

Tayama Katais *Shôjobyô*

von Peter Pörtner

Es fing damit an, daß ich in Irmela Hijiya-Kirschnereits Buch *Selbstentblößungsrituale – Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung ‚Shishôsetsu‘ in der modernen japanischen Literatur* auf Seite 39 folgenden Satz las: „Im Mai 1907, vier Monate vor *Futon*, veröffentlicht er [Tayama Katai] die „Erzählung“ *Shôjobyô* („Mädchenfieber“), die Geschichte eines in seiner Ehe unzufriedenen, in junge Mädchen vernarrten Schriftstellers [...], der beim Anblick eines seiner Traumgeschöpfe vor lauter schwärmerischer Hingerissenheit vom Zug stürzt und tödlich verunglückt“. Es war aber nicht diese, wenig zu weiteren Auseinandersetzungen motivierende Charakteristik, die meine Neugier weckte. Was meine Neugier stachelte, war dieser merkwürdige Titel *Shôjobyô*, von Hijiya-Kirschnereit mit „Mädchenfieber“ übersetzt. Wenigstens war aus der kurzen Inhaltsangabe zu schließen, daß die „Mädchen“ hier – grammatisch – nicht als *genitivus partitivus* (also als von der Krankheit befallene), sondern als *genitivus objectivus* (also als Ziel krankhaften Sehnsens) zu deuten waren. Es war dieser merkwürdig – ich möchte sagen: – unverhohlene Titel der Anlaß dafür, daß ich eine Übersetzung der relativ unbekanntenen Erzählung Tayamas versuchte. Der Eindeutigkeit halber gab ich meiner Übersetzung den Titel *Krank nach jungen Frauen*.

Wenn man die meiner Kenntnis nach spärlichen Äußerungen von literaturwissenschaftlicher Seite über die Erzählung *Shôjobyô*, die in der Regel als eine Art Fingerübung für den elaborierten „Roman“ *Futon* abgetan wird, zusammenfaßte, ergäbe sich ein Lexikoneintrag etwa der folgenden Art:

„Die Erzählung *Shôjobyô* entstand im Mai des Jahres Meiji 40. Die „erzählte Zeit“ ist das Frühjahr desselben Jahres. Die Erzählung spielt also in einer Zeit großen Bevölkerungswachstums (die Bevölkerung von Sendagaya, wo der Protagonist unserer Erzählung wohnt, verdreifachte sich zwischen 1898 und 1907), in einer Zeit beschleunigter Erschließung und Verstädterung der ländlichen Umgebung Tôkyôs, in einer Zeit, in der die Grundlagen des modernen Metropolenlebens, u. a. repräsentiert durch den Ausbau des Zug- und Straßennetzes gelegt wurden. Eine Zeit auch, in der die Beziehungen zwischen Alteingesessenen und neu Hinzugezogenen virulent wurden, eine Zeit, in der die Beziehungen in der Schule und am Arbeitsplatz neue Formen annahmen.

Das Leben der Hauptperson unserer Erzählung, des „Mannes“, *otoko*, der im noch verhältnismäßig ländlichen Sendagaya wohnt und bei einem Verlag im Buchhändlerviertel Kanda arbeitet, verkörpert einen für diese Zeit durchaus fortschrittlichen, „modernen“ Typus. Freilich gibt es da Probleme der Anpas-

sung an den neuen Lebensstil. Der ganz unheldische „Held“ unserer Geschichte findet weder in seiner Familie noch in seinem Beruf „Erfüllung“; er findet seinen Trost sozusagen dazwischen, in den Eisenbahnwagen, die ihn von zuhause ins Büro und vom Büro wieder zurückbringen. Mit den Menschen, die ihn umgeben, lebt er in Konflikt, ja Feindschaft; wohl, ja befreit fühlt er sich nur inmitten von Menschen, die er nicht kennt. Seine einzige „Freude“ sind die jungen Frauen.“

