentarium für die Analyse offengelegt werden.

#### 4. Der *Zauberberg* (1924) und dessen Rezeption in *Naokos Lächeln* (1987)

##### 4.1 Forschung und Methoden

Die Geschichte von Tōru Watanabe weist zahlreiche Parallelen zu Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924) auf. Bis auf eine Auflistung wichtiger Werke und Lieder mit kurzen Erläuterungen in *Naokos Lächeln* von Cruz<sup>27</sup> sowie der eingangs erwähnten Untersuchung Oguro zum Einfluss von Manns Literatur auf die japanische Moderne<sup>28</sup> wurden diese jedoch noch nicht systematisch untersucht.

Im Folgenden werden die intertextuellen Aneignungen aus dem *Zauberberg* betrachtet, derer sich Murakami Haruki in seinem Roman bedient. Hierbei soll Plett folgend zwischen materiellen (z. B. expliziten Verweisen) und strukturellen (z. B. Figurenkonstellationen und Handlungsverläufen)

---

<sup>25</sup> Zitiert nach: Haruki Murakami, *Glühwürmchen*, in: *Blinde Weiden, schlafende Frau*, übersetzt von Ursula Gräfe. München 2008, S. 262-287, hier S. 262.

<sup>26</sup> Zitiert nach: Haruki Murakami, *Naokos Lächeln*, übersetzt von Ursula Gräfe. München 2003, S. 17.

<sup>27</sup> Vgl. Edilberto Cruz, *Memories and Mindscapes: An Intertextual Study of Haruki Murakami's Norwegian Wood*, in: *IAFOR Journal of Arts & Humanities*, 6 / 1 (2019), S. 75-86.

<sup>28</sup> Vgl. Oguro, 2003, a. a. O., S. 114-121.

Intertextualitäten unterschieden werden.<sup>29</sup> Erstere finden sich beispielsweise im expliziten Lesen des *Zauberberg* des Protagonisten, zweite in der Institution eines Sanatoriums in den Alpen, die ihre BewohnerInnen über viele Jahre an sich bindet und für einige im Tod endet.

Darüber hinaus teilen manche Figuren, insbesondere der Leiter der Klinik in Davos, Hofrat Behrens, sowie der Chefarzt des Sanatoriums in den Japanischen Alpen, mehrere Charaktereigenschaften und stehen in einer ähnlichen Beziehung zu den Protagonisten. Inwiefern es sich hierbei um Karikaturen oder bewusste Imitationen handelt, soll mittels der Interfiguralitätstheorie nach Müller<sup>30</sup> erschlossen werden. Im Falle des Ich-Erzählers in *Naokos Lächeln*, Tōru Watanabe, spielt die postulierte Nachahmung Hans Castorps eine Schlüsselrolle für die aufgestellte Hypothese, wonach sich durch das Referenzieren auf den *Zauberberg* unzuverlässiges Erzählen ableiten lasse.

## 4.2 Ankunft in Hamburg

Ich war siebenunddreißig Jahre alt und saß in einer Boeing 747. In ihrem Anflug auf Hamburg tauchte die Maschine in eine dichte Wolkenschicht ein.<sup>31</sup>

Bei diesen ersten Sätzen des Romans handelt es sich in mehrererlei Hinsicht um eine invertierte Ankunft von Hans Castorps: Der junge Castorp verlässt Hamburg, seine Zukunft steht ihm noch bevor. Dabei geht es für ihn „von Hamburg bis dort hinauf“<sup>32</sup>, in die Höhe der Schweizer Berge. Castorp, aufgeregt, springt am Bahnsteig aus dem Zug hinaus und kommt physisch am *Zauberberg* an. Als Neuzugang begegnet er den Lesern als *Zauberberg*-Ankömmling.

Für Tōru Watanabe hingegen geht es zeitlich sowie räumlich in die entgegengesetzte Richtung. Die erzählte Geschichte des 37-jährigen Watanabes beginnt nicht, sondern endet in Hamburg. Er springt nicht vergnügt aus dem Flugzeug, sondern bleibt müde von Kopfschmerzen geplagt länger als alle anderen Passagiere sitzen. Er taucht „in eine dichte Wolkenschicht ein“, wodurch die gegenläufige dreidimensionale Bewegung deutlich wird. Für Watanabe geht es nicht von Hamburg hinauf in die Berge: Er steigt hinunter

---

<sup>29</sup> Neben materiellen und strukturellen führt er auch die Kategorie synthetischer Intertextualitäten ein, die eine Mischform beider darstellt. Vgl. Heinrich Plett, *Rhetoric and Intertextuality*, in: *Rhetorica*, 17 / 3 (1999), S. 313–329.

