

TRÜMMERLITERATUR

AM BEISPIEL VON SHIINA RINZŌ UND WOLFGANG BORCHERT

Lisette GEBHARDT

1. YAKEATO NO BUNGAKU UND TRÜMMERLITERATUR

Wo das Bombardement in Deutschland Schutt hinterlassen hatte, waren in Japan verbrannte Flächen zurückgeblieben. *Yakeato no bungaku*, „Literatur der Brandstätten“, ist deshalb eine der möglichen Benennungen für die Literatur, die in Japan unmittelbar nach dem Krieg geschrieben wurde, und die sich mit seinen Folgen auseinandersetzt; sie findet ihre Entsprechung in der deutschen Trümmerliteratur. *Yakeato no bungaku* meint Werke, die sich mit der Kriegserfahrung, mit Tod und Grauen befassen, mit der desolaten Situation in den ersten Nachkriegsjahren und ihren charakteristischen Erscheinungen, der Verwüstung und der schwierigen Lebensmittelversorgung. Ebenso wie der umfassendere Begriff „Nachkriegsliteratur“ (*senjo bungaku*)¹ ist *yakeato no bungaku* nicht eindeutig definiert. Eingebürgert hat er sich wohl deshalb, weil die Autoren der Nachkriegszeit häufig auf das Wort *yakeato* zurückgriffen: Mit ihm konnte man die Literatur charakterisieren, die das Leben in der zerstörten Umgebung beschrieb. Neben *yakeato-ha* werden die Autoren der Zeit auch *senchū-ha* [Gruppe derer, die den Krieg miterlebt haben] oder *yamiichi-ha* [„Schwarzmarkt-Gruppe“] genannt, da die Erlebnisse auf den Kriegsschauplätzen und das Phänomen Schwarzmarkt zentrale Themen darstellten. Wie im Fall von Trümmerliteratur sind aber auch diese Termini erst im Nachhinein gebräuchlich geworden – seinerzeit fand sich darunter keine literarische Bewegung zusammen.

Die Liste möglicher Vertreter der Ausrichtung *yakeato no bungaku* ist, wie die von Autoren der Trümmerliteratur, im Grunde nicht sehr umfangreich. Auf japanischer Seite wird Ishikawa Jun (1899–1987) mit *Yakeato no Iesu* [1947; Jesus von den Brandstätten] und Sakaguchi Ango (1906–1955) mit *Darakuron* [1946; Über die Dekadenz] der *yakeato no bungaku* zuge-

¹ In der Forschung ist bis heute noch nicht ausdiskutiert, welche Periode die Bezeichnung „Nachkriegsliteratur“ umfaßt; man teilt die *senjo bungaku* in verschiedene zeitliche Abschnitte oder thematische Strömungen ein. Eingebürgert hat sich der Terminus „Nachkriegsgruppe“ (jap. *senjo-ha*) für Autoren, die unmittelbar nach Kriegsende schrieben.

schrieben (NISHIKAWA 1988).² Als „Trümmer-Dramatiker“ wäre auf Miyoshi Jūrō (1902–1958) hinzuweisen. Er verfaßte 1947 ein Stück mit dem Titel *Haikyo* [Ruinen]. *Haikyo* dokumentiert die Tragik menschlicher Existenz in der Nachkriegszeit, so den Fall eines Universitätslehrers, der sich den Schwarzmarktgeschäften verweigert, durch die reguläre Lebensmittelzuteilung jedoch nicht ausreichend Nahrung erhält und schließlich stirbt. Dieser Tod ist als Buße für seine nationalistische Einstellung während des Kriegs zu denken (KEENE 1987: II: 466). Auf deutscher Seite gehört der frühe Heinrich Böll (1917–1985) zur Trümmerliteratur,³ „Trümmerlyrik“ schreiben Wolfgang Weyrauch (1907–1980) und Günther Eich (1907–1972), der mit seiner Gedichtesammlung *Abgelegene Gehöfte* (1948) bekannt wurde.

Zwei weitere Autoren repräsentieren die unmittelbare Nachkriegsliteratur: Wolfgang Borchert (1921–1947) ist der Schriftsteller der deutschen Trümmerliteratur, Shiina Rinzō (1911–1973) kann mit seinen frühen Werken als Vertreter der japanischen „Literatur der Brandstätten“⁴ betrachtet werden. Die persönlichen Erfahrungen der beiden Autoren Shiina und Borchert ähneln sich: Verfolgung durch das Regime und eine stark in Mitleidenschaft gezogene Gesundheit. Shiina, sein bürgerlicher Name lautet Ōtsubo Noboru, interessiert sich für die Ideen des Anarchismus und des Sozialismus. Er engagiert sich in einem linksgerichteten Arbeiterverband in Ōsaka; als er von einer Razzia erfährt, läßt er seine Mitstreiter im Stich und flieht nach Tōkyō, wo er 1931 aufgespürt und inhaftiert wird. 1932 klagt man ihn als „Gedankenverbrecher“ (*shisō-han*) an. Shiina wird gefoltert und schließlich zu vier Jahren Gefängnis verurteilt, weil er sich zunächst weigert, den damals vom Staat in solchen Fällen vorgesehenen

² Nishikawa bedient sich des Begriffs *yakeato* in Titeln wie *Yakeato no seishatachi* [Die Heiligen der Brandstätten] und *Yakeato no bigaku* [Die Ästhetik der Brandstätten].

³ Böll akzeptiert mit seinem *Bekenntnis zur Trümmerliteratur* die ursprünglich abwertend gebrauchte Bezeichnung Trümmerliteratur: „Die ersten schriftstellerischen Versuche unserer Generation nach 1945 hat man als Trümmerliteratur bezeichnet, man hat sie damit abzutun versucht. Wir haben uns gegen diese Bezeichnung nicht gewehrt, weil sie zu Recht bestand: tatsächlich, die Menschen, von denen wir schrieben, lebten in Trümmern, sie kamen aus dem Krieg, Männer und Frauen in gleichem Maße verletzt, auch Kinder. Und sie waren scharfäugig: sie sahen. Sie lebten keineswegs in völligem Frieden, ihre Umgebung, ihr Befinden, nichts an ihnen und um sie herum war idyllisch, und wir als Schreibende fühlten uns ihnen so nahe, daß wir uns mit ihnen identifizierten“ (BÖLL 1978: 34).

⁴ Generell wird Shiina zu den Autoren der *Daichiji no sengo-ha* oder auch nur *sengo-ha* gezählt, zu denen man auch Noma Hiroshi (1915–1991) und Umezaki Haruo (1915–1965) rechnet (vgl. HONDA 1966: 155).

„Gesinnungswandel“ (*tenkō*) zu vollziehen. Borchert beschuldigt man 1942, mit staatskritischen Äußerungen „wehrkraftzersetzend“ gewirkt zu haben. Er kommt ins Gefängnis, wird zum Tode verurteilt, was man dann in eine Bewährung an der Front ‚abmildert‘. Borcherts Gesundheitszustand ist so schlecht, daß man ihn als untauglich entlassen muß. In einem Hamburger Kabarett trägt er Gedichte vor, die eine erneute Verhaftung zur Folge haben. 1944 wird er wieder zur „Feindbewährung“ an die Front geschickt. 1945 gelingt Borchert die Flucht nach Hamburg. In den letzten zwei Jahren seines Lebens, von 1945 bis 1947, entstehen die Erzählungen und Gedichte. Shiina Rinzō kann das Gefängnis 1933 verlassen, als er einwilligt, *tenkō* zu vollziehen (vgl. SATO 1978: 234–237). Unter dem Einfluß von Nietzsche-Lektüre war er zu dem Schluß gekommen, daß seine politische Überzeugung nicht fundiert genug war, und er eher zum Nihilismus neigt. Shiina wird von der Geheimpolizei weiter überwacht. Er bildet sich autodidaktisch fort, liest philosophische Werke (Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, Sartre), die Bibel und Literatur (Dostoevskij). Arbeit findet er kaum, da man seine kommunistische Vergangenheit nicht billigt, zudem ist sein Gesundheitszustand schlecht. Nach einem Selbstmordversuch lebt er bei einer Witwe in Tōkyō, Sogaya Sumiko, die er 1934 heiratet und die ihn unterstützt. 1938 beginnt er zu schreiben, ab 1939 veröffentlicht er in einem kleinen Literaturmagazin. Beide Autoren, Shiina und Borchert, waren von den Dingen, die sie schildern, selbst betroffen, beide haben zu Beginn des Jahres 1947 mit ihren Arbeiten die Lage der Zeit erfaßt.

Das Motto „Fünfzig Jahre Kriegsende“ gibt derzeit auch in Japan Anlaß für ein größeres Rückbesinnen. In der Literaturwissenschaft fällt die Beschäftigung mit der Situation nach 1945 vergleichsweise bescheiden aus.⁵ Innovative Studien lassen auf sich warten, und man gewinnt den Eindruck, daß die Literatur der Nachkriegszeit kein allzu beliebtes Thema in der gegenwärtigen Forschung darstellt; auch auf deutscher Seite liegt zum Thema japanische Nachkriegsliteratur nicht viel vor.⁶ Daß eine Neube-

⁵ Wichtige Neuerscheinungen zu diesem Thema sind meines Wissens nicht zu verzeichnen; Literaturmagazine wie etwa *Kaishaku to kyōzai no kenkyū* (*Bungaku Sengo gojūnen*, Juli 1995) und *Shin Nihon bungaku* (*Sengo gojūnen to bungaku*, August 1995) brachten je ein Heft mit dem Themenschwerpunkt „Literatur 50 Jahre nach dem Krieg“ heraus. Als Forschungsobjekt ist Shiina Rinzō, der auch Theaterstücke verfaßte, wie Wolfgang Borchert im gegenwärtigen Deutschland wenig populär.