(So würde es in unserem Lexikonartikel lauten. In Wirklichkeit sind es gar nicht die jungen Frauen, es ist vielmehr eine „wahnhafte“, imaginäre Sehnsucht, deren Leerstellen gleichsam von den jungen Frauen nur besetzt – oder auch nur markiert werden. Doch davon später.) Der Lexikonartikel würde weiterhin behaupten, daß die Obsession, *môsô*, des „Mannes“ in unserer Geschichte im Zusammenhang der zeitgenössischen (versuchten) Befreiung der Sinnlichkeit und Triebhaftigkeit, *honnôkaihô*, gesehen und in Vergleich mit anderen Äußerungen Tayamas zur Liebe, zur Sinnlichkeit gesetzt werden müsse. Wenn unser fiktiver Lexikonartikelschreiber von sensiblerem Zuschnitt wäre, würde er vielleicht noch die Frage thematisieren, warum der „Mann“ – spät in der Erzählung erfahren wir übrigens seinen Namen: Sugita Kojô – nur auf Spott und Verachtung trifft, wo er in Kontakt mit anderen tritt; und wie in dieser Erzählung „Zivilisation“ – informationstheoretisch ausgedrückt – nur als „Geräusch“ vorkommt, als seelentötender realer und symbolischer Lärm. Am extremsten und deutlichsten vielleicht an der Stelle, wo die unerträgliche Arbeitsatmosphäre, der der Protagonist neben einem ständig läutenden Telefon ausgesetzt ist, geschildert wird. – So beginnt schon die Erzählung mit dem „realen“ Gedröhn eines Zuges und dem „symbolischen“ unhörbaren aber permanenten Schlag der Zeit, der das Leben schmerzlich aber sauber fragmentiert:

Wenn morgens der Siebenuhrzwanzig-Zug der Yamanote-Linie den Bahnhof Yoyogi erdröhnen läßt, stapft ein Mann durch die Felder von Sendagaya. Es gibt keinen Tag, an dem dies nicht geschieht; an Regentagen schlurft er in alten Stiefeln durch den tiefen Schlamm der Feldwege, an stürmischen Morgen trägt er einen Hut, tief ins Gesicht gezogen, zum Schutz vor Staub. Die Leute in den Häusern, die seinen Weg säumen, erkennen ihn schon von fern; es kommt vor, daß eine Frau ihren Mann, den Soldaten, der verschlafen hat, wachrüttelt und sagt: 'Er ist schon vorbeigegangen, du kommst zu spät zum Dienst!'

In dieser kurzen Einleitung ist Doppelbödigkeit oder besser Zwieschichtigkeit, die für die ganze Erzählung charakteristisch ist, schon präsent. Der „Mann“, für den das Dröhnen der Yamanote-Linie, die noch nicht elektrifiziert war und schon damals als Anachronismus galt, die Funktion eines Zeit-Zeichens hat, das ihn in die bürgerliche Arbeitswelt zitiert, dieser „Mann“ selbst spielt für die Frau des Soldaten gleichsam die Rolle einer Uhr; wesentlicher aber ist hier die Verteilung des Motivs Sehen/Gesehenwerden: der „Mann“, der unbeobachtete Beobachter im weiteren Verlauf der Geschichte, der Voyeur, wird als Beobachter, der nicht bemerkt, daß er beobachtet wird, eingeführt. Zwei Abschnitte weiter nutzt Tayama seine auktoriale Lizenz, um uns anzudeu-

ten, daß zwischen der Erscheinung des „Mannes“ und seiner Obsession, von der wir freilich bisher noch nichts erfahren haben, eine schreiende Diskrepanz herrscht, und daß er wohl, wenn überhaupt, ein völlig verqueres Bild von sich selbst haben muß. Nur seine Augen scheinen etwas mitteilen zu wollen; aber vergeblich, denn wir werden hören, daß sie nur zum Sehen bestellt sind, aber nicht zum Angeblicktwerden:

Warum erzählt man sich etwas über einen, der nur vorbeigeht? Weil die Leute hier draußen vor der Stadt, wo es keine Abwechslung gibt, so neugierig sind, aber auch, weil die Erscheinung des Mannes so sonderbar ist: weil er den Gang einer Ente hat und überhaupt einen eigenartigen Anblick bietet. – Es fehlt jede Harmonie! Es fehlt jede Harmonie, das ist es, was den Blick der Leute auf ihn zieht.