<sup>30</sup> Vgl. Wolfgang Müller, *Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures*, in: Heinrich Plett (Hg.), *Intertextuality*. Berlin 1991, S. 101–124.

<sup>31</sup> Haruki Murakami, 2003, a. a. O., S. 5.

<sup>32</sup> Zitiert nach: Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher, Bd. 5.1., hg. von Michael Neumann. Frankfurt a. M., 2002, S. 11.

nach Hamburg bzw. in seine Vergangenheit – ähnlich wie Walter Faber zu Beginn von Max Frisch' *Homo Faber* (1957), dessen Reise auch, vom Flugzeug ausgehend, ihn in seine Vergangenheit bzw. in die Welt des Mythos hinabführt.

Watanabe ist *Zauberberg*-Rückkehrer, auch wenn ihm ebenso an mehreren Stellen droht, mehrere Jahre dort oben festzusitzen (siehe unten, Kapitel 4.4) und er auch zwei Jahrzehnte später gedanklich noch im Sanatorium verweilt. So erinnert er sich im ersten Kapitel, gleich nach der Landung, an einen Spaziergang mit Naoko, den die beiden, so lässt sich retrospektiv erschließen, in der Umgebung des Sanatoriums unternommen haben.

### 4.3 Das Sanatorium *Ami* als Pendant zum Sanatorium *Berghof*

Tōru Watanabes Aufenthalt im Sanatorium *Ami* nimmt ungefähr ein Viertel des Romans ein. Es umfasst das gesamte sechste. Kapitel,<sup>33</sup> welches das längste von insgesamt elf Kapiteln ist und entsprechend als ‚Zauberbergkapitel‘ bezeichnet werden könnte. Das Sanatorium wird jedoch schon früher, im dritte Kapitel, eingeführt.

Nachdem Watanabe mit Naoko – der ehemaligen Partnerin des durch Suizid verstorbenen gemeinsamen Jugendfreundes – geschlafen hat und sie zunächst spurlos verschwindet, schreibt Watanabe einen Brief an ihr Elternhaus. Erst mehrere Monate später bekommt er eine Antwort:

Naoko habe sich entschieden, das Studium zu unterbrechen. Sie sei aufgrund ihrer Nervenschwäche zu ihren Eltern nach Kōbe zurückgezogen, wo man sich um ihre psychische Gesundheit kümmere. Die behandelnden Ärzte erzählen, „es gebe ein Sanatorium in den Bergen bei Kyōto“<sup>34</sup>, das für ihre Heilung geeignet scheine. Dabei sei es „kein Krankenhaus, eher so etwas wie ein Sanatorium.“<sup>35</sup>

Anschließend wird der *Zauberberg* zum ersten Mal explizit genannt. Der Protagonist Watanabe betrinkt sich in einer Bar in Tokio, verpasst den letzten Zug und geht in ein Imbisslokal, welches voll besetzt ist, weswegen zwei Mädchen an seinen Tisch gewiesen werden, die ihn beim Lesen antreffen:

Es erleichterte sie offenbar, dass sie an meinem Tisch gelandet waren. Ich war ordentlich angezogen, hatte mich am Abend rasiert und las auch noch im *Zauberberg* von Thomas Mann.<sup>36</sup>

Dieser kurze Ausschnitt verrät mehrere Aspekte: Offenbar hat sich Watanabe nach dem Brief Naokos entschieden, Thomas Manns *Zauberberg* zu lesen.

---

<sup>33</sup> Vgl. Haruki Murakami, 2003, a. a. O., S. 135-241.

<sup>34</sup> Haruki Murakami, 2003, a. a. O., S. 68.

<sup>35</sup> Ebenda, S. 68.

<sup>36</sup> Ebenda, S. 121.

Zudem scheint – zumindest in der Sichtweise des Erzählers – *Der Zauberberg* in Japan ein derart bekanntes Werk zu sein, dass auch beliebige, angetrunkene Mädchen in einem Nachtcafé das Buch erkennen und dessen bürgerliche Konnotation einordnen können. Dementsprechend wirken die Mädchen erleichtert, dass er im *Zauberberg* liest. Läse er *Der Fänger im Roggen* (1951), in dem die sexuellen Umtriebe eines Jugendlichen in Manhattan beschrieben werden, würde ihre Reaktion vermutlich weniger wohlwollend ausfallen.

