

„Die Wüste lebt.“ – Transgenerational vermittelte Kriegs-/Beziehungstraumata und das Durcharbeiten in der Literatur der zweiten Generation bei Haruki Murakamis Roman *Gefährliche Geliebte*.

(Harald Weilnböck)

(Eingereicht Nov. 2007 bei: Forum Qualitative Sozialforschung, <http://www.qualitative-research.net>, (2008d), 72 Seiten)

„Kein Wort über das, was vorgefallen ist.“ (68)

Gliederung:

- 0. Hypothesen der Textanalyse **S. 2**
- 1.1 Erste Annäherung: Die Desymbolisierung des Ortes des traumatischen Geschehens **S. 5**
- 1.2 Das Romangeschehen im ersten psychotraumatologischen Überblick **S. 9**
- 1.3 Erste Indizien einer transgenerationalen Psychotraumatik **S. 12**
- 1.4 Schuldgefühl und die Vorliebe für Symbole von ‚liebgewonnener Verletzung‘ **S. 15**
- 1.5 Unbewusste Partnerwahl – im Schatten von transgenerationaler Depressionsübertragung und Assoziationen der Gewalt **S. 20**
- 1.6 Shimamotos Mutter: ein Ausblick auf eine zweitgenerationale Urszene **S. 23**
- 1.7 Visionen vom „Ort“ des Geschehens **S. 25**
- 1.8 Transgenerationale Assoziationen: Die größte denkbare „Wüste“ in Japan **S. 30**
- 2. Ein psychotraumatologischer Entwicklungsroman: Zweit-generacionales Durcharbeiten auf dem Wege der (literarischen) Imagination **S. 34**
- 2.1 Zur Schutz- und Bearbeitungs-Funktion des Fantemas ‚Shimamoto‘ **S. 38**
- 2.2 Narrative Brüche in der Zeitstruktur **S. 42**
- 2.3 Imaginative Psychotrauma-Therapie: Zu Hajimes heilsamem Gebrauch seines ‚Shimamoto‘-Fantemas **S. 48**
- 2.4 Therapeutische Triangulierung im Angesicht des beziehungs-traumatischen Introjekts **S. 53**
- 2.5 Ein verheimlichtes Geschwister? – eine heuristische Annahme über die Leserinteraktion des Romans **S. 60**
- 2.6 Epistemologische Anmerkung zum heuristischen Vorgehen **S. 64**
- 2.7 Mehrgenerationales Durcharbeiten: Hajimes Kinder **S. 69**

0. Hypothesen der Textanalyse

Alle lesen Murakami, in Japan, den USA, Deutschland und auch sonst in der Welt – und zwar entgegen des anfangs entschieden reservierten hochkulturellen Literaturbetriebs in Japan, so dass mittlerweile geurteilt wird, der Autor wüsste „die Qualitäten von Stephen King, Franz Kafka und Thomas Pynchon unter einen Hut zu bringen“ (Klappentext). Allerdings fällt es den Leser/innen und Kritiker/innen zumeist bemerkenswert schwer, die Gründe für die spezifische Faszination dieser Romane anzugeben oder auch nur deren ‚eigentliche Themen‘ zu benennen. Sind das Liebesgeschichten, Kriminalromane, Psychothriller, Mystery? Offensichtlich also setzt Murakamis Erzählweise ein hohes Maß an kunstvoller Verschiebung und Umformung ins Werk, mittels derer die der Narration zugrundeliegenden Erfahrungsgehalte vielfach kreativ gestaltet und variiert werden. Und schon am Erfolg dieser Romane bei einer breit gefächerten Leserschaft mag man sich abzeichnen sehen, dass dieses Erzählen in seinen Inhalten wie in der Lineatur seiner narrativen Formgebung eine nur umso tiefer gehende psychoaffektive Wirkung auf seine Leser/innen ausübt.

Ich will im Folgenden anhand des Romans *Gefährliche Geliebte* versuchen zu zeigen, dass dieses erzählerische Wirkungspotenzial letztlich mit einer Thematik zu tun hat, die auf der manifesten Textebene gar nicht explizit angesprochen wird, in den Figuren und ihren Handlungen jedoch durchweg präsent ist: dem Erfahrungsbereich des vermeintlich längst vergangenen Zweiten Weltkriegs. Meine erste Hypothese hierzu lautet, dass im Protagonist und Icherzähler Hajime die psychische Situation, das Beziehungshandeln sowie die biografische Lebenskurve eines Menschen zur Darstellung gebracht wird, der nur wenige Jahre nach dem Krieg in Japan geboren wurde und die transgenerationalen Übertragungswirkungen von durch den zweiten Weltkrieg psychisch traumatisierten Eltern erfahren hat.¹ Im Verlauf des Romangeschehens wird dann zweierlei nachvollziehbar: Zum einen wird eindrücklich vermittelt, wie tiefgreifend und existenzgefährdend dergleichen transgenerationale psychotraumatologische Belastungen sind. Zum anderen – und dies ist meine zweite Hypothese – lässt uns der Text daran teilhaben, wie der Icherzähler damit beginnt, seine Situation in einer Art intuitiver Selbsttherapie mental zu bearbeiten. Am Ende des Textes wird der Protagonist Hajime dann in einer persönlichen Situation geschildert, von der sich begründet vermuten lässt, dass sie den Beginn eines Entwicklungsprozesses markiert, in dem die

¹ Die familien-interaktionalen Mechanismen der transgenerationalen Übertragungen bzw. der Weitergabe von psychotraumatischen Erfahrungs- und Handlungskomplexen, die sich aus den psychotraumatischen Gewalterfahrungen der Eltern speisen, erfahren seit einiger Zeit eine zunehmend große wissenschaftliche und öffentliche Aufmerksamkeit. Um hier nur einige Autor/innen zu nennen: Bohleber, Buchholz, Faimberg, Grünberg, Kestenber, Kogan, Leuzinger-Bohleber, Rosenthal; vgl. auch den Literaturüberblick in Leuzinger-Bohleber xx.

zunächst dissoziierten Gehalte seiner zweit-generationalen Beziehungstraumatik zunehmend in sein gegenwärtiges Leben und Bewusstsein integriert werden. In anderen Worten: Der Roman stellt am Schluss für die/en Leser/in die Möglichkeit bereit, im hypothetischen Fortgang des fiktionalen Romangeschehens eine erfolgreiche Durchbrechung des psychotraumatologischen Gesetzes von der Erhaltung und Weitergabe der Gewalt und (Selbst-)Destruktivität zu imaginieren. Ein Hajime wird vorstellbar, dem es zukünftig besser gelingen wird, sich selbst und seine Familie vor den psychischen Einbrüchen und Handlungsmustern des zerstörerische Beziehungs-Agierens zu schützen, die ihn aufgrund seiner transgenerationalen Disposition unmittelbar bedroht haben.