Sein Alter: siebenunddreißig oder achtunddreißig Jahre; hängende Schultern, eingedrückte Nase, vorstehende Zähne; dunkle Gesichtsfarbe, ein Backenbart verbirgt das Gesicht zur Hälfte und wirkt dabei, als wäre er fehl am Platz [vor allem in einer Zeit, wo auch in Japan der sogenannte „Kaiserbart“ in Mode war!]. Schon auf den ersten Blick eine abschreckende Erscheinung; jungen Frauen wird es unheimlich, wenn sie ihm begegnen, selbst am hellichten Mittag. Aber in seinen Augen liegt eine Sanftheit, die nicht zu seiner Miene paßt; als würde er etwas sehen und sich danach sehnen. – Die Schnelligkeit, mit der er auf langen Beinen, aber mit kleinen Schritten dahertrippelt!

Auch für die Frau des Gärtners ist der „Mann“ schon ein Garant für die Fließbandroutine des Alltags [Nebenbei bemerkt eine „Realie“: Gärtnereien und Baumschulen gab es im Jahre 1916 in Sendagaya 135. Die Bauern reagierten auf die fortschreitende „Verstädterung“ ihres Lebensbereichs, indem sie ihre Anwesen in Gärtnereien und Baumschulen verwandelten]. Im Text heißt es:

Als er am Gitter vorbeigeht, sagt drinnen die Frau des Gärtners zu sich selbst: Jetzt geht er los!

Überhaupt: das Motiv „gehen“. Der „Mann“ geht, er hastet, er stolpert, er schlurft, er stapft, manchmal schreitet er schwerfällig, manchmal rennt er los. Die Leute, wir hörten es, kennen ihn als einen, „der nur vorübergeht“. Das Gehen in allen Gangarten ist die sichtbare Seite seines inneren Unglücks, genauer: des unglücklichen ziellosen Hastens seines Bewußtseins. Hin und wieder steht er, dann schaut er; dann wird er zum Voyeur und delegiert seine innere Rastlosigkeit an seinen Blick. Sein Blick wandert so rastlos durch die Menschenmenge, bis er eine junge Frau entdeckt hat, wie er dann rastlos weiterwandert über die Details ihres „Outfits“ (was die Erzählung übrigens zu einem kleinen Kompendium der Mode jener Tage macht). Außerdem, das kann ich hier nur erwähnen, steckt, versteckt sich in den ausgiebig-lustvollen Detailbeschreibungen eine raffinierte Farbensymbolik: z. B. tragen fast alle beschriebenen Mädchen und jungen Frauen im Text ein rotbraunes (*akacha*) Teil – also ein Teil in der absoluten Modefarbe jener Zeit. Ganz zu Anfang der Erzählung trägt Sugita – bedeutsam genug – ein elendes aber rotbraunes *furoshiki* in der Hand. Dies nur als ein Beispiel aus einem ganzen System von Farb- und anderen, „sprechend“ eingesetzten Gegenstandsbezeichnungen.

Doch nun ein Textbeispiel für Sugitas Detail um Detail „abhakende“ Blickstrategie:

...er denkt, ein wohlgenährtes Kind! Und denkt, üppige Backen, große Brüste, ein prächtiges Geschöpf! – Sie standen sich schon so oft gegenüber, daß er auch ihr hübsches Lächeln kennt und das kleine Muttermal unter ihrem Ohr entdeckt hat. Und er hat gesehen; wie weiß ihr Arm ist, den sie manchmal ausstreckt, um Halt zu finden, und er weiß auch, wie geschwätzig sie wird, wenn in Shinanomachi eine Mitschülerin in den Zug einsteigt...

Ich denke, es genügt, an dieser Stelle nur daran zu erinnern, daß im bereits erwähnten Motiv des Sehens-oder-Gesehenwerdens der Topos der Vergeblichkeit konnotiert ist: Das Auge ist, im weitesten Sinne, ein Intellektual-Organ, es stiftet wie das Urteil Beziehung durch Trennung, im Sehen verbindet es Sehendes und Gesehenes und zementiert im selben Augen-Blick die Kluft dazwischen. So ist auch in unserer Geschichte das Doppelmotiv des Sehens-oder-Gesehenwerdens seinerseits noch einmal doppelt registriert. Je intensiver unser „Held“ blickt, desto mehr „ahnendes“ Glücksgefühl erfüllt ihn, desto wilder „tanzt sein Herz“, wie es im Text heißt, desto unwiderruflicher aber wird auch die Unerfüllbarkeit seines Begehrens festgeschrieben und besiegelt. Daß auch das Motiv des „Gehens“ in einem ähnlichen Sinne doppelt determiniert ist, einmal als die sichtbare Seite einer – in der deutschen Romantik hätte man gesagt: – „unendlichen Sehnsucht“, ein andermal als Augenfälligwerden der monotonen Zwangsroutine des Alltags, wird uns später noch beschäftigen. Folgen wir zunächst, sozusagen als Voyeurs-Voyeure, unserem untröstlichen Voyeur auf seinem Pirschgang. (Handelte es sich um ein Stück Musik und nicht um eine Erzählung, wäre *Shôjyô* wohl überschrieben mit *con disperazione*, „mit verzweifelter Heftigkeit“.):