Diese erste namentliche Erwähnung des Romans ist auch deshalb außergewöhnlich, weil sie zweifellos die Frage aufwirft, inwiefern es sich um einen zuverlässigen Erzähler handelt: Watanabe – gerade noch im *Zauberberg* lesend – geht anschließend mit einem der Mädchen in ein Hotel, schläft mit ihr und als er am nächsten Tag zu Hause ankommt, wartet just der erste Brief Naokos vom Sanatorium, der mit weiteren Parallelen zum *Zauberberg* aufwartet.

Das kurze fünfte Kapitel<sup>37</sup> besteht nahezu gänzlich aus diesem Brief. Naoko schreibt, sie sei bereits seit vier Monaten im Sanatorium. Ähnlich wie Joachim Ziemßens – bei Castorps Ankunft bereits fünf Monate stationiert<sup>38</sup> – hat sich auch Naokos Art zu denken und sich auszudrücken bereits verändert und ist vom medizinischen Fachjargon des Sanatoriums geprägt.<sup>39</sup> Wie sehr diese materiellen Übernahmen ins Detail gehen, zeigt folgender Ausschnitt aus Naokos Brief:

Gewöhnlich habe ich einen schönen Blick auf den Sternenhimmel [...]. Alle hier kennen sich gut aus mit den Sternbildern. „Das ist die Jungfrau“ oder „dort ist Schütze“, erklären sie mir. Wahrscheinlich lernt man das hier, ob man will oder nicht, weil es nach Sonnenuntergang sonst nichts zu tun gibt.<sup>40</sup>

Die Ausführungen über den Sternenhimmel und die ungewöhnliche Fähigkeit der Bewohner, Sternbilder beim Namen zu nennen, erinnert unweigerlich an den Besuch des Onkels James Tienappel in der zweiten Hälfte des Romans, als er nach Hans Castorp sieht, der ungeplant bereits seit mehreren Monaten in Davos verweilt.

Unter reichem Sternenhimmel fuhren sie dahin, und Hans Castorp [...] erläuterte dem Onkel-Cousin die oberen Gefilde, faßte mit Wort und Gebärde ein und das andere funkelnde Sternbild zusammen und nannte Planeten bei Namen.<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> Ebenda, S. 127-134.

<sup>38</sup> Thomas Mann, 2002, a. a. O., S. 16.

<sup>39</sup> Haruki Murakami, 2003, a. a. O., S. 129.

<sup>40</sup> Ebenda.

<sup>41</sup> Thomas Mann, 2002, a. a. O., S. 646.

Weiter schreibt Naoko, dass sie manchmal vergesse, „wer zum Personal gehört und wer zu den Patienten“,<sup>42</sup> ähnlich wie Hans Castorp anfangs im Speisesaal seinen Vetter befragen muss, wer von den Menschen eigentlich zu den Erkrankten und wer zu den gesunden gehöre – wobei auch Ziemßen nicht ohne Zögern antworten kann.<sup>43</sup>

Zudem teilen beide Sanatorien eine Weltabgewandtheit, durch die sich die Bewohner identifizieren. Naoko schreibt vom Sanatorium als „unserer kleinen Welt“<sup>44</sup> und dass sie Angst davor habe, das Sanatorium nie verlassen zu wollen. Darüber hinaus bezeichnet sie Menschen, die nicht im Sanatorium leben, als Außenstehende, und „mit ‚Außenstehenden‘ sind natürlich normale Menschen in der normalen Welt gemeint“<sup>45</sup>, womit eine ähnliche Distinktion geschaffen wird wie die Unterscheidung in Manns *Zauberberg* von „wir hier oben [und denen] von unten.“<sup>46</sup>

Außerdem gebe es im Sanatorium keinen Fernsehapparat und kein Radio, doch einen Schallplattenspieler und eine Bibliothek mit Mahlers *Gesammelten Symphonien*, weshalb sich Naoko ständig Platten ausleihe, um diese anzuhören.<sup>47</sup> Gibt es im *Zauberberg* zwar noch keinen Plattenspieler, wird sehr wohl gegen Ende des Romans ein Grammophon angeschafft, wobei Castorp nachts nicht Platten von Mahler, sondern Schuberts *Lindenbaum* auflegt.<sup>48</sup>