Meine dritte Hypothese lautet, dass in diesem Roman die psychische Grundbefindlichkeit eines zweit-generationalen Traumatisiert-Seins sowie deren intuitive mentale Bearbeitung durch Hajime nicht nur inhaltlich dargestellt wird. Vielmehr wird sie durch die Form des Erzählens gegenüber der/m vom Text angezielten Leser/in auch unmittelbar narrativ *ausagiert*. Das heißt: Die durch den Icherzähler des Romans vermittelte Narration beziehen sich so auf die Leser/innen, wie eine transgenerational psychotraumatisch geprägte Person typischer Weise mit ihrer engeren sozialen Beziehungspersonen interagiert. Zweit-generationale Interaktionsmodi und Übertragungen werden also den Leser/innen auch als Leseerlebnis unmittelbar sinnlich – und in mitunter verstrickender Weise – erlebbar gemacht. Und mehr als das: Nicht nur werden die Interaktionsmodi in der textuellen Übertragung erlebbar gemacht. Gleichzeitig – und dies ist die vierte Hypothese – wird auch der selbst-therapeutische Prozess des mentalen Bearbeitens, den Hajime für sich in Gang setzt, nachvollziehbar, der dann möglicherweise – aber freilich nicht zwingend – analoge Prozesse der psychischen Integration in den Leser/innen anregen mag. Präziser: Der Interaktionsraum Autor-Text-Leser gestaltet sich in einer Weise, dass von einem spezifischen textuellen Übertragungspotenzial für eine lesende Bearbeitung von beziehungs-traumatischen Erfahrungen seitens der Leser/innen ausgegangen werden kann. Dabei sind freilich nicht nur die im Text dargestellten bzw. von ihm narrativ ausagierten Erfahrungen im engeren Sinn gemeint, die ja von historisch sehr spezifischer Natur sind. Vielmehr ist in psychodynamischer Hinsicht immer mit einem weiter reichenden Assoziationsraum zu rechnen, kraft dessen jede/r Leser/in auch andersartige, aber strukturanaloge Erfahrungen, die mit den dargestellten (Trauma-)Themen in subjektive, psychische Resonanz treten, in den Prozess der literarischen Lektüre hineinträgt.

Dieses spezifische textuelle Bearbeitungspotenzial beruht meines Erachtens im Wesentlichen auf zwei handlungsdynamischen Funktionen des Romans: (1) In dem, was im Text einlässlich als mentale Innensphäre des erzählenden Protagonisten Hajime dargestellt wird, ist ein

Ausschnitt von derjenigen „intensiven Phantasietätigkeit“ sichtbar und nacherlebbar, die in der Psychotraumatologie als ‚Imaginative Psychotherapie‘ bezeichnet und für die mentale Bearbeitung von beziehungs-traumatischen Erfahrungen eingesetzt wird (Reddemann/ Sachsse xx Fischer). (2) Darüber hinaus weist der Text den Leser/innen eine Haltung zu, die der (Übertragungs-)Position des empathischen Zuhörens oder therapeutischen Containing ähnlich ist. Sie/er befindet sich somit in einer vom Autor – bzw. vom „Kompositionssubjekt des Textes“ (xx) – gestalteten Beziehungskonstellation, die therapie-analog, aber symmetrisch beschaffen ist und die für die Leser/innen qua textueller Übertragung spezifische Anregungspotenziale für assoziierte Prozesse des mentalen Durcharbeitens (oder der Entwicklung von persönlicher Resilienz) bereit hält.

Inwiefern und in welchen Weisen empirische Leser/innen diese (Übertragungs-)Position des Containing tatsächlich einzunehmen und zu halten vermögen und welche Rückwirkungen sie daraus für sich selbst beziehen können, d.h. inwiefern sie aus ihrer individuellen Lesehaltung gegenüber dem Text auch eine Unterstützung von eigenen biografischen Aufgaben der mentalen Integration erfahren können, dies sind qualitativ-empirische Fragen, die eigens untersucht werden müssen. Denn, wenngleich man als Philologe versucht sein mag, sich dies anders zu wünschen: Die literarische Interaktion einer Person, genauso wie die direkt-lebensweltliche Interaktion, kann – in psychotherapeutischen und/oder biografischen Hinsichten gesehen – scheitern, bzw. sie kann entwicklungsabträgliche Handlungsmuster bestärken. Literarische Interaktion – gerade auch im Bereich der sog. Hochliteratur – ist nicht per se bildsam in einem psychodynamischen Verständnis; das muss sie ja auch nicht sein. Literatur und Kunst müssen nicht genauso zwingend wie die Wissenschaften und im speziellen die Historiografie „aus rein logischen Gründen [...] eine kulturelle Praxis der Enttraumatisierung“ sein (Krovoza 933). Und ob und inwiefern sie das sind, wird man jedenfalls nicht mit Wertattributen von vermeintlicher ‚Trivialität‘ bestimmen können, die auch Murakami betroffen haben; überhaupt wird sich eine solchermaßen komplexe Frage alleine mit textseitigen Kriterien nicht erschöpfend beantworten lassen.

Umso weniger sollten diese interaktionsanalytischen Fragen Gegenstand von texthermeneutischen Spekulationen über einen textimpliziten Leser sein², sondern können letztlich nur mittels aufwändiger und methodenkontrollierter Verfahren der qualitativ-empirischen Leseforschung sein.³

Von aller Leseforschung unberührt jedoch besteht immer die Möglichkeit, ja die Notwendigkeit, im Zuge der handlungs-rekonstruktiven Textanalyse zu ermitteln, welche rezeptionsleitenden Interaktionsstrukturen im Text angelegt sind, d.h. welche

² Über die Verfänglichkeiten und Vergeblichkeiten der seit langem immer wieder geführten Theoriedebatte über den impliziten Leser bzw. Autor eines Textes wäre müsste gesondert eingegangen werden. xx

³ Für ein solches Forschungssetting vgl. Weilnböck 2005xx, vgl. ferner unten Anm. xx

Übertragungspotentiale ihm aufgrund der Formgebung durch den Autor, das „Kompositionssubjekt des Textes“, verliehen worden sind.

Kulturwissenschaft im Sinne von rekonstruktiven Ansätzen der qualitativ-empirischen Handlungsforschung wird immer mit gleichem Engagement, aber mit verschiedenen Methoden in beiden empirischen Domänen von literarischer/ medialer Interaktion tätig sein, der Textanalyse einerseits und der qualitativ-empirischen Forschung über Prozesse des Lesens und Schreibens andererseits. Weil aber jegliche Leseforschung literarische/ mediale Interaktion im komplexen psycho-sozialen Handlungsgefüge Autor-Text-Leser angenähert werden ...

ggg Die Annahme eines dahingehenden textuellen Bearbeitungspotenzials wäre in methodologisch fundierter Weise einzig durch eine – handlungstheoretisch orientierte – Textanalyse zu prüfen. Dies soll hier versucht werden.

1.1 Erste Annäherung: Die Desymbolisierung des Ortes des traumatischen Geschehens

Die Prüfung der genannten Hypothesen am Text scheint zunächst besondere Schwierigkeiten gewärtigen zu müssen. Denn man findet in Murakamis *Gefährliche Geliebte* vorderhand keinen ausdrücklichen Anlass zur Vermutung, dass der Weltkrieg und eine transgenerationale Weitergabe von dessen psychischen Wirkungen ursächlich und in nachhaltiger Weise den dargestellten Lebensweg des Protagonisten geprägt haben könnten. Vielmehr scheint der Roman einzig von zeitgenössischen, eher postmodern als vergangenheits-behaftet anmutenden Beziehungsgeschichten zu handeln, die im von Sicherheit und Prosperität gezeichneten japanischen Leben der Neunzigerjahre situiert sind. Vom Krieg ist so gut wie gar nicht die Rede – mit nur einer einzigen, überaus beiläufig eingebrachten Ausnahme. Auch werden die Eltern des Protagonisten werden im Text kaum überhaupt genannt, geschweige denn dass von ihren Erinnerungen und psychisch verletzenden Erfahrungen die Rede wäre.