⁶ Eine Ausnahme bilden die international bekannten Autoren Mishima, Abe und Ōe. Einen Überblick zu Nachkriegsliteratur und intellektueller Situation der Nachkriegszeit geben die Artikel von SCHAARSCHMIDT (1984, 1985) und HIJIKI-KIRSCHNEREIT (1991).

wertung der japanischen Literatur, die unter dem Eindruck des Zweiten Weltkriegs geschrieben wurde, noch aussteht, spricht ein Literaturwissenschaftler der jüngeren Generation an: KAWAMURA Minato betitelt in seinem 1995 erschienenen Band *Sengo bungaku wo tou – sono taiken to rinen* [Fragen an die Nachkriegsliteratur – ihr Hintergrund, ihr Programm] das abschließende Kapitel *Sengo bungaku ga owatta* [Die Nachkriegsliteratur ist zu Ende] (S. 219). Die Überschrift ist als Denkanstoß gemeint. Kawamura will nicht sagen, man schreibe von jetzt an keine „Nachkriegsliteratur“ mehr. Ganz im Gegenteil hält er fest, daß der Krieg seinen schemenhaften Schatten bis in die Literatur der unmittelbaren Gegenwart werfe. Diese Auffassung entdeckt man ebenso bei TOMIOKA (1986: 248): Obwohl die Zeit der Nachkriegsliteratur längst vorüber sei, wären wir in ihrem Schwingungsfeld verblieben. Werke, die unter dem Eindruck des Kriegserlebnisses verfaßt wurden, sind mittlerweile literaturhistorische Vergangenheit, aber das Thema „Krieg“ ist lange nicht ausdiskutiert. Weil die Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs bis heute nicht aufgearbeitet sind, wären, so Kawamura, „die Geister der Toten“ (*bōrei*) noch nicht verschwunden.⁷ Gerade von jüngeren Autoren würde deshalb die Kriegsthematik wieder behandelt; die Toten, die keinen Frieden finden, meldeten sich zurück. KAWAMURA (1995: 234–237) nennt als Beispiele einer solchen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und mit den Geistern der Väter die Arbeiten von Ikesawa Natsuki (*1945), *Mashiasu Giri no shikkyaku* [1993; Die Entmachtung des Matthias Giri], und Okuizumi Hikaru (*1956), *Ishi no raireki* [1994; Werdegang der Steine]. Dazu gibt es Parallelen in Deutschland,⁸ auch hier sind die „Geister der Toten“ präsent. Marcel Beyer (*1965) veröffentlichte 1995 seinen zweiten Roman *Flughunde*, in dem er sich der NS-Vergangenheit annimmt. Beyer konzentriert sich bei seinen Schilderungen auf das auditive Moment und läßt in diesem Roman die Stimmen von Toten hörbar werden. Die klanglichen Muster sind für die Jetztzeit kaum mehr faßbar, aber sie sind es, die die deutsche Geschichte geprägt haben, und man muß diesen Geisterstimmen lauschen, ihre Botschaften dechiffrieren, will man die „eigene Geschichte entziffern“.

⁷ Die Geistermetapher erscheint in den letzten Jahren auffällig oft, und der Diskurs um die Geister hat sogar ein neues Wort hervorgebracht, *ikai*, „Andere Welt“, „Welt der Geister“ (vgl. GEBHARDT 1996); dies ist m. E. unter anderem ein Symptom für die Befremdung, die die Rückschau auf die landeseigene Vergangenheit mit ihren zahlreichen Aspekten des Verdrängten und Unbewältigten bei vielen hervorruft.

⁸ HINDERER (1991: 95) nennt als Autoren, die die Problematik einer Existenz als Kinder Hitlers bearbeiten, u. a. Christoph Meckel mit *Suchbild* (1980) und Peter Schneider mit *Vati* (1987).

Die weiteren Ausführungen machen es sich zur Aufgabe, einen Vergleich zwischen einem japanischen und einem deutschen Text der Trümmerliteratur anzustellen⁹ und möchten damit einen Baustein für eine neue Diskussion um die Nachkriegsliteratur anbieten. Die Analyse von Nachkriegsliteratur hätte heute vor allem die politische Dimension der Texte neu zu bewerten: Wie reflektieren die Autoren ihren Standpunkt? Anzusprechen wären zudem die Personenzeichnung, insbesondere die Geschlechterbilder von Frau und Mann, und die Frage, inwieweit die Argumentation der Autoren und die Wahl ihrer ästhetischen Mittel überzeugt. KARATANI Kōjin (1995: 7) betont anlässlich von „Fünfzig Jahre Kriegsende“ in einem Literaturmagazin, wenn man in diesen Tagen von Nachkriegsliteratur rede, sei es obsolet, sich mit der leidigen Kategorisierungsfrage aufzuhalten – etwa nach dem Muster: ist dieser Autor erste, zweite oder dritte Nachkriegsgeneration? Ausschlaggebend sollte allein die Qualität eines Textes sein, d. h. die Bewertung hätte sich danach zu richten, ob von ihm innovative Impulse ausgingen und ob er auch heute noch bestehen kann.

Als Textgrundlage meines Vergleichs exemplarischer Arbeiten der japanischen und der deutschen Nachkriegsliteratur dienen die „Erzählung mittlerer Länge“ (*chūhen shōsetsu*) *Shin'ya no shuen* [Bankett um Mitternacht]¹⁰ von Shiina Rinzō und Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür*. Borcherts Werk, das den Untertitel „Ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will“ trägt, ist als Bühnenstück konzipiert und wird zunächst am 13.2.1947 als Hörspiel gesendet, am 21.11.1947 kommt es zur Uraufführung an den Hamburger Kammerspielen. *Bankett um Mitternacht* ist Shiina Rinzōs Debütwerk, es erscheint im Februar 1947 in der Zeitschrift *Tenbō* [Ausblick].

⁹ Der vergleichende Artikel von SCHAARSCHMIDT (1984) fällt etwas dürftig aus; Schaarschmidt bezieht sich weitgehend auf das Hörspiel.

¹⁰ In manchen Nachschlagewerken wird *Bankett um Mitternacht* auch als *tanpen shōsetsu* [Kurzerzählung] geführt. Der Text wurde von der Verfasserin unter der Mitwirkung von Ina Shoeyb an der Universität Trier im Wintersemester 1993/94 übersetzt. In deutscher Übersetzung liegen derzeit nur zwei kürzere Arbeiten aus Shiinas christlicher Phase vor (der Autor ließ sich im Dezember 1950 taufen), der *Lügendetektor* und *Die Auferstehung und ich* (vgl. STALPH 1995: 167–168). Auch die englischen Übersetzungen, meist im *Japan Christian Quarterly* erschienen, zeigen, daß sich die Übersetzer wie im übrigen auch die Verfasser von Sekundärliteratur (SAKO, GESSEL, TOMIOKA, KAZUSA) vor allem für den „christlichen“ Shiina interessieren; *Shin'ya no shuen* wurde von Noah S. Brannen unter dem Titel *Midnight Banquet* übertragen; enthalten in dem Sammelband *The Go-between and Other Stories*, Valley Forge, Judson Press, 1970, S. 17–60.

2. BECKMANN UND SUMAKI

2.1 Vorbemerkung

Borcherts Stück erzählt von Beckmann, der nach dreijähriger Kriegsgefangenschaft in Sibirien nach Deutschland zurückkommt. Er muß feststellen, daß es hier kein Zuhause mehr für ihn gibt: Seine Frau hat mittlerweile einen anderen Mann gefunden, die Eltern haben Selbstmord begangen; anstellen will ihn niemand, denn seine Erscheinung erinnert zu sehr an das, was alle verdrängen. Der Eintritt in die deutsche Nachkriegsgesellschaft bleibt ihm verwehrt. Hungrig, erschöpft und im Bewußtsein, selbst Unrecht auf sich geladen zu haben, möchte er dem Leben entfliehen. Aber Selbstmord ist Beckmann nicht gestattet, er muß seine Existenz annehmen und allein weiterleben.