Der impliziten Referenzen nicht genug, wird das Vorbild im letzten Satz des 5. Kapitels nochmal explizit: Watanabe liest den Brief zu Ende und entscheidet unverzüglich, am nächsten Tag in die Berge zu reisen und Naoko zu besuchen. Aufgeregt trinkt er auf seinem Bett Brandy, „und las im *Zauberberg*, bis ich müde wurde; dennoch schlief ich erst gegen Morgen ein.“<sup>49</sup>

So endet das 5. Kapitel. Aus dem Wissen heraus, dass Tōru Watanabe die Geschichte aus einer zeitlichen Distanz von 20 Jahren niederschreibt, auch aus der Angst heraus, Naoko zu vergessen,<sup>50</sup> muss die Zuverlässigkeit dieser Erzählung angezweifelt werden. Watanabe scheint sich öfters als Charakter eines Romans stilisieren zu wollen. So wirft ihm die ältere Mitpatientin Naokos, Reiko Ishida, während des Aufenthalts im Sanatorium vor, er imitiere in seiner Sprechweise „diesen Jungen aus *Der Fänger im Roggen*.“<sup>51</sup>

---

<sup>42</sup> Haruki Murakami, 2003, a. a. O., S. 130.

<sup>43</sup> Thomas Mann, 2002, a. a. O., S. 68.

<sup>44</sup> Haruki Murakami, 2003, a. a. O., S. 131.

<sup>45</sup> Ebenda, S. 132.

<sup>46</sup> Thomas Mann, 2002, a. a. O., S. 19.

<sup>47</sup> Haruki Murakami, 2003, a. a. O., S. 130.

<sup>48</sup> Thomas Mann, 2002, a. a. O., S. 985 ff.

<sup>49</sup> Haruki Murakami, 2003, a. a. O., S. 134.

<sup>50</sup> Ebenda, S. 8-9.

<sup>51</sup> Ebenda, S. 148.

Dementsprechend könnte argumentiert werden, dass sich der junge Tōru Watanabe möglicherweise wie die Hauptfigur aus J. D. Salingers einzigem Roman gebärt, sich aber mit fortgeschrittenem Alter retrospektiv Hans Castorp als Vorlage nimmt, um seine Vergangenheit zu erzählen und in einen Sinnzusammenhang zu rücken.

#### 4.4 Das Zauberbergkapitel

Während *Naokos Lächeln* mit einer in mehrerer Hinsicht entgegengesetzten Ankunft jener Hans Castorps anfängt, beginnt das sechste Kapitel des Romans mit einer tatsächlich vergleichbaren Reise auf den Zauberberg: In der Großstadt Tokio macht sich Tōru Watanabe auf den Weg. In Kyōto muss er umsteigen und nimmt eine abenteuerliche Busfahrt auf sich, die ihn auf engsten Straßen durch Zedernwälder über Gebirgspässe führt, hinaus aus der herkömmlichen Zivilisation.

Im Sanatorium angekommen, begegnet er zunächst Reiko, der älteren Mitbewohnerin Naokos. Diese führt ihn in die Gepflogenheiten der Anstalt ein. Es bestünde die Gefahr, der Besucher könne den Ort „ohne ein paar Hintergrundinformationen [...] ein wenig sonderbar finden.“<sup>52</sup> Reiko nimmt somit eine ähnliche Funktion wie Joachim Ziemßen zu Beginn des *Zauberbergs* ein und stellt dem Protagonisten – und somit den Lesern – die sonderbare Welt vor.

Dabei erfährt man, dass Reiko bereits seit sieben Jahren im Sanatorium lebt<sup>53</sup> – ebenso lange wie Hans Castorp, bevor dieser zum Militär einrückt. Sie scheint sich dieser Parallele bewusst zu sein: Nach ihrer ausführlichen Einführung ins Leben im Sanatorium scherzt sie, dass Watanabe es vielleicht nie wieder zurück nach Tokio schaffen werde und führt somit den Topos der nahezu unmöglichen Rückkehr vom Zauberberg ein („Ihnen wird es niemals gelingen, wieder nach Tokyo zurückzukehren.“<sup>54</sup>; „[Wenn ich heute nicht abreise], würde ich vielleicht hier hängen bleiben.“<sup>55</sup>; „Je länger du hier bleibst, desto schwieriger wird es für dich fortzugehen.“<sup>56</sup>). Zudem erklärt sie, dass er während seines Aufenthalts einer von *ihnen* sei und auch an ihren Tagesaktivitäten teilnehmen solle<sup>57</sup> – das Gleiche wird dem Besucher Hans Castorp von Behrens in deren ersten Unterredung vorgeschlagen.<sup>58</sup>

Zwischen Castorp und Watanabe lassen sich weitere Parallelen ziehen: Beide fallen nach der Ankunft im Sanatorium in einen ungewöhnlich tiefen

---

<sup>52</sup> Ebenda, S. 141.