Da sieht er an der Stelle, wo die Straße auf den Bahndamm trifft und abknickt, plötzlich eine Frau vor sich, mit lose niederhängendem Haar, in einen auffälligen kastanien- und pfirsichfarbenen Kimono-Überzieher aus Seide gekleidet; nachtigallengrüne Bänder, *geta*-Riemen aus Satin; umgeschlagene weiße *tabi*. Bei diesem Anblick klopft ihm das Herz; schwer zu sagen, warum; sie so zu erblicken macht ihn einfach froh und ein wenig atemlos, und er denkt, es wäre schade, an ihr vorbeizugehen. [...] Auf der Treppe des Yoyogi-Bahnhofs geht er an ihr vorbei; das Rascheln ihrer Kleidung, der Duft ihrer Schminke lassen sein Herz springen, aber er dreht sich nicht um; mit großen Schritten, im Lauf, rennt er die Treppe hoch.

Der Bahnhofsvorsteher locht die rote Dauerkarte und gibt sie zurück. Ihm und den anderen Arbeitern am Bahnhof ist der große Mann wohlbekannt. Sie wissen, daß er hektisch und nervös ist und auch, daß er schnell redet.

Vor dem Warteraum hinter der Sperre entdecken seine wachsamen Augen eine Schülerin, die ihm nicht unbekannt ist. Sie hat kräftige pfirsichfarbene Backen, ist von rundlicher Statur; ein süßes Geschöpf. Sie trägt einen auffälligen rotbraunen *hakama*; in ihrer rechten Hand hält sie einen schlanken Regenschirm, in ihrer linken ein violettes *furoshiki*. – Aber er bemerkt sofort, daß ihre Bänder heute – anders als sonst! – weiß sind. Und

er denkt: Sie kann mich nicht vergessen haben, sie erinnert sich bestimmt an mich! – Er schaut sie an; sie macht ein Gesicht, als kennte sie ihn nicht und dreht sich nach der anderen Seite um. Er denkt, sie ist scheu. Jetzt kommt sie ihm noch süßer vor. Und so, als sähe er sie nicht, sieht er zu ihr hin, sieht er immer wieder zu ihr hin; – und sieht wieder weg und sein Blick fällt auf die Frau, an der er eben, auf der Treppe, vorbeigegangen ist. Fast entgeht es ihm, daß der Zug kommt...

Die halbherzigen Ausbruchsversuche des „Mannes“ aus dem Raum seiner Imagination, seine Versuche einer Kontaktaufnahme mit dem „Realen“, ohne daß er wüßte, wohin sie im Falle eines Gelingens führen sollten, sind geprägt von Lächerlichkeit und Peinlichkeit – und drängen ihn umso tiefer in ihn selbst zurück. Sein Zustand läßt sich wohl nicht besser als mit folgenden Worten aus den *Bekenntnissen* des Augustinus beschreiben: „*ego mihi remanseram infelix locus, ubi nec esse possum nec inde recedere. Quo enim cor meum fugeret a corde meo?*“ (Liber Quartus, 7.12) – „So blieb ich mir selbst der unglückliche Ort, wo ich nicht sein konnte, den ich aber auch nicht zu verlassen vermochte. Wohin hätte mein Herz nämlich vor meinem Herzen fliehen können?“ –:

Gedankenlos war er ein paar Meter weitergegangen, da lag vor ihm, auf der schwarzen, weichen, schönen Frühlingserde, wie eine in Silberfarbe getauchte Kiefernadel, eine Haarnadel aus Aluminium.