Auch Sumaki in Shiina Rinzōs *Bankett um Mitternacht* ist mit der Frage nach der eigenen Schuld beschäftigt – er hat den Tod eines Gesinnungs-genossen verursacht. Sumaki ist wie Beckmann ein Ausgestoßener, sein ehemaliges politisches Engagement ist allen suspekt. Beckmann wird von der Gesellschaft gemieden, weil niemand mehr an das Grauen des Kriegs denken will. Seine Frage nach der Verantwortung, nach Wahrheit und Mitmenschlichkeit verstört die Gleichgültigen. Beckmann kann wie Sumaki nicht in die Alltagsroutine zurückfinden, was Befremden bei den anderen hervorruft. Beckmann sucht vergebens nach einer Behausung, Sumaki hat kein richtiges Heim, sondern wohnt wie in einer Gefängniszelle, Tür an Tür, auf allzu enger Tuchfühlung mit anderen Parteien in einem alten Speicher, den man zum Lagerhaus umfunktioniert hat. Er ist müde und bitter wie Beckmann, empfindet den Umgang mit den Menschen als Belastung, sieht im Leben keinen Sinn mehr, verweigert sich, und am Ende droht sein Onkel, dem das Haus gehört, ihn auf die Straße zu setzen. Für ihn gibt es kein Japan, in dem er erwünscht gewesen wäre, wie es für Beckmann kein Deutschland gibt, außer dem „draußen, nachts im Regen, auf der Straße“ (S. 8). Shiina Rinzō hatte, als er *Bankett um Mitternacht* schrieb, keinen Zugang zu Borcherts Werk;¹¹ dennoch ergeben

¹¹ Borchert wurde erst 1953 mit der Übersetzung seines Gesamtwerks in Japan bekannt (Übersetzung von Komatsu Tarō, erschienen bei Hayakawa Shobō). Sein Werk fand in Japan „leichten Zugang“, denn die „Lebenslage nach der Kapitulation war in Deutschland und in Japan nicht so verschieden“ (IWABUCHI 1991: 49). *Draußen vor der Tür* wurde in Tōkyō im Jahr 1955 aufgeführt. Im damaligen Programmheft äußert sich auch Shiina Rinzō; man kann davon ausgehen, daß Shiina sich für Borchert interessierte, eventuell wirkte sich dieses Interesse auf Shiinas spätere Theaterstücke aus.

sich erstaunliche Übereinstimmungen. Diese Gemeinsamkeiten sollen im folgenden aufgezeigt werden.

2.2 Groteske Gespenster – Der Blick auf das Ich

Plötzlich sprang mir etwas ins Auge. Unwillkürlich blicke ich dort hin, da erkenne ich in der Ecke des dunklen Raumes einen Totenschädel, graubraun wie welkes Gras ist er. Der Schädel hat mich sicher schon die ganze Zeit angestarrt. Wahrscheinlich stammt er von jemandem, der hier durch eine Katastrophe ums Leben gekommen ist. Doch dieser Totenschädel ist kein gewöhnlicher seiner Art: Er weckt in mir das Gefühl, daß ich ihm schon einmal begegnet bin. Dann wußte ich es: Mein eigener Kopf. (*Bankett um Mitternacht*, S. 344)

Beckmann: Vielleicht bin ich auch ein Gespenst. Eins von gestern, das heute keiner mehr sehen will. Ein Gespenst aus dem Krieg für den Frieden provisorisch repariert. (*Draußen vor der Tür*, S. 17)

„Totenschädel“ und „Gespenst“ sind Metaphern für das zerstörte Selbst. Es ist leer und ausgehöhlt durch die Erfahrungen, die hinter ihm liegen, und nicht mehr ganz Teil dieser Welt. Shiina Rinzō beschreibt, wie sein Protagonist Sumaki sich in einer zerbrochenen Glasscheibe wiedererkennt, gleichsam als einen lebenden Toten oder als einen schon Gestorbenen. An anderer Stelle meint ein alter Landstreicher zu Sumaki: „He! Ich schlafe. Steh hier nicht rum wie ein Gespenst, weg, verschwinde! Siehst wie ein echtes Gespenst aus, du!“ (S. 345). Auch Beckmann wird von anderen so bezeichnet: „Bei Ihrem Anblick wird ihnen das naßkalte Grauen den Nacken hochkriechen. Das naßkalte Grauen vor diesem Gespenst aus der Unterwelt wird ihnen hochkommen“ (S. 30). Beckmann sagt selbst von sich: „Ich bin eine Wasserleiche“ (S. 46).

Borcherts Stück setzt mit dem Selbstmordversuch des Protagonisten ein, der seinem Leben in der Elbe ein Ende machen will. Der Versuch mißlingt, aber Beckmann fühlt sich schon „naß und kalt wie eine richtige Leiche“ (S. 15). Die Beschreibung von körperlichem Unbehagen, das mit Kälte und Nässe zusammenhängt, ist auch auf den ersten Seiten von *Bankett um Mitternacht* zu finden. Der Protagonist, gerade aus dem Schlaf erwacht, denkt über Wassergeräusche nach, mit denen er zuerst Regen assoziiert. Dann erinnert er sich an die Abwasserrinne vor dem alten Speicher, der ihm und den Mitbewohnern als Notunterkunft dient. Auch hier ist es die Metapher „Wasser“, die die Befindlichkeit des Protagonisten vermittelt. Dunkel, kalt und feucht ist es in seinem Zimmer. Feuchtigkeit und ein übler Geruch setzen sich an seinem Körper fest. Sumaki fühlt sich deshalb wie „auf dem

Grunde eines Brunnens“ (S. 332). Die widrigen Umstände, die ihn umgeben, durchtränken seine Persönlichkeit, die sich aufzulösen droht.

Mit den Todes- und Auflösungsvorstellungen geht ein stark beeinträchtigtes Selbstwertgefühl einher. Die Protagonisten zeichnen ein betont häßliches Bild von sich. In beiden Texten ist es vor allem die Bekleidung, die sie verunstaltet. Beckmann trägt eine abgerissene Uniform und eine groteske Gasmaskenbrille, Sumaki eine „Bürgeruniform“. Diese Ausstattung ist nicht zeitgemäß, sie ruft bei den Leuten Unwillen hervor. Sumaki stellt fest: „Ich glaube nicht, daß ich eine würdige Gestalt abgebe“ (S. 338); Beckmann meint zu seiner Gasmaskenbrille, die er in Ermangelung einer normalen tragen muß: „Ich weiß auch, wie blödsinnig blöde das Ding aussieht, aber was soll ich machen?“ (S. 30) und „Man kriegt so ein graues Uniformgesicht davon. So ein blechernes Robotergesicht“ (S. 16). In beiden Fällen ist es keine selbst gewählte Kleidung, sondern das Kleid des Staates, der sich damit des Trägers bemächtigt und ihn seiner Individualität beraubt. Die Möglichkeit, saubere und individuelle Kleidung zu bekommen, die das Selbstwertgefühl steigert und den Eintritt in die Gesellschaft erleichtert, bleibt beiden Protagonisten versagt. Beckmann lehnt zweimal ihm angebotene, bereits getragene Garderobe ab. Er möchte weder den von einer jungen Frau überlassenen, zu großen Anzug des Ehemanns annehmen, noch den des Oberst, da diese Kleidung ihn den Vorbesitzern zu nahe bringt. Sumaki trägt die Bürgeruniform seines Onkels und abends ein „schmutziges Nachtgewand“ (S. 360). Beckmann erkennt, was den Unterschied zwischen den Menschen ausmacht. Er manifestiert sich zuerst im Äußeren, in neuer und vollständiger Bekleidung: „Einer hat 'ne Unterhose, der andere nicht. Und der graue ohne Unterhose, das bin ich. Pech gehabt, Wasserleiche Beckmann, Unteroffizier a.D., Mitmensch a.D.“ (S. 47).

Ein weiteres Merkmal ihrer unvorteilhaften Erscheinung ist das mangelnde Haar. Beckmann hat eine „Bürste auf dem Kopf“ (S. 9), Sumaki weiß: „Mein Haar ist dünn und weich. Das kam, als man mich in die Krankenstation des Gefängnisses gesteckt hat. Es lichtet sich immer mehr, und ich werde von der Stirn her kahl“ (S. 344). Dieser Haarmangel unterstreicht die desolate körperliche Verfassung der Hauptfiguren; das Fehlen von Haar zeigt an, daß ihre Energie erschöpft ist. Lebenswillen und männliches Selbstbewußtsein sind auf einem Tiefpunkt angelangt. Beide treten der jungen Frau, der sie begegnen, mit Abwehr gegenüber. Beckmann möchte sich auf das Mädchen, das ihn nach seinem Selbstmordversuch an der Elbe findet und ihn mit nach Hause nimmt, nicht einlassen; Sumaki lehnt Kayo, die wie er in dem umfunktionierten Speicher haust, ab: Die Entmenschlichung, der Verlust der „Qualifikation als Mensch“, ein Gedanke – Dazai Osamu macht ihn zum Thema seines Romans *Ningen shik-*

kaku [1948; Als Mensch disqualifiziert] –, der sich einem in der Nachkriegszeit aus gegebenem Anlaß aufdrängen mußte, ist hier stark als Entmännlichung paraphrasiert.

Mit der Gespenstermetapher distanzieren sich beide Protagonisten von der menschlichen Existenz, als deren Übel die Tierhaftigkeit gebrandmarkt wird. Beckmann schreit den Oberst an: „Ich soll Mensch werden! Ja, was seid ihr denn? Menschen? Menschen? Wie? Was? Ja? Seid ihr Menschen? Ja?!?“ (S. 27). In beiden Texten sehen sich zwei Außenseiter einer Nachkriegsgesellschaft gegenüber, die ihnen mit Ablehnung begegnet. Sie empfinden sich als isoliert, was sie denken, will keiner wissen, niemand ist da, der ihre Fragen beantwortet. Der Entwurf des „Nicht-Menschlichen“ in Erscheinung und Auftreten der Protagonisten wirkt allerdings in beiden Fällen sehr maniert. Beckmann präsentiert seine „Gasmaskenbrille“, Sumaki genießt geradezu den Anblick des „Kopffetts“ (S. 333) und kokettiert mit seinen Hungergefühlen und seiner Magerkeit. Die körperliche Entstellung wird als Minimalresistenz gepflegt, dient sozusagen als kleinste anarchistische Einheit gegen ein Gesellschaftssystem, das sich schon wieder im Übergang zum Anzugtragen¹² befindet.