<sup>53</sup> Haruki Murakami, 2003, a. a. O., S. 143.

<sup>54</sup> Ebenda, S.184.

<sup>55</sup> Ebenda, S. 216.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 339.

<sup>57</sup> Ebenda, S. 145.

<sup>58</sup> Thomas Mann, 2002, a. a. O., S. 74 f.

Schlaf. Castorp wird vom Schlaf „übermannt“<sup>59</sup>, Watanabe schläft ungewollt direkt auf dem Sofa ein. Weiters verändert sich ihr Zeitgefühl: Sei es in Castorps *Exkurs über den Zeitsinn*, in dem über „Augenblicke“ und „Stunden“, die sich „dehnen“<sup>60</sup> nachgedacht wird, sei es im Anschluss an die *Walpurgisnacht*, nach der er darüber sinniert, dass alles immer wieder geschehe und Raum und Zeit untrennbar verknüpft seien; ähnliche Gedanken, wenn auch nicht derart ausführlich, beschäftigen Watanabe während seines Sanatoriumsaufenthalts. Er vermutet, die Zeit habe sich dort oben für ihn „gedehnt und mein Zeitgefühl war durcheinandergeraten.“<sup>61</sup>

Neben diesen impliziten strukturellen Verweisen finden sich in der anschließenden Konversation explizite materielle Intertextualitäten. Als die ältere Mitbewohnerin Reiko mit Naoko ins Zimmer kommt und diese drei sich somit zum ersten Mal in dieser Formation treffen, treffen sie Tōru Watanabe lesend an:

Naoko und Reiko trafen gemeinsam [...] ein. Naoko und ich begrüßten uns förmlich [...]. Als Reiko mein Buch sah, fragte sie nach dem Titel. *Der Zauberberg* von Thomas Mann, antwortete ich.

„Was haben Sie sich bloß dabei gedacht, ausgerechnet dieses Buch mit hierher zu nehmen?“, sagte sie ein wenig vorwurfsvoll. Natürlich hatte sie nicht ganz unrecht.<sup>62</sup>

Ähnlich wie im vorangegangenen Kapitel scheint ein absolutes Selbstverständnis über die Kenntnis des Romans und dessen Inhalt vorzuliegen. Reiko weiß nicht nur um den Roman, sondern sie ist sich der Ironie bewusst, den Roman genau an diesem Ort zu lesen. Ferner geht sie davon aus, dass sich auch Watanabe – ein junger Student – der Ironie bewusst sein muss, andernfalls würde sie ihm die Mitnahme des Buches nicht vorwerfen. Man scheint es also mit einer Gesellschaft zu tun zu haben, in der in mindestens zwei Generationen (Reiko ist ungefähr 35 Jahre alt) ein zumindest rudimentäres Verständnis von Thomas Mann und dessen Roman *Der Zauberberg* existiert.

Bezeichnend ist zudem, dass man direkt im Anschluss an diese Konversation in den Speisesaal geht, wo der Arzt eingeführt wird, der als eine Karikatur des Hofrat Behrens erscheint (siehe unten). Abermals ist eine Parallele zu erkennen, in diesem Fall zu einer ähnlichen Figur im *Zauberberg*, unmittelbar nachdem Watanabe in die Lektüre des Romans versunken ist. Dies bestärkt die im vorangegangenen Kapitel aufgestellte These, dass die hier

---

<sup>59</sup> Ebenda, S. 32.

<sup>60</sup> Ebenda, S. 160.

<sup>61</sup> Haruki Murakami, 2003, a. a. O., S. 159.

<sup>62</sup> Ebenda, S. 156.

erzählte Realität von der Fiktion womöglich nicht klar voneinander getrennt ist und es sich um unzuverlässiges Erzählen handelt.