Diese Schwierigkeit des Nachweises ist jedoch ganz zwangsläufig; denn sie ist der transgenerationalen Psychotraumatik inhärent: Diese wirkt ja gerade dort mit der größten biografischen Zerstörungsgewalt, wo die ursächlichen elterlichen Erfahrungen vollkommen unbekannt/ unerzählt sind und auch die entsprechenden Dynamiken der Eltern-Kind-Beziehung unbewusst bleiben.⁴ Der Protagonist Hajime könnte also gar nicht wirklich als ein vollgültiger Erzähler der zweiten Generation im psychotraumatologischen Sinn gelten, wenn er dergleichen Zusammenhänge schon bewusst darzustellen und zu kommentieren wüsste. Denn Erzählen aus

⁴ Laub schreibt in wenngleich allzu evokativer und differenzierungsbedürftiger Weise: „Traumatisierung schließt das Wissen vom Trauma aus“ (S. 867).

einer zweit-generationalen Position heraus hat die paradoxe, aber aus der Psychotherapie gut bekannte Situation zu bewältigen, dass es Erfahrungen zu erzählen gilt, die der Erzähler selbst gar nicht unmittelbar erlebt hat, die ihm aber in Form von transgenerational vermittelten psychotraumatischen Introjekten dennoch aufs peinsamste eingeschrieben sind. Es kommt hier eine „unbewusste identifikatorische Teilhabe an der vergangenen traumatischen Lebenszeit der Elterngeneration“ zum Tragen.⁵ Authentisches Erzählen aus der zweit-generationalen Position bedingt deshalb ganz unausweichlich, dass zunächst narrative Formen der weitreichenden Verdeckung und Verschiebung gewählt werden. Entsprechend hoch sind die Herausforderungen an die Analyse – sei es in der psychotherapeutischen Arbeit oder in der kulturwissenschaftlichen Interpretation.

Dass der Roman nicht direkt *über* die Thematiken Weltkrieg und elterliche Erfahrung erzählt, muss also beileibe nicht als Mangel, sondern kann als Vorzug des Textes verstanden werden! Denn je weniger die ursprünglich anstoßgebenden Traumathemen und -erfahrungen direkt in den Inhalt des Romans einzugehen vermochten, desto mehr wird die Form des Erzählens von ihnen geprägt sein – und desto nachhaltiger mag der Text auf den/die Leser/in wirken. Wäre der Roman aus der Perspektive eines auktorialen, d.h. eines wissenden und erschöpfend reflexiven, Erzählers geschrieben, oder wäre ihm zumindest eine thematisch souveräne, deutlich erkennbare und reflexiv durchdrungene psychologische Komposition verliehen, wie sich dies etwa für Günter Grass' *Im Krebsgang* sagen ließe, käme ihm sicherlich ein hohes Maß an aufklärerischer Geltung über die Thematik zu. Er wäre dann jedoch zwangsläufig weniger imstande, auch die für die Transgenerationalität typischen psycho-affektiven Übertragungen ins Werk zu setzen und entsprechende Bearbeitungsprozesse in der Autor-Text-Leser-Beziehung anzustoßen.⁶ Ein gesellschaftliches Durcharbeiten von historischen Trauma-Ereignissen und eine auch emotional erfolgreiche ‚Vergangenheitsbewältigung‘ im Rahmen von Kunst und öffentlichen Medien ist darauf stark angewiesen.⁷

Vor diesem Hintergrund ist es als Zeichen von hoher psychologischer Authentizität zu verstehen, dass der Ich Erzähler eingangs den einzigen expliziten Hinweis auf die Thematik des Krieges in einer persönlich völlig unbeteiligten und affektlosen Weise gibt. Im Zuge eines kurzen, gänzlich formal gehaltenen biografischen Abrisses erwähnt Hajime einen „Bombenangriff“ sowie die Tatsache, dass das Haus seiner Mutter im letzten Kriegsjahr zerstört worden ist, der Vater

⁵ So fasst Bohleber (1998, S. 262) mit Verweis auf Faimbergs Begriff des drei-generationalen Telescoping von Lebensgeschichte und Kestenbergs Begriff der Transposition zusammen.

⁶ Zum Begriff der medialen Übertragung vgl. Weilnböck 2006 xx.

⁷ Gerade die abstrakt-reflexiven, auf ‚Betroffenheit‘ abzielenden oder aber melodramatisch verbleibenden Filme und Texte bzw. pädagogischen Ansätze zum Themenkreis der Shoah und des Dritten Reichs scheinen

nach dem College „in Singapur an die Front“ kam und „einige Zeit in Kriegsgefangenschaft [verbrachte]“ (7). Man hat beinahe den Eindruck, Hajime erwähne all dies auf der ersten Seite lediglich aus erzählerischer Verlegenheit darüber, was denn eigentlich über sich selbst zu erzählen wäre, so vollkommen bezugslos vermittelt er es. Der Autor Murakami jedoch scheint hierdurch auf hoch kunstvolle Weise einen Effekt zu erzielen, der dazu führt, dass die meisten Leser/innen dieses Detail zwar kurz zur Kenntnis nehmen, aber gleich wieder vergessen. Jedenfalls gibt der Roman späterhin auf über zweihundert Seiten keinerlei expliziten Anlass mehr, an die Thematik der familiären Kriegsvergangenheit zurückzudenken.⁸ Darin freilich spiegelt sich präzise ein typischer Modus des Erzählens, in dem Menschen, die von einem mental abgespaltenen transgenerationalen Psychotrauma betroffen sind, die geschichtlichen oder faktischen Umstände nicht selten wie völlig unmaßgebliche Nebensächlichkeiten berichten.

Dass im Roman dennoch von Anfang an immer auch kriegsbedingte psychotraumatologische Phänomene zum narrativen Ausdruck drängen und auf welcher unscheinbaren und subtilen Weise dies zunächst geschieht, zeichnet sich gleich auf der zweiten Textseite ab. Denn dort lockert der Ich Erzähler den gerafften biografischen Bericht und gibt seine erste wirklich persönliche Selbstauskunft, die jedoch zunächst neuerlich gänzlich nebensächlich anmutet. Hier nämlich kommt Hajime scheinbar zusammenhangslos darauf zu sprechen, dass er als junger Mensch keinerlei Vorstellungen darüber hatte, wie man *in einer Stadt wohnen* könne, und „dass ich bis zum Beginn meines College-Studiums in Tokio davon überzeugt war, jedermann auf der Welt wohne in einem Einfamilienhaus mit einem Garten [...] und fahre täglich [...] mit dem Vorortzug zur Arbeit“ in die Stadt (8). Diese belanglose wirkende Bemerkung weist tatsächlich auf eine für einen Abiturienten der späten Sechzigerjahre ganz bemerkenswerte Leerstelle des individuellen Weltbildes hin; und dies umso mehr, als sie vom Affekt einer großen Entschiedenheit getragen wird: „Ich konnte mir beim besten Willen keine andere Lebensweise vorstellen“. Nimmt man diese Bemerkung psychodynamisch ernst, muss erwogen werden, dass für den jungen Hajime das psycho-semantische Grundkonzept von *Stadt* insgesamt desymbolisiert war. Bestätigt wird diese Annahme ferner dadurch, dass der Erzähler seine Beobachtung zum Ausdruck bringt, ohne das Wort „Stadt“ überhaupt zu verwenden; er benutzt lediglich die Vokabel „Vorort“, wobei die Stadt als Ort der beruflichen Arbeit lediglich impliziert wird. Und wo er das Wort „Stadt“ späterhin explizit nennt, nämlich in einem Kommentar über den Wegzug vom

hinsichtlich der Absicht des Durcharbeitens wenig hilfreicher und z.T. auch fragwürdiger Wirkung gewesen zu sein (vgl. Koepnick, Weilnböck 2004 in Schmitz xx, allgemein: Ehman et al. [Hg.]).