2.3 Schuld, Buße und die Mitmenschen

Beckmann und Sumaki nutzen ihren Hunger wie der Lehrer in Miyoshis Stück *Ruinen* als Mittel des Purgatoriums. Selbstbestrafung, das Verharren in einer höllischen Situation, ohne aktiv nach Lösungswegen zu suchen oder sich analytisch mit den Bedingungen auseinanderzusetzen, die zu dieser Lage geführt haben, kennzeichnen das Verhalten beider Figuren. Beckmann bleibt ‚ausgesperrt‘ von der Gesellschaft, Sumaki lebt ‚eingesperrt‘ in seiner zellenähnlichen Behausung, mit anderen ‚Insassen‘. Beide nehmen diesen Zustand der Isolation hin, sie weigern sich, wieder eingegliedert zu werden. Beckmanns und Sumakis Verweigerung weist starke Züge einer Opfermentalität auf, die die Verantwortung den anderen zuschiebt: Beckmann bringt die Verantwortung dem Oberst zurück, Sumaki führt sein Unbehagen in erster Linie auf Senzō und Kayo zurück. Beide lassen keine echte Kommunikation zu, die es ermöglichen würde, ihren Gewissenskonflikt zu lösen oder wenigstens zu erleichtern.

Sowohl in *Bankett um Mitternacht* wie auch in *Draußen vor der Tür* wird die Frage nach der Mitmenschlichkeit gestellt. Borchert läßt Beckmann sa-

¹² Beckmann wird mehrmals aufgefordert, einen Anzug zu tragen; Senzō, Sumakis Onkel, ist auch schon wieder zum Alltag übergegangen – Sumaki sieht ihn, wie er einen Geschäftsanzug trägt (S. 338).

gen: „Ein Mann kommt nach Deutschland! Er sucht Menschen, aber ein Oberst lacht sich halbtot“ (S. 53) und „Die Straße stinkt nach Blut, weil man die Wahrheit massakriert hat, und alle Türen sind zu“ (S. 34). Die Protagonisten sehen die Menschen, auf die sie treffen, als oberflächlich, gleichgültig und egoistisch an. Diese scheinen das, was hinter ihnen liegt, ganz verdrängt zu haben, und fügen sich mechanisch in den Alltagstrott. Beckmann fragt: „Sind alles Marionetten? Grotteske, karikierte Menschenmarionetten?“ (S. 48); Sumaki, der in seinem Tagebuch in langen Passagen seine Mitbewohner beschreibt, denkt ähnlich: „Mir kommen die Leute aus dem Lagerhaus wie aus einer verstaubten Geschichte vor“ (S. 333) oder „[...] die Menschen bewegten sich in den hier und da verstreuten Baracken wie in einer Pantomime“ (S. 352). Beckmanns Anklage gegen die Unmenschlichkeit tönt lautstark durch das ganze Stück, Sumaki verschanzt sich hinter verstocktem Schweigen. Während die Protagonisten ihr Leid wie eine Monstranz vor sich hertragen, verwehren sie den Menschen in ihrer Umgebung den Zutritt, verhalten sich also letztlich in der Weise, die sie den anderen vorwerfen: unmenschlich. Die unproduktive Selbstbestrafung findet kein Ende: Sumaki schneidet Kayo, die ihm helfen will, Beckmann erteilt eine freudlose Absage an die Frau, die sich seiner annimmt. Beide versagen sich so die Gelegenheit zu einem neuem Glück. Beckmann wirft sich vor, als Unteroffizier den Tod von elf Soldaten verursacht zu haben. Er lastet sich zudem den Selbstmord eines anderen Heimkehrers an. Dieser fand Beckmann bei seiner Frau und in den Kleidern vor, die ihm gehörten, dachte, sein Platz wäre besetzt und es habe keinen Sinn mehr weiterzuleben. Sumaki hat den Tod eines Gesinnungsgenossen verschuldet, für dessen Eltern er nun aufkommen muß. Sein Onkel Senzō, der ihm das Zimmer im Lagerhaus gegeben hat, bestimmt, daß Sumaki den größten Teil seiner bescheidenen Einkünfte an die Eltern des Freundes abzutreten hat, und Sumaki wendet gegen diese überzogene Maßnahme nichts ein. Beckmann formuliert seine Schuld eindringlich: „Und der Mörder bin ich“ (S. 53), wobei er sich mit dieser Äußerung zugleich zur letzten moralischen Instanz erhebt. Die bejahende Stimme in ihm, der „Andere“, der ihm Mut zuspricht und ihn dazu bewegen will, sein Leben positiv zu gestalten, beschimpft er: „Du bist ein Schwein!“ (S. 38). Sumaki zählt sich ebenfalls zu dieser Tiergattung, die für ungezügelte Freßlust und Triebhaftigkeit steht, als er sagt: „Ist das nicht das Fest der Schweine!“ (S. 362). Jede Regung, die das Weiterleben in seiner grundlegendsten Form annimmt, sei es Freude am Essen oder Verlangen nach Sexualität, nach ‚Fleischlichkeit‘, wird unterdrückt. Sumaki befällt schon beim Geruch von Fleisch Übelkeit, Kayo, die aus ihrem Zimmer tritt, in dem man gerade kocht, trägt den Geruch des ‚Fleischs‘ an sich: „Der starke Geruch nach gebratenem Rindfleisch attackierte mich jetzt noch schlimmer, und ich stürzte erneut zur Toilette“ (S.

354). ‚Entfleischlichungsdrang‘, Schuldgefühl und Ekel vor den Mitmenschen werden kultiviert, ebenso die narzißtische Selbstbetrachtung der Hauptfiguren, die sich ihre Häßlichkeit geradezu freudig eingestehen.

Beide Protagonisten werden als besonders „sensibel“ charakterisiert. Sie reagieren auf die Umstände empfindlicher als die Mitbürger, die, im Gegensatz zu den Protagonisten, durch die Schrecken des Kriegs abgestumpft sind. Selbst wenn jemand zu Tode kommt, bleibt man davon unberührt. Bei Borchert kommentiert ein gut verdienender Beerdigungsunternehmer die Lage: „Ein Mensch stirbt. Und? Nichts weiter. Der Wind weht weiter“ (S. 9). Shiina Rinzō beschreibt das trostlose Begräbnis eines Jungen, der an Unterernährung starb: „Der Junge erschien ganz in das Bettzeug eingesunken, und auf seinem Gesicht lag ein verwaschenes Handtuch aus dem Rationsvorrat“ (S. 342). Der Vater des Jungen ist betrunken, die Mutter erwartet ihr siebtes Kind. Sumaki betrachtet die Szene eingehend und nimmt es in Kauf, daß sich seine Depression verstärkt; während seiner Inhaftierung litt er zeitweise an einer geistigen Störung, von der er sich auch jetzt noch nicht ganz erholt hat:

Ich war Mitglied der kommunistischen Partei gewesen, noch dazu verwirrte sich mein Geist, als ich im Gefängnis saß. Deswegen verhalten sich die Menschen aus dem Lagerhaus so, als ob ihnen mein Gesichtsausdruck und meine Selbstgespräche unheimlich seien. (S. 333)

Beckmann hält der Oberst vor: „Mal ehrlich, einer von denen, die ein bißchen müde sind, ein bißchen weich, wie?“ (S. 22), der Theaterdirektor konstatiert: „Müssen ja ein sensibler Knabe gewesen sein. Laufen in die Elbe, in die nasse“ (S. 48), und die Tochter des Obersts meint: „Hört ihr, daß er verrückt ist“ (S. 24). In beiden Texten klingt m. E. noch ein Rest der Hochschätzung von „Genie und Wahnsinn“ an. Bei Borchert läßt sich die Stilisierung eines vereinzelt, hypersensiblen Individuums, das in seiner Tragik und Größe die Masse überragt, auf expressionistische Argumentationen zurückführen. Shiina ist der naturalistischen Tradition verpflichtet, die in Japan das Genre des sogenannten Ich-Romans (*shishōsetsu*) hervorgebracht hat. Der männliche Protagonist des *shishōsetsu* ist von der Tragik seiner Existenz und von seiner Außergewöhnlichkeit überzeugt (vgl. HIJIIYA-KIRSCHNEREIT 1981). Sumakis und Beckmanns Psychologie sind sich erstaunlich ähnlich, Sumakis Fatalismus (S. 353) und seine pessimistische Überheblichkeit¹³ fin-

¹³ Diese wird besonders in seinem Verhalten Toda gegenüber deutlich, dessen Interesse an der Politik Sumaki nur herablassend kommentiert (S. 348–349); Toda ist der Ehemann der Ogin, einer starken Frau, die Senzō hilft, das bewohnte Lagerhaus zu verwalten. Toda, als Schwächling und Faulpelz charakterisiert, wird von Ogin ausgehalten.

det in Beckmanns anklagender Haltung Entsprechung. Beide stellen ihre Verletztheit in einer Art und Weise, die man „Selbstentblößung“ nennen kann, gewissermaßen zur Schau – mit dem Ziel, den anderen ein Mahnmal zu sein, sie zu erinnern an das, was den Protagonisten als Ideal vorschwebt, ihre „Sehnsucht im Herzen“ (SHIINA 1966: 337).