Die muß ihr gehören!

Er dreht sich ruckhaft um und ruft, `He! Hallo!'

Das Mädchen ist kaum zwanzig Meter weit von ihm entfernt und muß ihn hören. Aber sie kann sich wohl nicht vorstellen, daß der Mann, an dem sie eben vorbeigegangen ist, ihr nachruft. Und sie geht weiter, Schulter an Schulter mit ihrer Freundin, ohne sich umzudrehen. – Die Morgensonne spiegelt sich schön im Pflug eines Bauern.

Der Mann ruft wieder, drängender, „He! Hallo!“

Und jetzt dreht sich das Mädchen um. Sie sieht, wie der Mann beide Arme in die Luft streckt; ein amüsanter Anblick. – Da wird es ihr klar, sie fährt sich mit der Hand ins Haar. – Die Nadel ist weg! – So etwas Dummes, ich habe meine Haarnadel verloren, sagt sie und rennt los.

Er steht mit hoch erhobenen Armen da, die Haarnadel aus Aluminium in der Hand und wartet. Das Mädchen kommt angelaufen, ist jetzt bei ihm.

„Vielen Dank!“ – sagt sie scheu und wird rot; aber es ist auch ein frohes Lachen in ihrem viereckigen Gesicht: – Er legt die Haarnadel in ihre schöne weiße Hand.

„Vielen, vielen Dank!“

Dann läuft sie zurück.

Und er weiß vor Freude nicht ein noch aus; oh, er fühlt sich gut! Und er denkt, jetzt, jetzt kennt sie mein Gesicht. Wenn sie mich im Zug sieht, weiß sie, das ist der Mann, der meine Haarnadel gefunden hat! Wenn ich ein bißchen jünger und sie noch ein bißchen attraktiver wäre, dann könnte sich eine interessante Geschichte daraus entwickeln! – So denkt er und kann nicht genug haben von seinen Gedanken; eine Vorstellung drängt sich vor die andere; daß er seine Jugend vertan hat, daß die Frau, die er geliebt und geheiratet hat, alt geworden ist, daß er viele Kinder hat, daß er

seine Zeit versäumt hat, daß er keine Zukunft hat. Ein unentwirrbares, fast endloses Knäuel von Gedanken. – Plötzlich taucht in seiner Phantasie aber das mißgelaunte Gesicht des Chefredakteurs des Zeitschriftenverlags, wo er arbeitet, auf; die Kette seiner Gedanken reißt, und er hastet weiter auf seinem Weg.

Der Film der Imagination, – der mal froh, mal traurig ist, mit seinem Wechsel heller und dunkler Farben –, oder, konventioneller gefaßt, das Phantasiegespinnst reißt, die Linie des Begehrens, die nur eines will: Kontinuität, wird gekappt. Das einzige, was – und dazu im brutalsten Sinne – Kontinuität besitzt, ist die unerbittliche Maschine des Alltags. An die Stelle des unterbrochenen Hell-Dunkel-Spiels des Begehrens tritt die routinierte, ja automatische Mobilität eines Körpers, der, wie es so schön heißt, „zur Arbeit geht“; quasi von selbst, als marschierende Hülse, galvanisch motiviert. Das Motiv der Verdinglichung des Körpers im Hingerissenwerden durch äußere Umstände findet, das sei vorgreifend erwähnt, seine höchste Steigerung und Verdichtung am tödlichen Ende der Erzählung. Das Äußere, für das Hegel den schönen Ausdruck „vorgefundenes Anderssein“ parat hat, entzieht sich unserem „Helden“ jeglicher Vermittlung, für ihn ist und bleibt es todbringendes abstraktes Allgemeines. Hier haben wir ein neues, von Tayama raffiniert eingesetztes Doppel-Motiv: Das Reißen der inneren Kontinuität (des Begehrens) im Hingerissenwerden durch das Äußere, dem inneren Wesen letztlich Fremde bis hin zum gewaltsamen Tod, der jedoch auf ironische, ja zynische Weise eine neue, mitleidlose Kontinuität installiert; – auch darüber später noch einige Hinweise.