⁸ In einer textzentrierten gruppenanalytischen Sitzung über diesen Roman (vgl. Weilnböck xx) bestätigte sich, dass der Aspekt des Weltkriegs aufgrund dieser maximalen erzählerischen Beteiligungslosigkeit von allen Leser/innen überlesen und vergessen wurde. (Dies konnte auch deshalb umso leichter erfolgen, da die

Wohnort seiner ersten Jahre, wird die psycho-semantische Desymbolisierung nur umso deutlicher. Denn dort bezieht sich „Stadt“ ausdrücklich immer noch auf einen „Vorort“-Bereich außerhalb der Stadt: „Ich sage, '[in] eine andere Stadt [ziehen]', aber ich wohnte nur zwei Haltestellen von dort entfernt, wo ich aufgewachsen war“ (20). Der Ort, wohin die Menschen zur Arbeit fahren, bleibt ohne Namen.

Die Annahme, dass das psycho-semantische Grundkonzept von *Stadt* beim Icherzähler einer Desymbolisierung unterliegt, ist zunächst psychotraumatologisch schlüssig, denn Desymbolisierungen sind eine sprachstrukturelle Konsequenz von Psychotraumata (Hirsch xx). Die Annahme erweist sich aber auch in textanalytischer Hinsicht als sinnvoll und hilfreich, als mit ihrer Hilfe ein neuer Zusammenhang im Text erschlossen werden kann: Sie erlaubt es nämlich, zwischen der ersten Textseite des Romans und deren Hinweise auf „Krieg“ und „Bombardierung“ einerseits und der zweiten Textseite und deren Hinweis auf das Fehlen von Stadt-Vorstellungen beim Protagonisten einen psychologischen, dem Erzähler selbst unbewussten Bezug herzustellen: Da nämlich die *Stadt* grundsätzlich denjenigen Ort bezeichnet, der zu Zeiten des zweiten Weltkriegs von Bombardierungen betroffen war, und da aus gleichen Gründen davon ausgegangen werden kann, dass sich auch das Haus der Mutter in der Stadt befunden haben muss, zeichnet sich hier ein psychotraumatologischer Sachverhalt ab: Der Icherzähler Hajime verfügt eventuell deshalb weder über Vorstellungen noch über eine persönlich-semantische Symbolisierung von *Stadt*, weil das psychotraumatische Lebensleid seiner Mutter in Erfahrungen der Bombardierung einer *Stadt* und ihres Hauses kulminierte und weil dieses Lebensleid von den Eltern nicht erzählt und bearbeitet, sondern transgenerational an den – geschwisterlosen – Sohn weitergegeben wurde. Denn dergleichen Konstellation vermag prinzipiell die Folge zu zeitigen, dass es bei den Kindern zu einer Ausschließung oder Unterbelichtung des gesamten psycho-semantischen Feldes von *In-der-Stadt-Wohnen* aus dem bewussten kognitiven Symbolschatz kommt.⁹

Was Hajime hier also so lakonisch unbeteiligt und scheinbar als Nebensächlichkeit berichtet und was nichtsdestotrotz die erste persönliche Selbstauskunft des Protagonisten darstellt, erweist sich bei näherem Hinsehen als Indiz einer psychotraumatisch bedingten Desymbolisierung. Damit unterstreicht dieser geheime narrative Doppelpunkt des Romans – „Bombardierung“/ psycho-semantische Ausblendung „Stadt“ – zu Beginn des Textes die Aufgabe von Therapie und

Teilnehmer/innen den über diese Fragen wesentlich expliziteren und ausführlicheren Roman Murakamis, *Kafka am Strand*, zu diesem Zeitpunkt noch nicht kennen konnten.)

⁹ Zu Fragen der literaturtheoretischen Konzeption der erzähl-impliziten Lebensgeschichte und psychischen Situation einer Figur bzw. zur epistemologischen Option und Notwendigkeit, diese als eine spezifische Ebene von figural-narrativen Texten zu konzipieren, vgl. Weilnböck 2004xx (meister) und 2006xx (Geisteswiss.), ferner Anm. xx Palmer Zunshine xx. Die Autoren widersprechen dem unter Literaturwissenschaftler/innen erstaunlich weit verbreiteten und fest verankerten, aber eigentlich kaum sinnvollen Vorbehalt, man könne und dürfe textuelle Figuren nicht analysieren.

Literatur gleichermaßen: die durch gewalthaltige Erlebnisse und/oder transgenerationale Beziehungstraumatik zerbrochenen Symbolisierungen nachträglich wieder herzustellen. Und indem der Ich Erzähler Hajime – zwar vollkommen unbewusst – eine unmittelbare Sequenzabfolge der beiden Themen (,Mutterhaus/ Bombardierung' und ,Mangel von Stadtvorstellungen') herstellt, deutet sich an, dass er im Begriff ist, ganz unwillkürlich die schwierigen Wege der therapeutischen Re-Symbolisierung aufzusuchen.

1.2 Das Romangeschehen im ersten psychotraumatologischen Überblick

Auch bei hoher theoretischer Schlüssigkeit muss sich eine so weitreichende Folgerung über zwei isolierte Textdetails vor dem Hintergrund einer genauen Lektüre des Gesamttextes bewähren. Ein erster flüchtiger Überblick über die manifeste Handlungsebene, insbesondere über die zutiefst unglücklichen Verwerfungen im Beziehungsleben der Figuren, vermag zunächst nur eine ganz allgemeine Annahme dahingehen zu stützen, dass Beziehungsstörungen im Geschehen des Romans (bzw. in der erzähl-impliziten Lebensgeschichte und Psychodynamik seiner Figuren) eine nicht unbeträchtliche Rolle spielen:

Der Ich Erzähler Hajime resümiert seine Lebensgeschichte, und zwar im Alter von sechsunddreißig Jahren, als er unter dem Eindruck einer fatal verlaufenden außerehelichen Liebesbeziehung zu seiner ehemaligen engen Kinderfreundin Shimamoto steht, die er als Zwölfjähriger aus den Augen verloren hatte, jedoch seither nie vergessen konnte. Er selbst und Shimamoto, das einzige weitere Einzelkind, das er je in seiner Schulzeit angetroffen hatte (im Nachkriegs-Japan war dies offensichtlich eine Seltenheit), schienen charakterliche Außenseiter zu sein und empfanden sich als seelenverwandt – „in dem Warmen und Zerbrechlichen gleich unter der Oberfläche“ (10). Obwohl und gerade weil Shimamoto „sich bewusst mit einem schützenden Panzer umgab“ (11), fühlte Hajime sich nur bei ihr wohl. Auch dass sie körperlich versehrt war und infolge einer frühen Kinderlähmung das linke Bein nachzog, schien ihn geradezu anzuziehen. Die beiden Kinder schufen sich eine gemeinsame Welt aus Musikhören, Spazierengehen und dem „Reden“ über „Gemeinsamkeiten“, insbesondere „über unser jeweiliges Einzelkinddasein“, ohne dass sich der Ich Erzähler Hajime jedoch jemals veranlasst sieht, irgend weiteres über den genauen Inhalt dieser Gespräche zu erwähnen. Er bekundet lediglich, dass er von dem „ruhigen Blick“ der Zwölfjährigen „buchstäblich [ge]fesselt“ war (17). Dennoch verlor Hajime beim Übertritt in die Mittelschule den Kontakt, und zwar aus ihm selbst unerklärlichen Gründen, die er an späterer Stelle diffus mit einer „entsetzlichen Angst“ vor Zurückweisung in

Zusammenhang bringt und stark schuldgefühls-belastet bereut (97). „Ich hätte ihr so nah wie möglich bleiben sollen. Ich brauchte sie, und sie brauchte mich“ (21).