2.4 Die Gesinnung, die Erlösung und der Tod

Die Gleichgültigkeit der Menschen ist einer der Gründe für den ‚höllischen Alltag‘ der Protagonisten, ein anderer der, daß sie an nichts mehr glauben können. Beckmann, der für ‚sein Land‘ gekämpft hat, erkennt, daß man ihn und seine Generation „verraten“ hat: „Keiner hat uns gesagt, ihr geht in die Hölle“ (S. 49). Sumaki, früher ein Mitglied der kommunistischen Partei und gegen den Staat tätig, gibt sich ebenso völlig desillusioniert: „Gedanken taugen bestenfalls zu Toilettenpapier“ (S. 348). Vom Kommunismus meint er:

Nein, ich habe den Kommunismus aufgegeben, ganz und gar. Alles dummes Zeug, was sich so Ideologie nennt [...] Ich hab das Ganze vergessen, alles vorbei. Heute kann ich mich nur noch wundern, warum mich diese Idee damals so begeistert hat. (S. 346)

Sumakis revolutionäre Energie ist versiegt, er steht nun jeglicher Ideologie mit Mißtrauen gegenüber. Sogar die Rechte, die die Gewerkschaften mittlerweile für die Arbeiter erlangt haben, mag er nicht für sich in Anspruch nehmen. Als ihm ein anderer Straßenverkäufer vorschlägt, wegen seiner Unterbezahlung die Arbeit auszusetzen, kommentiert er dessen Rede spöttisch. Das Recht auf Streik ist, wie die neu eingeführte Demokratie, für ihn nur eine leere Formel. Sumaki höhnt: „Weil ich die Freiheit habe, mich sowohl als großer Politiker wie auch als großer Dieb zu verwirklichen, deshalb mag ich die Demokratie“ (S. 348). Für das reale Leben der Menschen, denkt der resignierte Sumaki, bringt die Demokratie, wie andere Ideen, keine sichtbaren Verbesserungen. Ideen bleiben solange sinnlos, wie den Menschen die Freiheit fehlt, sie zu verwirklichen. Denn wer gezwungen ist, zu arbeiten, um nicht zu verhungern, wird sich seiner Ideale rasch entledigen. Ideen haben nicht die Macht, das Leben der Menschen zum Positiven zu wenden, sie gehen unter, werden von den Mächtigen als Manipulationsinstrumente gebraucht oder verpuffen in bloßem Gerede. Sumaki meint:

Wenn es irgendwo auf dieser Welt einen Wissenschaftler gäbe, der mir Freiheit definieren und dieses Konzept mit Inhalten versehen

könnte, den würde ich gerne kennenlernen. In Japan haben wir ja trotzdem schon genug liberale Politiker und Philosophen, die jetzt alle für den Gedanken der Freiheit plädieren, und wir haben die Mitglieder der Arbeiterbewegung, die sich die Freiheit des Volkes zum Ziel gemacht hat. Deshalb ist Japan auch ein göttliches Land. (S. 348)

Seine Politikverdrossenheit führt ihn, wie auch Beckmann, zu der Annahme, das menschliche Dasein als solches sei hoffnungslos, weil die Menschen nicht fähig seien, eine bessere Welt zu schaffen. Sumaki reflektiert:

Nein, diese Leute verursachen in mir ein Gefühl tiefer Hoffnungslosigkeit. Sie haben die Sehnsucht, die da in meinem Herzen noch war, in eine unrettbare Hoffnungslosigkeit verwandelt. (S. 337)

Auch Beckmann zweifelt grundsätzlich an der menschlichen Natur:

Wer schützt uns davor, daß wir nicht Mörder werden? Wir werden jeden Tag ermordet, und jeden Tag begehn wir einen Mord! Wir gehen jeden Tag an einem Mord vorbei! (S. 53)

Beide sind zu der Überzeugung gelangt, daß jeder Mensch Opfer und Täter ist und man der Spirale der Qual und Schuld nicht entkommen kann. Sumaki denkt über diese zwangsläufige Verstrickung:

Solange ich lebe, solange werde ich anderen Schmerz zufügen, sie quälen. Es gibt kein absolutes Verschmelzen zweier Individuen. Selbst wenn so etwas wie Liebe zwischen einzelnen Menschen existieren sollte, ist denn der Haß nicht immer miteingeschlossen? (S. 360)

Beide haben die Mitmenschen und auch sich selbst als schlecht erfahren. Beide prangern an, daß die zwischenmenschliche Wärme fehlt, wobei Sumaki die Trägheit der Menschen und ihre Fixierung auf das kleine Alltagsleben hervorhebt und Beckmann Saturiertheit und Selbstgerechtigkeit kritisiert. Bemerkenswert ist, daß beide Autoren jeder ideologischen Grundlage oder politischen Idee – so der Demokratie – eine Absage erteilen und damit ihren Argumentationsradius auf eine Diskussion des Menschen an sich reduzieren. Die politische Ebene erscheint im Text nur an marginaler Stelle, etwa wenn bei Shiina von der „schwarzen Flagge des Anarchismus“ (S. 332) oder vom „Mandschurischen Zwischenfall“ (S. 351) die Rede ist, oder wenn Borchert die „Entnazifizierung“ (S. 37) erwähnt.¹⁴ Beiden Autoren ist die persönliche Perspektive so dringlich, daß

¹⁴ Über Frau Kramer, die nun in der Wohnung der Beckmanns lebt, erfahren wir, daß die Eltern sich im Dritten Reich „ein bißchen verausgabt“ hatten und sich dann endgültig „entnazifiziert“, d. h. Selbstmord begangen haben (S. 37).

eine gezielte Auseinandersetzung mit der Politik und der nationalen Vergangenheit in den Hintergrund tritt. Die emotionsgeladene, zuweilen pathetische Klagegeste und der generalisierte moralische Anspruch verhindern eine präzise Darstellung der Mechanismen der Macht. Nur indirekt wird etwa die staatstragende Oberschicht zur Rechenschaft gezogen, wenn Beckmann dem Oberst und den „besseren Familien“ (S. 22), von denen der Oberst spricht, Völlerei vorwirft. Shiina kritisiert ähnlich verhalten, es sind wohlhabende Medizinstudenten, die Kayo aufsuchen, ihr Geld geben und sie mit Fleisch versorgen.

Voll des Mitgeföhls für die Elterngeneration sind beide Autoren fast schon bereit, Nachsicht walten zu lassen. Beckmann beschimpft zwar den Oberst, entschuldigt aber im gleichen Atemzug die Eltern, die Mitläufer des NS-Regimes waren und nach dem Krieg von den Nachbarn in den Tod getrieben wurden. Auch die Figur des Senzō ist nicht ganz negativ gezeichnet. Aus dem Text wird ersichtlich, daß Senzō von der Kriegszeit profitiert hat, doch ist auch er als Opfer des Kriegs beschrieben. Er hat seine Frau verloren, und er hinkt wie Beckmann, dem die Kniescheibe zerschossen wurde. Senzō ist ein trauriger Vertreter der Vätergeneration, die den Krieg verschuldet hat. Seine selbstgerechte und uneinsichtige Haltung entspricht der des Obersts, Senzō tritt Sumaki so überheblich und voll patriarchalischer Autorität entgegen wie der Oberst Beckmann. Onkel Senzō, der im Frack vor den Frauen aus dem Lagerhaus über die richtige Essenzubereitung doziert (S. 341), ist ein unbelehrbarer Rechthaber. Für Sumaki ist er zudem ein teuflischer Gefängniswärter, den er versehentlich sogar „Herr Aufseher“ nennt (S. 339) und, wie Borcherts Oberst, der in seiner Saturiertheit satanisch wirkt, eine Moralinstanz, die versagt hat; doch beide Protagonisten können sich nicht aufraffen, wirklich gegen diese Machtfiguren anzugehen, sie verhalten sich wie trotzig, aber schwache Söhne mit einer wenig reflektierten Einstellung zur Vaterfigur.

Bleiben die höheren Instanzen. Gott hat bei Borchert ausgedient, er ist nur noch ein alter Mann, der den Verfall seiner Schöpfung mitansehen muß. Sumaki kommt ebenso auf eine göttliche Instanz zu sprechen (S. 353), verwirft diese Möglichkeit aber schnell wieder. Sumaki sagt von sich: „Von mir zu glauben, ich sei ein Nihilist, ist deshalb außerordentlich vernünftig“, dann wendet er ein: „Aber auf der ganzen Welt ist das, was ich am meisten verabscheue, das Wort Nihilist“ (S. 337). Daß er ein „Romantiker“ sei, möchte Sumaki auch nicht gelten lassen (S. 338), an anderer Stelle ist aber von seiner „Sehnsucht“ (S. 337) die Rede, und man erkennt ihn als enttäuschten Idealisten, der das Ideal der Freiheit vertritt, wie Beckmann, der die Wahrheit einfordert.