Doch zuerst, bevor er furios endet, setzt Tayama in der Erzählung noch ein paar retardierende Kontrapunkte. Sehr filmisch, in der Art eines Zooms stellt er uns im dritten Abschnitt das arkadische Familien-Idyll vor, das nichtsdestotrotz unseren „Helden“ weder zu beruhigen, noch zu retten, geschweige denn ihm einen Ausweg zu bieten vermag aus jenem „unglücklichen Ort“, *infelix locus*, der er sich selbst ist:

An der Südseite des Hauses befindet sich ein Brunnen; jemand hat den Schöpfeimer umgestürzt. Wenn es zehn Uhr wird, und das Wetter gut ist, bringt die Frau einen Bottich hierher und wäscht. Man hört das schwappende Geräusch des Wassers; daneben leuchten die weißen Lotusblüten in der Frühlingssonne. – Ein Bild des Friedens. – Die Frau ist schon ein wenig verblüht; aber noch schön. Sie trägt einen etwas altmodischen Haarknoten; ihr Kimono ist aus gestreifter Baumwolle, das Ende ihres Gürtels schleift auf dem Boden, und das Band, das den Gürtel zusammenhält, bewegt sich beim Waschen leicht im Rhythmus ihrer Hände. Ihr ältester Junge kommt nach seiner Mutter rufend herbeigelaufen und tastet, als er bei ihr angelangt ist, nach ihren Brüsten. Sie sagt, nicht so stürmisch! Aber er will nicht hören. Sie trocknet sich an ihrer Schürze eilig die Hände ab, setzt sich auf der Kante der Veranda nieder und nimmt den Sohn in die Arme. Da kommt auch das Töchterchen angelaufen und stellt sich dazu.

Nach diesem arkadischen Einschub erst erfahren wir den Namen und noch ein wenig mehr:

Unser Held heißt Sugita Kojô und ist ein Literat. In seinen jüngeren Jahren hatte er mit zwei, drei Werken durchaus Erfolg. Ja, damals hätte er es sich nicht träumen lassen, daß er mit siebenunddreißig Jahren Angestellter eines unbedeutenden Zeitschriftenverlages wäre [der ironischer und bitterer Weise „Verlag der Jugend“ heißt!], Tag für Tag triviale Zeitschriften Korrektur lesen – und wieder weit unter die Wahrnehmungsschwelle der literarischen Welt versunken sein würde...

„Sugita“, „Zedernfeld“ – einerseits; andererseits aber ein furchtbarer, „sprechender Name“: *sugita*: „vorbei, vergangen, verflossen, vorüber, verstrichen, verfallen – und auch zu weit gegangen sein“, mit einem Wort: „zu spät“. Mit der bösen Volte: auch nie „dagewesen“ zu sein. Dies spielt natürlich ganz äußerlich auch auf die Tatsache an, daß Sugitas hohe Zeit als Autor, als erfolgreicher Autor sogenannter „Schmachttromane“, wie es im Text heißt, längst vorbei ist. Auf einer tieferen, meines Erachtens wesentlicheren Ebene soll uns sein „sprechender Name“ aber darüber belehren, daß Sugita sich immer schon überholt hat, ohne je bei sich angekommen zu sein. Er hängt, wenn Sie mir diesen selbstreferentiellen Kalauer erlauben, er hängt an sich selbst wie an einem Galgen. Das ist seine „Krankheit“; die „jungen Frauen“ sind nur ein Etikett für die Uneinholbarkeit seiner Existenz. In Sugitas voyeuristischem Blick auf die Mädchen wiederholt sich der Blick Sugitas auf sich selbst, in dem er sich rettungslos verfehlt:

Der Zug verläßt den Bahnhof Yoyogi.

Ein angenehmer Frühlingsmorgen; die Sonne blendet, und die Luft ist seltsam transparent. Am Fuß des Fuji-Bergs, um den ein schöner Nebel liegt, ein dunkler, großer Eichenwald. Die im Becken von Sendagaya wie zufällig hingestreuten Häuser huschen gleich den Bildern einer Drehlaterne vorbei. Aber der Anblick der Mädchen! Um wieviel schöner als der dieser stummen Natur! Sugitas ganze Seele ist mit der Erscheinung und den Gesichtszügen der beiden Mädchen, die ihm gegenüberstehen, beschäftigt. Es ist viel schwieriger, lebendige Menschen zu betrachten, als die stumme Natur. Die Beobachteten sollen es ja nicht merken, also darf der Blick nicht zu penetrant sein; man tut also so, als schaute man – vorbei, und wirft aus dieser Position blitzschnelle, scharfe Seitenblicke. Irgend jemand hat gesagt, im Zug Frauen geradewegs ins Gesicht zu sehen, das wirke peinlich, das solle man lassen; es ist aber auch verdächtig, wenn einer gar zu auffällig wegschaut. Daher ist es das Beste, einen Platz einzunehmen, der eine ideale Schrägperspektive garantiert. Freilich braucht Sugita [...] keine guten Ratschläge mehr...