Späterhin verdüsterte sich Hajimes Leben zunehmend. Die Schule konnte er „nicht ausstehen“ (24), die Freunde „erdrückten ihn.“ Zwar fand er in der Mittelschule eine Freundin, Izumi, blieb jedoch durchweg ambivalent und empfand selbst in der Faszination der ersten, vorsichtigen sexuellen Erlebnisse auch „eine so tiefe Einsamkeit wie noch nie zuvor“ (27). Die konstitutive Beziehungsdefinition der beiden Jugendlichen beruht auf „Angst“ und Schmerzvermeidung: Izumi sieht sich als „Schnecke ohne Haus“, Hajime als „Frosch ohne Schwimmhäute“; oberste Priorität hat die Vereinbarung, sich „nicht weh zu tun“ (31). Genau dies jedoch geschieht dann auf umso dramatischerer Weise: Als Hajime mit Izumis Lieblingscousine zusammentrifft (die wie Hajime ein Einzelkind ist), sind beide auf den ersten Blick von impulsiver und unbezähmbarer Leidenschaft erfasst. Es entbrennt eine sexuelle Obsession, die – völlig wortlos – von einer „wütenden, unzählbaren Gewalt“ und radikalen Unverbindlichkeit bestimmt war und bei der „Liebe [...] ausgeschlossen [war]“ (48). Es wirkte hier ein „Magnetismus“, der Hajime vage an die Shimamoto aus seiner präpubertären Latenzzeit erinnerte (46). Über diese Leidenschaft, von der Hajime keine Gespräche, sondern „nur Bilder in Erinnerung“ hat (48), zerbricht die Beziehung zu Izumi; und er wird beide Frauen nie wieder sprechen. Izumis Cousine wird aus ungeklärten Gründen im Alter von sechsunddreißig Jahren zu Tode kommen, Izumi selbst scheint ihr weiteres Leben späterhin als vereinsamte, psychisch stark beeinträchtigte Bewohnerin eines Apartmenthauses zu fristen: Die Kinder des Hauses „haben Angst vor ihr“; sie „fürchten sich vor ihrem Gesicht“ (84f.). Hajime ist seither von Schuldgefühlen erschlagen und in „erbittertem Selbsthass“ zutiefst davon überzeugt, Izumi „irreparablen Schaden“ zugefügt zu haben (50f.). Dabei lässt auch den erwachsenen Hajime „nach all den Jahren der bloße Gedanke an Shimamoto noch immer am ganzen Leib erschauern“ (59). Einmal wird er sogar eine unbekannte Frau, die er für Shimamoto hält, stundenlang in der Stadt verfolgen, ohne sich entschließen zu können, sie anzusprechen, bis „ein Mann“ ihn aufhält und ihm einen Briefumschlag mit Geld zusteckt.

Als Hajime nach einem Jahrzehnt der fühllosen „Eiszeit“ und bedrückenden „Isolation“ (55, 78) im Alter von dreißig Jahren Yukiko kennen lernte, spürte er plötzlich „eine sehnsüchtige, längst vergangen geglaubte Erregung“ sowie tiefe Verlassenheit und „Schweigen“, wann immer er von ihr entfernt war (72): „Hier gehörte ich hin, hier fühlte ich mich geliebt und geborgen“ (78). Hajime und Yukiko heiraten, und das Paar bekommt zwei Töchter. Dass Yukiko früher, nach dem Ende ihrer ersten Liebe einen Selbstmordversuch beging, sich vollkommen zurückzog und erst „wieder auftaute“, als sie Hajime kennen lernte, erfährt dieser erst spät und nicht von ihr selbst,

sondern von ihrem besorgten Vater (139). Mit Mitte dreißig erhält Hajime durch einen Klassenkameraden zufällig Nachricht über den schlimmen Zustand von Izumi, seiner ersten Freundin in den Teenage-Jahren. Kurioserweise trifft er beinahe gleichzeitig zufällig wieder mit Shimamoto, der Kinderfreundin, zusammen. Beide versichern sich der ihr ganzes bisheriges Leben prägenden, tiefen Verbundenheit („Du hast an mich gedacht? ‚Unentwegt.‘ Und ich hab an dich gedacht“; 102). Jedoch: Shimamoto erzählt grundsätzlich nichts aus ihrem Leben; und wiederholt verschwindet sie unangekündigt für längere Zeit. Auch ist Shimamotos Selbstbild sehr düster: „[A]m Ende zerstöre ich nur alles“; „sobald ich dabei bin, passiert nie etwas Gutes“ (115, 128; ferner 52 und 201). Nichtsdestoweniger erlebt Hajime die regelmäßigen Gespräche mit ihr als überaus intensive sowie zeit- und wirklichkeitsenthobene Ereignisse, sodass er mitunter das Gefühl hat, sie wären reine Einbildungen seiner selbst. Einmal machen beide auf Ersuchen Shimamotos einen Ausflug, auf dem Shimamoto zu Hajimes Überraschung die Asche ihres vor einem Jahr verstorbenen Neugeborenen im Fluss eines Gebirgstals bestattet (113). Das Kind lebte nur einen Tag und „konnte nicht richtig atmen“; die Ärzte „wussten den Grund nicht“ (124). Auf dem Heimweg von diesem Ausflug erleidet Shimamoto einen lebensbedrohlichen Lähmungsanfall, dem, u.a. wegen der versäumten Einnahme von Medikamenten, die Aura eines Selbstmordversuchs anhaftet: „Stell mir keine Fragen, ja? Warum das passiert ist“ (130).

Da Hajime während der unberechenbaren Abwesenheiten Shimamotos in Zwangsvorstellungen gerät (196, 203), die er nicht mehr „ertragen kann“, gesteht er ihr: „Ich kann ohne dich nicht leben. Ich will dich nie wieder verlieren [...]. Ich liebe dich“ (183f.). Shimamoto erwidert, er müsse sie dann aber „ganz nehmen“, mit dem „ganzen Gepäck, das ich mit mir herumschleppe“; es gäbe kein „Dazwischen“. Hajime weiß, dass er seine Frau und Kinder liebt, „sehr sogar“, hat aber, seit er Shimamoto wiedergetroffen hat, das Gefühl, „dass etwas fehlt: Die wichtige Frage ist, *was* fehlt.“ Hajime ist entschlossen, seine Familie aufzugeben. Als sich beide umarmen und Hajime Shimamotos „warmen Herzschlag“ spürt, schließt er die Augen und denkt „an das Blut, das durch ihre Adern floss“ (185). Nach der einzigen gemeinsamen Liebesnacht verschwindet Shimamoto endgültig, und Hajime zieht den Schluss: In dieser Nacht hatte „der Geruch des Todes sie umschwebt. Sie hatte vorgehabt zu sterben [...] zusammen mit mir“, und hat dann, so vermutet Hajime, alleine Selbstmord begangen. Allerdings wird keine Leiche gefunden. Shimamoto scheint sich vollkommen in Luft aufgelöst zu haben. Hajime hingegen ist dem Zusammenbruch nahe. Auf einer desorientierten Fahrt durch die Stadt meint er plötzlich, Izumi zu erkennen: „In ihrem Gesicht zeichnete sich nichts ab [...] eine unendliche Leere“ (208). Hajime verfällt in einen mehrtägigen Zustand von Schock und Sprachlosigkeit; zuletzt jedoch führt die

Kulmination der Ereignisse dazu, dass das Ehepaar Hajime und Yukiko das zwischenzeitlich erstorbene Gespräch wieder aufnimmt und eine Fortsetzung der Beziehung möglich scheint.