Sumakis Strategie der Leidbewältigung ist zum einen die Flucht in den Schlaf und in den Rausch, auch Beckmann verfährt so. Zum anderen den-

ken beide immer wieder an den Tod als Ausweg. Der Tod bietet allerdings auch keine Heimat mehr, denn er ist vermasst – Borchert porträtiert einen überfressenen Tod, der ständig rülpsen muß. Man ist nur eine Leiche unter vielen, bar jeder Würde, die in der Beachtung der Individualität liegt; die Aussicht auf den Tod gewährt also keinen Trost. Der Tod wird sowohl bei Borchert wie auch bei Shiina als etwas Groteskes gezeichnet. Borchert läßt seinen General mit dem Knochenxylophon auftreten, Shiina charakterisiert einige Mitbewohner des Mietshauses wie tragikomische lebende Leichen.

Der Tod verkommt zur Farce. Sumaki inszeniert seinen Tod durch Erhängen vor Kayo und dem Onkel, der ihm Vorhaltungen gemacht hat, weil er seines Erachtens nicht genug Reue über seine Verfehlungen zeige. Der Onkel, der auch einmal mit Kriegsorden geschmückt auftritt, wird zum Vertreter der hierarchischen Gesellschaft, wie Beckmanns Oberst. Und wie Beckmann den Oberst mit seinem Traum vom Knochenxylophon (S. 23–25) frappiert – eine recht eindrucksvolle Szene –, verstört Sumaki seinen Onkel, als er ein für das Sommerfest bestimmtes rot-weißes Seil um seinen Hals legt und einen Erhängten mimt (S. 361). Die Hanswurstiade enthüllt die Wahrheit und demaskiert für Momente die Selbstgerechten. Dafür, daß es die Gesellschaft ist, die unmittelbaren Nachbarn, die zu Mördern am Mitmenschen werden, steht als Symbol der Gruppe das rot-weiße Seil der Nachbarschaftsvereinigung, das Senzō Sumaki zuwirft. Borchert zeigt am Fall der Frau Kramer, daß die nachbarliche Gemeinschaft ein Trugschluß ist und häufig dann aufgegeben wird, wenn der in Ungnade Gefallene im Weg steht und man von seinem Ableben profitiert.

2.5 „Mutter Elbe“ und die „Fette Kirschblüte“ – Die Frauen

Gott, die Ideologie, die Väter und die Nachbarn sind in beiden Texten als Instanzen, die Halt und Hoffnung geben könnten, entlassen, bleibt noch die Möglichkeit einer Sinnfindung in der Beziehung zum anderen Geschlecht. Wie schon im letzten Abschnitt angesprochen, erklären beide Hauptfiguren ihre Aversion gegen Frauen, die als mögliche Partnerinnen auftreten. Beckmanns Abneigung hat den Hintergrund, daß er seine Frau – und Frauen im allgemeinen – als Verräterin sieht: Ein anderer Mann war auf seinem Platz, als er zu ihr zurückwollte.

Charakteristisch ist, daß beide Protagonisten ein Gefühl der Übelkeit empfinden, wenn sie in die Nähe von Frauen kommen. Das animalische Element, das Borchert und Shiina den Frauen als Merkmal ihrer Weiblichkeit zuschreiben, verletzt ihre Gefühle. Sie verweigern in geradezu mön-

chischer Art das Leben. Beckmann sagt, als ihn das Mädchen zum Bleiben bewegen will: „Ich ersaufe. Mich würgt das“ (S. 18). Sumaki überlegt sich:

Ich sah ihr tief in die Augen. Über ihren schweren Lidern lag eine animalische Dunkelheit. In diesem Augenblick dachte ich, mit ihr zu schlafen wäre wie mit einem Tier zu schlafen, und mir würde sicher übel werden. (S. 357)

Es ist klar, daß es die Sexualität ist, von der sich die Protagonisten angeekelt fühlen. Frauen sind für sie „Schweine“. Sumaki sagt von Kayo: „Diese Frau ist doch ganz wie ein Schwein“ (S. 361). Beckmann singt das Lied von der Soldatenfrau, die ihren Mann betrügt:

Nun lauf ich wieder draußen rum/ und in mir geht das Lied herum/
das Lied von der sau-/ das Lied von der sau-/ das Lied von der sauberen Soldatenfrau. (S. 32)

Beide Protagonisten verstehen die Frau als Hure, unterstellen ihr ein unangemessenes Lustverhalten. Die Soldatenfrau hat sich einen neuen Partner gesucht, Kayo verdient sich ihr Geld mit Prostitution, was ihr nicht weiter schwerzufallen scheint, ißt Fleisch, ist dick und rund. Diese Lebenslust ist verdächtig: „Wenn Kayo eine gute Frau wäre, würde sie jedenfalls nicht so fett werden können, oder?“ (S. 353) meint Senzō, der Kayo moralisch verurteilt, selbst jedoch nicht frei von sexuellen Gelüsten ist.

Daß sich die Protagonisten den Frauen unterlegen fühlen, ist einer der Gründe für ihre Abneigung, sie wännen die Frauen in der besseren Position. Bezeichnenderweise sind es in beiden Fällen die Frauen, die den aktiven Part beim Zusammentreffen übernehmen, zudem ist es das Heim der Frauen, in das die Männer geführt werden. Die Protagonisten besitzen keinen Ort, an den sie ihre Partnerinnen hätten mitnehmen können, keine ‚Höhle‘, die sich für eine ‚Paarung‘ geeignet hätte. Beckmann schläft auf einem alten Liegestuhl in einem Kellerloch, in dem ihm das „Pfeifen der asthmatischen Ratten“ das „Geflüster seiner Frau“ ersetzt (S. 47), Sumaki auf einer feuchten, unsauberen Bettstatt, in einem gefängnisähnlichen Zimmer, das die Spuren seines ungepflegten Körpers trägt: „Die fettigen Absonderungen meines Kopfes versickerten dort und hinterließen einen schwarzen Fleck an der Holzwand“ (S. 333).

Bei beiden Texten scheint stellenweise durch, daß es nicht nur der sexuelle Trieb ist, der den Mann an die Frau bindet, sondern auch eine Sehnsucht nach Einverständnis und Gemeinsamkeit. Die Metapher des Tierischen erscheint noch einmal in anderem Zusammenhang, in dem das Tierdasein als glücklich dargestellt wird. Beide Frauen benennen die Männer mit Kosenamen aus dem Tierreich. Das Mädchen in *Draußen vor der Tür* nennt Beckmann einen „Fisch“ (S. 15–18) und redet dann eine gemeinsa-

me glückliche Fischexistenz herbei, gleichsam vor der Menschwerdung: „Wie zwei uralte steinalte naßkalte Fische“. Kayo meint, Sumaki sähe einem „abgemagerten Hund“ ähnlich. Sumaki akzeptiert diese Bezeichnung (er nennt sich selbst „Affe“, S. 362), denn sie drückt das Mitgefühl Kayos aus, das er annimmt. Beckmanns Frauenverweigerung sitzt tiefer, er verneint das Kosewort „Fisch“, bezeichnet die Frau als „Schwein“ und auch sich, sobald er Lebenswillen aufkeimen spürt.

In beiden Endszenen kommt es zu einem erneuten Zusammentreffen mit der Frau: Die Konfrontation mit dem Weiblichen nimmt einen hohen Stellenwert in der Argumentation beider Autoren ein. Bei Borchert visioniert Beckmann, daß das Mädchen ihn gesucht hat. Sie sagt: „Ich hätte dich so gerne geküßt, kalter Fisch!“ (S. 51). Beckmann zweifelt noch „Stehn wir auf und gehn weiter, weil die Mädchen nach uns rufen? Mädchen?“. Dann zieht er ein gemeinsames Leben mit der jungen Frau in Erwägung, sie soll ihm „Licht in der Dunkelheit sein“. Aber Beckmann versteht unter dem „Brennen“ der Frau letztlich kein Licht der Hoffnung, sondern nimmt es als Anzeichen sexueller Lust. Diese will er aber keinesfalls zulassen, und so triumphiert der „Totenwurm“ über die Möglichkeit eines neuen Lebens. Die Frau verschwindet wie ein Schemen, ihr ‚Licht‘ hat Beckmann nicht gereicht.