Nein, er braucht sie nicht mehr, denn sie würden ihm nichts nützen. Es handelt sich nämlich schon längst nicht mehr um die Vervollkommnung seiner Blicktechnik. An einer merkwürdig expliziten Stelle fast am Ende der Erzählung scheint uns der Autor Tayama selbst mitteilen zu wollen, daß Sugitas innere, imaginäre Verstrickungen auf der Ebene des sogenannten „Realen“ nicht zu lösen sind – und nur die allgemeine Form des Verschwindens, das Sterben, radikal, sozusagen „gordisch“, den Knoten der Unversöhnbarkeit tranchieren kann:

So hat das Leben keinen Wert mehr. Es wäre besser zu sterben. Es wäre besser zu sterben. Es wäre besser zu sterben. – Mit solchen Gedanken schreitet er schwerfällig voran.

Er sieht blaß aus. Seine trüben Augen künden von seiner Traurigkeit. Er müßte den Frieden seiner Familie, seiner Frau, seiner Kinder im Sinn haben, aber er hat das Gefühl, daß ihn das gar nichts mehr angeht. Es wäre besser zu sterben? Was dann aus seiner Frau und seinen Kindern werden würde, das interessiert ihn kaum mehr. Sein Herz ist schon keines Echos mehr fähig. Rettet mich denn niemand aus dieser Einsamkeit, dieser Einsamkeit, dieser Einsamkeit?! Es bedürfte doch nur einer einzigen schönen Gestalt, eines weißen Armes, der sich um mich legte! Es wäre wie eine Wiedergeburt. Hoffnung, Kampfgeist, Schaffensfleiß würden zu neuem Leben erwachen. Das trübe Blut würde erfrischt werden.

Der Autor der Erzählung weiß es aber besser als sein Protagonist. Er kommentiert:

Freilich bleibt es zweifelhaft, ob ein solches Erlebnis Sugita wirklich eine Verjüngung seines Mutes gebracht hätte. [...] Sugita steigt in den Zug der Sotobori-Linie ein. Seine flinken Augen suchen nach einem schönen Kimono, können aber nichts ausmachen, das ihre Gier befriedigte. Dennoch atmet er auf, da er überhaupt wieder im Zug ist, der ihm wie ein paradiesischer Bereich vorkommt. Die Läden und Transparente längs des Bahndamms gleiten vor seinen Augen vorüber und wecken in ihm die schönsten Erinnerungen.

In Ochanomizu steigt er in die Kōbu-Linie um. Wegen einer gerade stattfindenden Ausstellung ist der Zug fast voll; er stellt sich in die Nähe des Schaffners und legt seine Hand fest um eine der Messingstangen. Er blickt sich im Wagen um – und erstarrt. Wie eine Taube, die von einer Schar Raben umdrängt ist, steht hinter einer Glasscheibe jene Schönheit, die ihm in Shinanomachi schon einmal aufgefallen war, und die er wenigstens noch einmal wiedertreffen, wiedersehen wollte, sie steht da, umringt von Havelocks, Hüten und Mützen.

Eine strahlende Erscheinung, wie sie einfach nicht in unsere profane Welt paßt; mit ihren schönen Augen, ihren schönen Händen, ihren schönen Haaren. Wer wird sie wohl heiraten, wer wird seine Arme um sie legen? Wann der furchtbare, elende, traurige Tag ihrer Hochzeit auch kommen mag, er sei verflucht! – Sugitas Seele ist gänzlich von dieser schönen Gestalt erfüllt, – die Voraussetzungen sind vollkommen; der vollbesetzte Zug, das schützende Glasfenster –, er kann sich ganz ihrem Anblick überlassen, der weiße Kragen, die schwarzen Haare, die nachtigallenfarbenen Bänder, die schlanken Finger wie weiße Fischlein, der Ring mit dem Edelstein...