1.3 Erste Indizien einer transgenerationalen Psychotraumatik

Soweit der Plot: Eine als zutiefst existenziell erlebte Kinderfreundschaft, die zu einer lebenslangen, fatal endenden Beziehungsverstrickung führt; eine gleichermaßen katastrophal endende Jugendliebschaft, die primär auf Angst- und Scherzvermeidung basierte, dabei jedoch zwei sicher und behütet aufwachsende Teenager verbindet, in deren individueller Biografie kein unmittelbarer Anlass für Angst und Schmerz auffindbar ist. Allenthalben von Tod, Selbstmord und psychischem Zusammenbruch gezeichnetes Beziehungsgeschehen, das eine hohe Schuldgefühlsbelastung trägt. Allgegenwärtig auch die Blockierung von Sprechen, Erinnern und Selbstartikulation, die über dieses namenlose Leiden Auskunft geben und es lindern und entschärfen könnte. – Wie gesagt: Dass tiefe Beziehungsstörungen das figurale Geschehen des Romans bestimmen, ist offensichtlich, muss jedoch nichtsdestoweniger genau nachvollzogen und kontextualisiert werden. Doch wie lässt sich darüber hinaus die Annahme der kriegsbedingten und transgenerationalen Herkunft dieser Dynamik der Beziehungsstörungen prüfen? Der kohortenpsychologische Rückschluss, dass dies bei Figuren, die um 1950 in Japan geboren wurden (wie Murakami selbst), sehr wahrscheinlich, ja beinahe zwingend ist, kann vor allem literaturwissenschaftlich nicht genügen. Und noch schwieriger dürfte es sein aufzuweisen, dass in der Darstellung des Erzählers neben dem narrativen Agieren auch ein Faktor des therapeutischen Durcharbeitens wirksam ist? Es wird also darauf ankommen, eine Reihe von zum Teil überaus subtilen textuellen Indizien aufzunehmen, die sich sozusagen gegen die Ahnungslosigkeit des zweit-generationalen Erzählers Hajime durchgesetzt haben und trotz der von ihm verursachten narrativen Verstellungen zum Ausdruck kommen konnten.

Weniger subtil als nachgerade emblematisch-prägnant sind allerdings die Hinweise in der Namensgebung der Figuren. Denn sowohl bei Hajime selbst als auch bei seiner ersten Jugendliebe, Izumi, hat sich die familienbiografische Funktion, als Kinder unbewusst die elterlichen Gewalterlebnisse der (Kriegs-) Vergangenheit aufzuwiegen und zu beschwichtigen, bereits in ihre Vorname eingeschrieben. Und dies ist auf eigentlich sehr prononcierte Weise gleich in den ersten Sätzen des Romans ausgedrückt:

Ich bin am vierten Januar 1951 geboren, in der ersten Woche des ersten Monats des ersten Jahres der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Eine denkwürdige Konstellation nehme ich an, und darum gaben mir meine Eltern den Namen Hajime – japanisch für ‚Beginn‘. Ansonsten war es eine hundertprozentig durchschnittliche Geburt. (7)

Die elterliche Delegation, einen „Beginn“ und eine Stunde Null zu setzen, die es erleichtert, die Erinnerung an die erste Hälfte „des zwanzigsten Jahrhunderts“ und die damit verbundene Kriegs- und Zerstörungserfahrung der Eltern rigoros abzuspalten, setzt Hajime gerade auch als erwachsener Erzähler des Romans unmittelbar um: Denn er gibt ab der zweiten Seite des Textes keinerlei Verweis mehr auf die Zeit vor seiner Geburt. Sein unvermerkt weit reichender Satz: „Als ich geboren wurde, hätte man jedoch nie vermutet, dass es einen Krieg gegeben hatte“, gilt also nicht nur im allgemeinen für das Japan dieser Zeit; er gilt vor allem auch für den Roman selbst und den Narrationsmodus seines Erzählers.

Im Vornamen Izumi ist die familiäre Funktion, die von den Eltern erlebte Gewalterfahrung umzuwandeln, noch plastischer ausgedrückt. Der Name Izumi „bedeutet auf japanisch ‚Bergquelle‘“ und verweist, wie Hajime bemerkt, auf ein Märchen: „Wirf eine Axt hinein, und schwupp! kommt eine Fee heraus, sagte ich in Anspielung auf das Märchen. Izumi lachte.“ (25) Die märchenhafte Verwandlung einer Axt in eine Fee, zumal sie in einer neuen Leben symbolisierenden Bergquelle erfolgt, kann als Allegorie einer elterlichen Funktionszuweisung an ihre erstgeborene Tochter Izumi verstanden werden, die erlebte Gewaltvergangenheit („Axt“) in etwas Gütig-Liebevolleres (eine „Fee“) zu übersetzen, also auf magische Art einen emotionalen „Beginn“ zu vollziehen.¹⁰ Und gerade von Izumi erfährt man, dass sie „ihre Eltern [liebte und achtete]“, sich in deren Lebensordnung fest einfügte und deshalb für ihren College-Besuch den Wohnort der Eltern nicht verlassen wollte – „ihre Eltern wollten sie in ihrer Nähe behalten“ (41). Damit freilich ist der erstgeborenen Tochter die schwierigste der Aufgaben des gesellschaftlichen Lebens in post-traumatischen Zeiten aufgebürdet und es zeichnet sich auch die dadurch drohende Überforderung ab, die Izumis Scheitern zur Folge hat. Eine Bergquelle wird im Text dann vielmehr der Ort der Bestattung eines früh verstorbenen Säuglings (von Shimamoto) sein.

Weitere Hinweise auf Folgen einer transgenerationalen Trauma-Dynamik sind in Hajimes Aussagen über Erinnern und Erzählen enthalten. Am prägnantesten kommt dies in einer quasi-programmatischen Erklärung Hajimes zum Ausdruck: „Ich sehe es nicht als meine Aufgabe an, den Erinnerungsraum, den man die Vergangenheit nennt, zu erforschen“ (21).¹¹ Es nimmt sich im

¹⁰ Die Virulenz von Weltgeschichte und Gewaltvergangenheit in Izumis Familie kann – in des Erzählers stets so sparsamen und quasi zufällig sich ergebenden Hinweisen – auch an dem kuriosen Detail abgelesen werden, dass Izumis Eltern einen „deutschen Schäferhund namens Karl, nach Karl Marx“ hatten und der Vater der kommunistischen Partei Japans angehörte (25).

¹¹ Dass der Autor Murakami die Einstellung seines Erzählers nicht teilt, ist für die Textanalyse freilich zunächst nicht relevant und soll hier lediglich interessehalber in Form einer Interview-Aussage angemerkt werden: „Ich finde es äußerst wichtig, sich mit der Vergangenheit zu beschäftigen. Wir sind meiner Meinung nach sogar verpflichtet dazu. Ich bin zum Beispiel nach dem Krieg geboren, aber das bedeutet nicht, dass ich keine Verantwortung trage für das, was die Japaner in diesem Krieg gemacht haben.“ (Interview von Jan Keith, *SZ-Magazin* Freitag, 1. August 2003)

gelassenen Ernst dieser Feststellung beinahe unfreiwillig komisch aus, wie wenig sich noch der erwachsene Hajime, und noch während er unablässig erzählt, bewusst zu sein scheint, dass genau dieses Nicht-Erforschen, also das energisch-defensive Vermeiden der Erinnerung an die erste Jahrhunderthälfte, weniger von einer persönlich-philosophischen Abwägung herrührte als dass sie stets der geheime Schwerpunkt von Hajimes familiendynamischer Position und Funktion gewesen ist. Wie sehr diese Funktion der Erinnerungsvermeidung von Hajime als wert- und persönlichkeitsbildender Faktor verinnerlicht worden ist, äußert sich in der großen Ernsthaftigkeit, mit der er diese Feststellung trifft. Vor allem jedoch ist sagen, dass Hajime sich hierbei in einer zutiefst widersprüchlichen Lage befindet, denn er tut über viele Kapitel hinweg nichts anderes, als über seine persönlich-biografische „Vergangenheit“ zu berichten, freilich ohne sie dabei auch „erforschen“ zu wollen. Hajime berichtet und berichtet – sozusagen atemlos. Jedoch kann und will er dabei nichts wirklich persönlich ergründen, d.h. er vermag es nicht, seinen persönlichen „Erinnerungsraum“ in dessen assoziativen Vernetzungen und emotionalen Valenzen für sich narrativ zu erschließen und anderen fasslich mitzuteilen. Desto stärker werden die Wirkungen seines Erzählens auf der Übertragungsebene sein.