Shinas Version gerät nicht ganz so abfällig wie die Borcherts. Bei ihm kommt es im Gegensatz zu Beckmanns endgültiger Distanzierung zu einer Identifikation der Hauptfigur mit Kayo. Als die vermeintlich angepaßte, charakterlose und liederliche Kayo, die er zunächst aufgrund ihrer Unreflektiertheit ablehnt (vgl. auch KAZUSA 1990: 198–199), sich dem Onkel widersetzt, erkennt Sumaki eine Seelenverwandtschaft mit ihr, auf die auch zuvor einige Male im Text hingedeutet wurde, etwa in der Anspielung auf die Revolution,¹⁵ und wenn es bei Kayo heißt:

Gestern hat Herr Shiraki, der die Kuchen da mitgebracht hat, gesagt, daß Sie und ich uns irgendwie ähnlich seien. Unsere Gesichter, unsere Erscheinung sei völlig unterschiedlich, aber er meinte so etwas wie die allgemeine Verfassung. Oder meinte er den Gesamteindruck? Jedenfalls sagte er, wir ähneln uns sehr. Dann fragte er, ob wir Geschwister oder Verwandte wären, oder ob Sie mein Mann seien. (S. 359)

Sumaki ruft daraufhin erstaunt: „Was für einen Beruf hat der denn? Dieser Kerl, der mein Geheimnis durchschaut hat!“ (S. 359). Während Borchert

¹⁵ Kayo sagt: „Man wacht nicht einfach morgens plötzlich auf, und die Welt hat sich völlig verändert und ist wie ein Paradies geworden“ (S. 362), was man als eine Anspielung auf anarchistische Ideen verstehen könnte (vgl. ODAGIRI 1971: 114–115).

mit der Figur des „Mädchens“ ein stereotypes Bild der anlehnungsbedürftigen Frau zeichnet, ist Shiinas Kayo vielschichtiger. Kayo ist animalisch, andererseits zeigt sie auch ein „rätselhaftes Lächeln“ und einen „nachdenklichen“ (S. 343, 356), melancholischen Ausdruck. Selbstreflexion läßt sie als Person differenzierter erscheinen:

Ich weiß, daß mich alle nicht ausstehen können und mich für dumm halten. Geschäft ist Geschäft, stimmts vielleicht nicht? Eine Frau, gegen die alle Vorurteile haben und die alle für dumm halten, die scheint ja zu gefallen. Deshalb gibt es für mich keinen einzigen Mann, den ich wirklich mag. Wenn ich abends einen Kunden bei mir habe, denke ich genau nach. Ich überlege dann immer, daß es wohl in meinem ganzen Leben nie einen geben wird, den ich richtig lieben kann. Dann kriege ich so ein angenehm trauriges Gefühl. (S. 362)

Am Ende trinken Sumaki und Kayo zusammen Reiswein. Als zukunfts-trächtiger Partner bewährt sich allerdings auch Sumaki nicht, er betrinkt sich bis zum Umfallen. Sumaki sucht Vergessen und Trost bei Kayo, die ihm wie eine Mutter erscheint, als sie seinen Kopf streichelt. Die durch das gemeinsame Reisweintrinken angedeutete Hochzeitsszene gerät zur regressiven Vision, als Sumaki sagt: „[...] sie wickelte meine schütterten Haare um ihre Finger, etliche davon fielen auf die Matten“ (S. 363). Shiinas Protagonist nimmt die Frau mit ihrem „rätselhaften Lächeln“ (S. 362) und in ihrer mütterlichen Ausprägung an. Das Lächeln Kayos, von dem im Text öfter die Rede ist, verweist auf etwas geheimnisvoll-madonnenhaftes, das Shiina im weiblichen Wesen erkennen will. Eine energische, wenn auch sexuell nicht so attraktive mütterliche Figur ist in *Bankett um Mitternacht* mit Ogin gezeichnet, die ihren unfähigen Ehemann Toda aushält und die Menschen aus dem Lagerhaus betreut. Beckmann zieht sogar die mütterliche Qualität in Zweifel, wenn er seine Frau beschuldigt, vom Tod ihres gemeinsamen Kindes unberührt zu bleiben. Die Mutter erscheint bei Borchert in positiverer Konnotation noch einmal in der Gestalt der Elbe. Die Elbe ist hier eine wohlwollende, aber strenge Mutter, die ihrem Sohn keine Zuflucht gewährt:

Ah, da reißt du deine Kinderaugen auf, wie? Du hast wohl gedacht, ich wäre ein romantisches junges Mädchen mit blaßgrünem Teint. Typ Ophelia mit Wasserrosen im aufgelösten Haar? Du hast am Ende gedacht, du könntest in meinen süßduftenden Lilienarmen die Ewigkeit verbringen. Nee, mein Sohn, das war ein Irrtum von dir. (S. 11)

Mit dem Bild der mütterlichen Elbe hat Borchert die Motivkette Natur-Frau-Heimat positiv bewertet, denn die Elbe stellt die bessere Seite der Heimatstadt Hamburg dar, derb, aber ehrlich und mitfühlend. Natur, Hei-

mat und Frau verbindet auch Shiina Rinzō. Kayo erinnert ihn an eine „Kirschblüte in voller Pracht“. Die Kirschblüte als Symbol des Heimatlandes Japan wird hier aber nicht positiv konnotiert, denn sie steht für den Nationalstaat, und deshalb befällt Sumaki ein „deprimiertes Gefühl beim Anblick von in voller Blüte stehenden Kirschbäumen“ (S. 342), das er ebenso spürt, wenn er Kayo sieht, deren „weiße Haut zum Bersten prall“ wirkt. Die Üppigkeit verdankt Kayo ihren Kontakten mit den Vertretern der Oberschicht, die auch in den Nachkriegsjahren keinen Mangel leidet. Insofern ist Kayo eine ‚korrupte Kirschblüte‘ und – wie die Nation Japan – kümmert sie sich nicht um das Leiden der weniger begünstigten Mitbürger. Andererseits ist Kayo als eine Frau charakterisiert, die in einer gewissen Opposition zu ihrem Heimatland steht, etwa wenn man bei ihr nachts auf ausländischen Musikinstrumenten spielt (S. 353) und wenn sie berichtet, ihr erster Freund sei Koreaner gewesen (S. 355). Diese subversive Kayo ist es, die Senzōs Zorn erregt. Mit ihr kann sich Sumaki identifizieren. Kayos Subversivität korreliert mit der Modernisierung, die sich im Nachkriegs-Japan vollzieht. Sie provoziert durch ihr grelles Lachen (S. 358) und durch die laute Musik. Das Laute, Unangepaßte tönt Senzō auch aus den Zeitungen und Protestkundgebungen entgegen (S. 351). Indem sich Kayo „laut“, d. h. als Störfaktor der konservativen Gesellschaftsordnung verhält, ist sie die einzige Hoffnungsträgerin in Shiinas Text. Während die Männer entweder kläglich zugrunde gehen (der verhungerte Junge) oder im Leben versagen (Sumaki, Toda), macht Kayo ihren Weg. Es ist kein Zufall, daß ihr die Sympathie der zweiten starken Frau, Ogin, gilt.

3. SCHLUSSBEMERKUNG

Im Mittelpunkt beider Arbeiten steht das verwundete Ich der Protagonisten, deren Blickfeld sich auf das Wesentliche verengt hat: Hunger nach Essen und sexuellem Verkehr. Die körperliche Verfassung, die Entstehung durch das Hungern und die Konfrontation mit der Sexualität bedingen in beiden Darstellungen eine bemerkenswert deckungsgleiche Struktur auf der Motivebene, so z. B. im Fall der Selbstwahrnehmung der Protagonisten als „Gespenst“ und in ihrer Haltung Frauen gegenüber. Daß der sexuelle Notstand eine Kehrseite ideologischer, humanistischer und moralischer Erwägungen darstellt, beschreibt Shiina auf humorvoll-ironische Art. Sumaki beschuldigt den moralinsaurigen Senzō, doch ebenfalls nur „geil“ (*ero*) zu sein (S. 361). Bei Borchert klingt das viel bitterer, z. B. wenn er von der Saturiertheit derer spricht, die ein weiches, weißes Bett und eine ebensolche Frau ihr eigen nennen können (S. 22), und wenn er den „Anderen“ sagen läßt:

Wegen so ein paar Locken, wegen so einer weißen Haut und ein bißchen Frauengeruch. Dann stehen sie wieder vom Sterbebett auf und sind gesund wie zehntausend Hirsche im Februar. (S. 16)

Beide Autoren zeichnen im wesentlichen ein althergebrachtes Frauenbild, das der gesellschaftlichen Realität der Frauen nach dem Krieg nicht gerecht wird. Shiina kann mit seiner Figur der Ogin der Vorwurf, die „Trümmerfrauen“ und ihren Beitrag zum Wiederaufbau des Landes ignoriert zu haben, nicht ganz so treffen wie Borchert. Borchert und Shiina kultivieren jedoch beide das Bild des Mannes als des geistigeren Wesens, indem sie Männeraskese mit der Animalität der Frau kontrastieren.

Dem Konservatismus der Geschlechterrollen und der Einförmigkeit des Moralfokus entspricht in beiden Texten ein ästhetischer Konservatismus. Beide Autoren greifen auf Techniken und Inhalte vorangegangener literarischer Perioden zurück. Shiinas Text ist weitgehend der naturalistischen Erzählweise verpflichtet, Borcherts *Draußen vor der Tür* trägt expressionistische Züge. Bei Borchert wird der ernste, anklagende Ton durch keine ironische Brechung aufgelockert, Shiinas Text ist – und hier lassen sich, im Vergleich mit früheren Werken des japanischen Naturalismus, doch innovative Züge ausmachen – doppelbödig. Bei Shiina klingt durch, daß sich der Autor über das ungeschickte, fast schon kindische Verhalten seiner Protagonisten amüsiert, etwa wenn Sumaki sich auf der Toilette verbarrikadiert und aus seinen Pantinen kippt (S. 354–355) und wenn Sumaki und Senzō, in diesem Fall selten einhelliger Meinung, Kayo den Fiebertod wünschen (S. 350–351).