Suidōbashi, Idabashi. Und immer mehr Fahrgäste. In Ushigome drohen sie schier aus dem Wagen zu quellen. – Die Hand fest um die Messingstange gelegt, den Blick auf die Gestalt des Mädchens geheftet, steht Sugita wie selbstvergessen da. Aber in Ichigaya wollen noch fünf oder sechs Fahrgäste zusteigen. Er schiebt, wird geschoben, wird fast aus dem Wagen herausgestoßen. Das ferne Dröhnen der Gleise, der Lärm um ihn herum, ein schriller Pfiff, der Zug fährt an, beschleunigt dann nach einigen Metern plötzlich; einige Fahrgäste neben ihm verlieren ihr Gleichgewicht und reißen den ganz von der Schönheit des Mädchens betörten Sugita von

seinem Halt los, er stürzt, überschlägt sich, wie ein Ball wird sein großer Körper auf die Gleise geschleudert, zu spät der Schrei des Schaffners, der entgegenkommende Zug hat das schwarze große Etwas schon erfaßt, schleift es zehn, fünfzehn Meter weit mit, Blut färbt die Gleise rot. Der Ton einer Sirene zerreißt die Luft.

Also wird der „Zwischen-Raum“ des Zuges, der ihn hin-und-her-transportiert zwischen der Unmöglichkeit der Familie und der Unmöglichkeit des Berufs, der Zug, der allein seinem Imaginären entspricht, Sugita zum Verhängnis. – Nein, das muß man anders sagen. Dazu brauche ich noch einmal Hegels Hilfestellung. Hegel sagt: „Denn das Schicksal ist auch wieder nur die Erscheinung dessen, was die bestimmte Individualität an sich als innere ursprüngliche Bestimmtheit ist.“ Sehr einfach paraphrasiert heißt das: in unserem Schicksal begegnen wir uns am verrterischsten. Wenn das stimmt, dann ist Sugitas Verhängnis sein unerfüllbares, imaginäres Begehren, dessen inneres Szenario im realen „Zug“ die Modalität eines Sichtbaren gewinnt. Indem es sichtbar und „real“ wird, ist es jedoch auch schon zu einem äußerlichen, Fremden und Feindlichen geworden, zu einem Teil des „Lärms“, wie wir es ganz zu Anfang nannten, zum „Dröhnen“, zum „schrillen Pfiff“. Das in dieser Form „real“ gewordene „Imaginäre“ tötet Sugita, nicht ohne ihn erst noch radikal zu „verdinglichen“, zu einem „Ball“ zu machen, wie es im Text heißt, ja sogar zu „einem großen schwarzen Klumpen“. Jedoch gelingt die Verdinglichung nicht gänzlich, nicht „total“: die Blutspur scheint noch einmal trotzig die Linie des Begehrens weiterschreiben zu wollen. Und – ausgerechnet! – der schreiende Ton der Not-Sirene im letzten Satz scheint noch einmal Einspruch gegen die Untrstbarkeit unseres miserablen „Helden“ einlegen zu wollen; aber „*sugita!*“, „zu spät!“

– Hinzufügen muß ich, daß dem japanischen Wort für Not-, Alarm-Sirene (*hijkeiteki*) leider die schöne Konnotation des „ewig lockend Weiblichen“ fehlt, die dem Begriff der „Sirene“ im Europäischen seit Odysseus' einschlägigen Erfahrungen anhaftet. Hinzufügen muß ich auch, daß die Fabel unserer Erzählung, wenn man sie so deutet, wie ich es versucht habe, einen allgemeinen Charakter gewinnt, das heißt, daß Sugitas „männliches“ Begehren hier nur exemplarisch für die Tragikomödie des Imaginären, auch des Weiblichen, überhaupt steht. In diesem Sinne glaube ich auch, daß Tayama die im Wort „Sirene“ kodierte Botschaft für den Schluß seiner Erzählung akzeptiert hätte, vielleicht hat er, was nicht unüblich ist, *keiteki* selbst sogar *sairen* gelesen; denn: die Geschichte ist vorbei, aber nicht zuende, zumindest nicht für uns.