Sowohl für Hajime als auch Shimamoto ist dieses Handlungsmuster des *erzählenden Nicht-Erinnerns* offensichtlich komplementär ergänzt durch die Neigung zur Idealisierung von spezifisch isolierten Einzel-„Erinnerungen“. Als die beiden erwachsenen Kindheitsfreunde darüber sprechen, warum Hajime Shimamoto nach seinem Umzug im Alter von zwölf Jahren nicht mehr besuchte, meint er, dass er sich „die schönen Erinnerungen an unsere gemeinsame Zeit bewahren [wollte]“ (98). Dass dies paradoxerweise um den hohen Preis der Opferung des direkten Kontakts zu seiner Herzensfreundin geschah, scheint von beiden überhaupt nicht wahrgenommen zu werden. Vielmehr zeigt sich, dass auch Shimamoto gemäß einer zentralen persönlichen Lebensregel aus dem Wunsch heraus lebt, „die Dinge so [zu] belassen, wie sie sind. Konserviert sozusagen“ (174). Und es war aus genau diesem Grund, dass auch Shimamoto noch als Erwachsene den Kontakt zu Hajime für längere Zeit scheinbar willkürlich und jedenfalls ohne Begründung abbrach, nachdem sie ihn zunächst eigenständig wiederhergestellt und als existenziell bereichernd empfunden hatte. Dieser Modus der Bewahrung und Konservierung von „schönen Erinnerungen“ ist – trotz oder gerade wegen des durchaus romantischen Gepräges dieses Verfahrens – aus psychotraumatologischen Zusammenhängen als Funktion der Verdeckung und defensiven Selbst-Stabilisierung bekannt. Sie stellen die strukturanaloge andere Seite jener „Einkapselung“, „Einschließung“, „Krypta“ oder „inneren Fremdkörper“ dar, die die schrecklichen Trauma-Erinnerungen (oder Introjekte) betreffen und aus dem Bewusstsein

ausschließen.¹² So verstanden, zeichnet sich in der Beziehung zwischen Hajime und Shimamoto eine Form der aktiven, sozusagen profilaktischen Kultivierung von Deckerinnerungen bzw. von komplexen mentalen Deckabwehrgebilden ab (Rohde-Dachser mit R.R. Greenson, 101), die spaltungslogisch strukturiert sind und ein unmissverständliches Indiz für das Vorliegen von psychotraumatologischen Belastungen darstellen (Fischer/ Riedesser 149).

Sowohl das „Konservieren“/ Idealisieren als auch das Nicht-„Erforschen“ des persönlichen und geschichtlichen „Erinnerungsraums“ weisen also darauf hin, dass Hajime und Shimamoto figural wie Personen strukturiert sind, die einen tiefgehenden, in der familialen Frühsozialisation transgenerational vermittelten Impuls der „Vergangenheits“-Abspaltung und Deckbildung ausgesetzt waren. Wenn sie „schöne Erinnerungen“ konservieren, betreiben beide Kinder noch als Erwachsene intuitiv eine Form des „Gedenkens“ und der „Introjektbildung“, die Hirsch (mit T. Reik und E.T. Haas) als das Gegenteil von narrativem Erinnern und lösender Trauerarbeit begreift (2004, 105f.); d.h. sie halten einem von den Eltern unerzählten „Vergangenen als Gegenwart die Treue“ (Hirsch 2004, 106)¹³ und sind „unbewusst durch eine psychische Nabelschnur mit dem depressiven Primärobjekt verbunden“ (Leuzinger-Bohleber 121). Unter solchen Bedingungen können sich freilich die basalen Fähigkeiten des persönlichen Erlebens und Erinnerns sowie dementsprechend auch die des Erzählens nur eingeschränkt entwickeln.

1.4 Schuldgefühl und die Vorliebe für Symbole von ‚liebgewonnener Verletzung‘

Das vielleicht prägnanteste Indiz einer transgenerationalen Psychotraumatik ist jedoch in jenem überbordenden Schuldgefühl zu sehen, in dessen Bann Hajime steht und das sich im Verlauf seiner Erzählung zunächst nur umso mehr verdichten zu wollen scheint. Schon am Ende des zweiten Kapitels wird dieses Schuldgefühl in einem ominösen Vorverweis als genereller affektiver Zustand allen folgenden Ereignissen vorangestellt. Als der Icherzähler von seiner Liebe spricht, die er, als „Frosch ohne Schwimmhäute“, für Izumi, die „Schnecke ohne Haus“, empfand, und als er hinzusetzt, wie sicher er damals war, ihr niemals „weh tun“ zu können, kommentiert er aus heutiger Überzeugung, dass er Izumi „so schwer verletzt“ hat, dass „sie sich nie wieder davon erholen“ konnte. Mit großer und tief empfundener Schuldphase schließt das Kapitel: „Dass man einem Menschen nur dadurch, dass man lebt, irreparablen Schaden zufügen kann“ (32). Seiner sexuellen Obsession mit der „Cousine“ konnte Hajime überhaupt nur deshalb nachgehen,

¹² Leuzinger-Bohleber (mit Abraham/ Torok) (xx 111) und Bohleber (381).

¹³ Wie irreführend oder zumindest missverständlich – und letztlich wohl selbst transgenerational betroffen – viele der recht zahlreichen wissenschaftlichen Bezugnahmen auf Reik (und Walter Benjamin) sind, mag der Blick auf Hocks Beitrag xx.

weil er dabei seine Beziehung zu Izumi, und das heißt: seine Schuldgefühle, vollkommen absplattete: Er „hatte nicht einmal Schuldgefühle“ und hatte „überhaupt nicht das Gefühl, [Izumi] zu betrügen“ (50). Die Art und Weise, wie in dieser Affäre „Liebe“, „Zukunftsgedanken“ und „Schuldgefühle“ vollkommen „ausgeschlossen waren“ (49), macht jedoch indirekt umso deutlicher, wie sehr Schuldgefühle für Hajime, ganz unabhängig von jeder konkreten Frage nach persönlicher Verantwortung und Verfehlung, fester psychischer Bestandteil von „Liebe“ sind. Diese abgespaltenen, transgenerational präformierten Schuldgefühle müssen dann umso brachialer hervorbrechen, als die Affäre mit der Cousine aufgedeckt ist: „Zum erstenmal in meinem Leben wallte erbitterter Selbsthass in mir auf“ (51).