Die allgemein menschliche Perspektive, die Frage nach den Grundbedingungen der menschlichen Existenz, die im Mittelpunkt beider Texte steht, gewährleistet jedoch keine kritische Auseinandersetzung mit dem Geschehenen, sondern gerät zur semi-religiösen Weltschmerzrhetorik. Aspekte zeitgemäßer Argumentation fließen kaum ein. Shiinas groteske Porträts des menschlichen Verfalls lassen an die mittelalterlichen Darstellungen von Hungergeistern (*gaki*) denken – wie man im übrigen auch bei Borchert Verwandtschaft mit den mittelalterlichen Moralitäten und Totentanzdarstellungen¹⁶ ausmachen kann. In der Konfrontation mit der Vernichtung

¹⁶ Das Genre Totentanzspiel greift in der Nachkriegsliteratur z. B. auch Manfred Hausmann (1898–1986) mit *Der dunkle Regen* (1951) wieder auf. Dies zeigt auch, daß der Versuch, das Katastrophenerlebnis in einem traditionellen Formen- und Ausdruckskanon zu sublimieren, um so in der Ästhetisierung das Leid zu bewältigen, kein typisch japanisches Phänomen sein muß, wie es oft behauptet wird; ähnliche Tendenzen lassen sich bei Dichtern deutscher Nachkriegslyrik ausmachen, die sich der Antike zuwenden oder die Sonettform und den Vierzeiler (Erwin Jaeckle, Johannes R. Becher, Peter Huchel, Stefan Andres) pflegen.

zeigt sich der moderne Mensch nicht weniger machtlos als sein Vorfahre aus dem überwunden geglaubten Mittelalter. Innovative künstlerische Ansätze, die zu einer Aufarbeitung der Ereignisse hätten führen können, sind nicht zu erkennen – beide Texte haben es nicht geleistet, eine neue Literatur zu begründen, die den „sich anbahnenden restaurativen Tendenzen poetische Substanz hätte entgegensetzen können“ (BEUTIN *et al.* 1992: 448).

Die Bilder der Zerstörung nach dem Krieg entsprechen sich in Japan und Deutschland. So ist es nicht weiter erstaunlich, daß die beiden Texte so viele Gemeinsamkeiten aufweisen. Wenn es in der Psychologie der Protagonisten gleiches zu entdecken gibt, kann man dies darauf zurückführen, daß angesichts der Katastrophe Menschen wohl nur ein begrenztes Repertoire an Reaktionsmöglichkeiten haben, und das bringt japanische, deutsche und Positionen anderer Provenienz in Gleichklang. Ob es als typisch für den Unterschied zwischen japanischer und westlicher Psyche angesehen werden darf, daß Sumaki schließlich bei einer Mutterfigur Zuflucht sucht, Beckmann es jedoch vorzieht, alleine zurückzubleiben, wäre noch weiter zu diskutieren; sicher fänden sich auch Gegenbeispiele. In diesem Fall wird aber wieder ein Muster bestätigt, das man schon öfter beschrieben hat: Der westliche Mensch hadert mit seinem Schicksal in trotzig-anklagender Geste, der Japaner ergibt sich, „erträgt“, sucht mütterliche Geborgenheit.¹⁷

¹⁷ Hierzu stellen etwa HIJIIYA-KIRSCHNEREIT (1991) und GEBHARDT (1995) anhand von Beispielen aus der Literatur Erwägungen an.

LITERATURVERZEICHNIS

- BEUTIN, Wolfgang *et al.* (⁴1992): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- BÖLL, Heinrich (1978): *Werke. Essayistische Schriften und Reden 1952–1963*. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- BORCHERT, Wolfgang (1996): *Draußen vor der Tür*. Mit einem Nachwort von Heinrich Böll. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- GEBHARDT, Lisette (1995): Weckt nicht den Erdbebenfisch! Bilder aus der Hölle. Wie die japanische Literatur mit der Katastrophe umgeht. In: FAZ, 24. Januar, S. 28.
- GEBHARDT, Lisette (1996): *Ikai*. Der Diskurs zur „Anderen Welt“ als Manifestation der japanischen Selbstfindungs-Debatte. In: HIJIIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (Hg.): *Überwindung der Moderne? – Japan am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (im Druck).
- GESSEL, C. van (1982): Voices in the wilderness. Japanese Christian authors. In: *Monumenta Nipponica* 37, 4, S. 437–457.
- HINDERER, Walter (1991): The challenge of the past: Turning points in the intellectual and literary reflections of West Germany, 1945–1985. In: SCHLANT, Ernestine and Thomas J. RIMER (Hg.): *Legacies and ambiguities. Postwar fiction and culture in West Germany and Japan*. Washington: The Woodrow Wilson Center Press, S. 81–98.
- HIJIIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (1981): *Selbstentblößungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung „Shishōsetsu“ in der modernen japanischen Literatur*. Wiesbaden: Steiner Verlag.
- HIJIIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (1991): Post-World War II Literature: the Intellectual Climate in Japan, 1945–1985. In: SCHLANT, Ernestine and Thomas J. RIMER (Hg.): *Legacies and ambiguities. Postwar fiction and culture in West Germany and Japan*. Washington: The Woodrow Wilson Center Press, S. 99–119.
- HONDA, Shūgo (1966): *Monogatari sengo bungaku-shi* [Erzählte Geschichte der Nachkriegsliteratur]. Tōkyō: Shinchōsha.
- IWABUCHI, Tatsuji (1991): Literaturaustausch zwischen Deutschland und Japan. In: Deutsch-Japanische Gesellschaft (Hg.): *Japan – Deutschland Wechselbeziehungen (II)*. Ausgewählte Vorträge der Deutsch-Japanischen Gesellschaft in Berlin aus den Jahren 1987–1991. Berlin: Deutsch-Japanische Gesellschaft Berlin, S. 43–59.
- KARATANI, Kōjin (1995) [Interview]: Karatani Kōjin ni kiku [Fragen an Karatani Kōjin]. In: *Kaishaku to kyōzai no kenkyū*, Juli. *Bungaku Sengo gojūnen* [Literatur. Fünfzig Jahre nach dem Krieg], S. 6–16.

- KAWAMURA, Minato (1995): *Sengo bungaku wo tou – sono taiken to rinen* [Fragen an die Nachkriegsliteratur – ihr Hintergrund, ihr Programm]. Tōkyō: Iwanami Shoten.
- KAZUSA, Hideo (1990): *Nainaru kiseki. Shichinin no sakka-tachi* [Innere Spuren. Sieben Autoren]. Tōkyō: Chōbunsha.
- KEENE, Donald (1987): *Dawn to the west. Japanese literature in the modern era. I Fiction. II poetry, drama, criticism*. New York: Henry Holt Company.
- NISHIKAWA, Nagao (1988): *Nihon no sengo shōsetsu. Haikyo no hikari* [Der japanische Nachkriegsroman. Licht aus den Ruinen]. Tōkyō: Iwanami Shoten.
- NISHIKAWA, Nagao (1988): *Le roman japonais depuis 1945*. Paris: Presses Universitaires de France.
- ODAGIRI, Hideo (1971): *Sengo bungaku sakuhin kanshō* [Würdigung von Werken der Nachkriegsliteratur]. Tōkyō: Yomiuri Shinbunsha (= Yomiuri sensho; 17).
- SAKO, Jun'ichirō (1966): Hito to bungaku [Person und Werk]. In: *Shiina Rinzō shū* [Shiina Rinzō Werkesammlung]. Tōkyō: Chikuma Shobō, S. 486–501 (= Gendai bungaku taikai; 56).
- SATŌ, Yasumasa (1978): *Kindai bungaku enbō* [Fernblick auf die Literatur der Moderne]. Tōkyō: Kokubunsha.
- SCHAARSCHMIDT, Siegfried (1984): Japan und die deutsche Nachkriegsliteratur. In: Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.): *Japan und Deutschland. Das japanische Deutschlandbild – das deutsche Japanbild. Japan – Rätsel oder Vorbild, Hintergründe und Wirklichkeit der japanischen Gegenwart*. Bd. 23 (Nachdruck). Stuttgart: Eugen Heinz Druck- und Verlagsgesellschaft, S. 79–81.
- SCHAARSCHMIDT, Siegfried (1985): *Ein Brief aus der Wüste und andere Prosa und Lyrik zeitgenössischer japanischer Autoren*. Berlin: Ostasien Verlag.
- SHIINA, Rinzō (1966): Shin'ya no shuen [Bankett um Mitternacht]. In: *Shiina Rinzō shū* [Shiina Rinzō Werkesammlung]. Tōkyō: Chikuma Shobō, S. 332–363 (= Gendai bungaku taikai; 56).
- STALPH, Jürgen et al. (1995): *Moderne japanische Literatur in deutscher Übersetzung. Eine Bibliographie der Jahre 1868–1994*. München: iudicium Verlag (= Bibliographische Arbeiten aus dem Deutschen Institut für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung; 3).
- TOMIOKA, Kōichirō (1986): *Sengo bungaku no arukeorōji* [Archäologie der Nachkriegsliteratur]. Tōkyō: Fukutake Shoten.