Die angesprochene Interfiguralität zwischen dem Hofrat Behrens und dem Arzt im Sanatorium *Ami* findet sich materiell in ihrer Sprechart sowie strukturell in ihrer Beziehung zu den jeweiligen Protagonisten. Zum ersten Mal begegnet Castorp dem Klinikleiter Behrens im Speisesaal, wobei der Arzt unverzüglich durch seine lockeren Reden auffällt, wenn er nach dem Zusammenstoß von den Parteien als „beiderseitigen Hühneraugen“<sup>63</sup> spricht oder Ziemßen fragt, ob dieser für seine Pflichten auch aufs Kalbfell schwören würde. Außerdem möchte er bloße Besucher so lange wie möglich im Sanatorium behalten. So empfiehlt er Castorp:

Aber schade ist es doch, dass Sie den Winter nicht mitmachen wollen bei uns [...], die Hotevoleh [sic] [...], die kommt doch nun mal erst im Winter, und die müßten Sie sehen.<sup>64</sup>

In der Figur des Arztes in *Naokos Lächeln* werden dessen Eigenschaften persifliert. Auch Tōru Watanabe sieht ihn zum ersten Mal im Speisesaal, als der Mediziner am Tisch nebenan über die Produktion von Verdauungssäften bei Schwerelosigkeit referiert.<sup>65</sup> Wegen dessen unkonventionellen Auftretens ist sich Watanabe nicht sicher, ob es sich bei dem Mann im Kittel tatsächlich um einen Arzt handelt. Er kommt kurz an Watanabes Tisch und erkundigt sich, wie lang dieser zu bleiben vorhabe. Nach dessen Antwort (zwei Nächte) fordert der Arzt mit ernster Miene, er solle im Winter wieder kommen. Bei ihrer zweiten Begegnung am nächsten Tag fordert er dasselbe:

Nach dem Essen wiederholte er seine Bemerkung vom Tag zuvor: „Im Winter ist es herrlich hier. Kommen Sie nächstes Mal unbedingt im Winter.“<sup>66</sup>

Sobald Watanabe das Sanatorium verlässt, findet der *Zauberberg* keine direkte Erwähnung mehr und wird durch andere Bezugstexte (wie *Der Fänger im Roggen* oder *Unterm Rad*) ersetzt. Hesses Roman nimmt ebenso einen funktionalen Charakter ein, da sich der zweite Teil des Romans intensiv mit Suiziden von Studierenden beschäftigt. *Der Zauberberg* bleibt allerdings der am umfangreichsten zitierte Hypotext in *Naokos Lächeln*.

---

<sup>63</sup> Thomas Mann, 2002, a. a. O., S. 73.

<sup>64</sup> Ebenda, S. 163.

<sup>65</sup> Haruki Murakami, 2003, a. a. O., S. 157.

<sup>66</sup> Haruki Murakami, 2003, a. a. O., S. 215.

## 5. Conclusio

Die vorliegende Analyse bestätigt durch Beispiele die Einschätzung Oguros, wonach Murakamis Nachahmung des *Zauberberg* durchaus ins Detail gehe.<sup>67</sup> Es konnte zudem gezeigt werden, dass in *Naokos Lächeln* (1987) nicht nur einzelne Sprachelemente, Motive sowie Figuren in adaptierter Form übernommen werden, sondern sich dadurch ein funktioneller Charakter ergibt bzw. die Verweise einem größeren Sinnzusammenhang dienen: Murakami, der in all seinen Romanen diesseitige und jenseitige Welten gegenüberstellt oder auch miteinander verschmilzt, benutzt hier nun explizit den *Zauberberg* für die Darstellung eines Reichs der Toten unter den Lebenden. Weiters zeigt uns das *Zauberbergkapitel*, welches beinahe zu viele Parallelen aufweist, dass wir diesem Erzähler nicht vertrauen sollten, der einmal behauptet, es gebe keine Radios und Fernseher im Sanatorium und wenige Tage später vom Brahms-Hören im Radio erzählt.

Vielleicht handelt es sich bei Murakamis Erzähler, der die Geschichte seiner Jugend mit der Widersprüchlichkeit zwischen Zeit und Zeitwahrnehmung beginnt („Vor langer, langer Zeit – auch wenn es höchstens zwanzig Jahre her sein kann“<sup>68</sup>), gar um einen „raunenden Beschwörer des Imperativs“<sup>69</sup>, der den Lesern gleich zu Beginn vermitteln will, dass diese Geschichte „in der tiefsten Vergangenheit“<sup>70</sup> vorzutragen sei.

---

<sup>67</sup> Oguro, 2003, a. a. O., S. 119.

<sup>68</sup> Haruki Murakami, 2003, a. a. O., S. 17.

<sup>69</sup> Thomas Mann, 2002, a. a. O., S. 9.

<sup>70</sup> Ebenda, S. 9.