Wie einem festen inneren Cantus firmus folgend, wird Hajime im Laufe seiner gesamten Romanerzählung wiederholt auf dieses Schuldgefühl zurückkommen. Damals die Beziehung mit Shimamoto als Zwölfjähriger nicht aufrechtgehalten zu haben, bedauert Hajime heute nicht nur; er bereut dies in geradezu selbstquälender Weise unter großen „physischen Schmerzen“: „Kostbare Jahre, nie mehr zurückzuholen [...]“ (151). Sogar noch an dem Selbstmordversuch, den seine Frau Yukiko in ihrer Jugendzeit verübt hatte, nimmt er schuldgefühlshaft Anteil: „Dieser Mann hatte Yukiko zutiefst verletzt, und ich hatte Izumi das gleiche angetan“ (144, 149). Angesichts seines Erfolgs als Gründer zweier renommierter Jazz-Bars fürchtet Hajime nichts mehr, als dass Izumi auf ihn aufmerksam würde und er neuerlich sein Gefühle von Schuld zu gewärtigen hätte: „Was würde sie wohl empfinden, wenn sie mich so sähe – ungeniert glücklich und erfolgreich, scheinbar ohne jede Narbe aus unserer gemeinsamen Vergangenheit?“ (89). Dabei ist Hajime hier unendlich weit davon entfernt zu erkennen, wie wenig „ungeniert“ und geradezu zwanghaft skrupulös und schuldgefühlsbelastet er in Wirklichkeit ist. Im Zuge der weiteren Zuspitzung des Geschehens wird er zuletzt sogar in einen psychosenahen Zustand geraten und dabei das von „einer unendlichen Leere“ gezeichnete Gesicht der erwachsenen Izumi halluzinieren, ein Bild „wie der Grund eines tiefen Ozeans, stumm und tot“ (208), dessen alleinverantwortlicher Verursacher Hajime zu sein glaubt. – Hier flackert plötzlich die Erscheinung eines fratzenhaften, schuldgefühlsbeladenen und paranoid ins psychische Außen verlegten Introjekts auf, dem Hajimes transgenerational bedingter „Selbsthass“ ins Gesicht geschrieben steht und von dem Hajime schon früh mutmaßte, das es – ein Introjekt eben – ein „unausweichlicher [...] Aspekt meines Wesens“ und „Teil meines Charakter“ ist (52).

Dem entsprechend erweist sich Hajime als vollkommen außerstande, jene allgemeine, kohortenspezifisch Lebensaufgabe zu beherzigen, die ein Klassenkamerad – etwa in der Mitte des Romans – angesichts Hajimes Izumi-Erfahrung intuitiv formuliert: die Überwindung eines endemischen Schuldgefühls: „[...] es war nicht Deine Schuld. Irgendwie macht jeder so eine

Erfahrung. Stärker oder schwächer. Niemand kann die Verantwortung für einen anderen übernehmen“ (86). Jedoch Hajime bleibt tief in seinem Gefühl der Schuldhaftigkeit versunken. Nach wie vor gilt für ihn, was er im düsteren Moment der Trennung von Izumi mit „erbittertem Selbsthass“ als eine „unumstößliche Erkenntnis“ festgehalten hat, dass „ich im Grunde ein Mensch bin, der fähig ist, Böses zu tun“ (51f.). Denn er könnte, wenn „die Umstände es erforderten“, „ganz und gar egoistisch, ja, sogar grausam werden“ und dann „selbst einer geliebten Person bedenkenlos eine Wunde zufügen [...], die nie mehr heilen würde.“ Wie exzessiv dieses Ausmaß an Zerknirschung und Schuldgefühlslast ist, wird umso deutlicher, wenn man sich vor Augen hält, dass es de facto auf nichts anderes zurückgeführt werden kann, als dass Hajime als Teenager, von einer unbezwinglichen Leidenschaft übermannt, eine heimliche sexuelle Erfahrung macht und seine jugendliche Liebesbeziehung darüber zerbricht.

Umso deutlicher wird, wie sehr Hajimes so unverhältnismäßiges Schuldgefühl durch einen mentalen Faktor bedingt ist, der in der psychotraumatologischen Diagnostik als „selbstzerstörerisch [wirkendes] Introjekt“ mit „schwerer Schuldgefühlssymptomatik“ bekannt ist (Hirsch 2000, 640). Bereits seit Anfang des vorigen Jahrhunderts wird dieses Phänomen „mit Ferencis als Introjektion des Schuldgefühls des Täters“ begriffen (Fischer/ Riedesser 295). Für die Thematik der transgenerationalen Kriegsvergangenheit muss dies freilich differenziert werden, denn die Nachgeborenen von Kriegszeiten – zumal die von Bombardierungsopfern – können das Schuldgefühl nicht direkt von einem personalen Gewalttäter im engeren Sinn bezogen haben. Hirsch gibt dahingehend den entscheidenden Hinweis, dass „keineswegs nur massive Traumatisierungen“, sondern „gerade auch subtile Beziehungstraumata innerhalb der Familie des sich entwickelnden Kindes“ für das Schuldgefühl verantwortlich sein können (Hirsch 2000, 640, auch 1995, 1997). Gerade auch in der transgenerationalen Familienkonstellation eines Nachkriegskontextes gilt: „Das Introjekt macht Schuldgefühle“ (642), und es ist mit schicksalhafter und namenloser Kraft an das Selbst geheftet, als „unausweichlicher [...] Aspekt meines Wesens“ (52). Hinzu kommt, was bei den so genannten Täternationen Japan und Deutschland, aber nicht nur dort, immer mit bedacht werden muss: dass „auch uneingestandene schwere Schuld der Eltern im Selbst des Kindes ein Introjekt [bilden können]“. Und hier scheint es kein Zufall zu sein, dass wir von Hajimes Vater nichts erfahren, außer dem einem Faktum, dass er „in Singapur an die Front“ und danach in Kriegsgefangenschaft kam (7).¹⁴ Hier ließe sich für Hajime die – rein heuristisch motivierte – Hypothese formulieren, dass offensichtlich zwar nicht

¹⁴ In dergleichen Familienkontexten ist dann tatsächlich vielfach die Empfindung beobachtbar, „als könne [man] irrationalerweise schuldig sein an etwas, das vor der eigenen Geburt stattgefunden hat“ (Hirsch 2004, 134).

wirklich er selbst, aber doch damals sein Vater es war, der „sogar grausam werden“ konnte, wenn „die Umstände es erforderten“, nämlich als er „an die Front kam“.¹⁵

Was auch immer als die genauen Umstände denkbar wäre, die Hajimes transgenerational vermitteltem Schuldgefühl und seiner Grausamkeitsbefürchtung strukturell entsprächen –, er scheint jedenfalls, ohne dies selbst als ein Persönlichkeitskennzeichen seiner selbst zu erkennen, in allen seinen Beziehungen zu Mädchen und Frauen in typischer Weise die verschiedenen Aspekte einer psychotraumatologisch belasteten Elternbeziehung zu wiederholen: Denn Hajime scheint dem Zwang zu folgen, „sich in die Eltern einzufühlen, um ihre nicht mitgeteilte Geschichte zu erfahren“, für sie „ihre ungelebten Emotionen zu empfinden“ und dadurch das geschehene Leid zu revidieren, so resümiert Hirsch dieses Phänomen (2004, 61 mit Grubrich-Simitis, Kogan und Bergmann/ Bergmann). Aus dieser transgenerationalen Mission erwächst jenem Satz Hajimes, der wie fast alle seine Sätze ein lakonischer Satz ist, die ganze Tiefe seiner unvermerkten persönlichen Bedeutung. Er sei nicht gekränkt, sagt Hajime, als Shimamoto nach längerer unangekündigter und erklärungsloser Abwesenheit wieder auftaucht und sich entschuldigen möchte: „Das hier ist schließlich eine Bar. [...] Mein Job besteht eben darin auf sie [die Leute] zu warten“ (106). Hajime ist ein Wartender, aus beziehungsgeschichtlicher Disposition; er wartet leidenschaftlich und vollkommen anspruchlos, bis „Leute“ mit ihren nicht mitteilbaren Geschichten kommen und seine empathische Grundhaltung in Anspruch nehmen, um diese unbewusst ausagieren zu können.

Dass es dabei im Wesentlichen darum zu tun ist, „zu versuchen, Symbole zu finden“, die die unartikulierte Trauma-Erfahrung der Eltern abzubilden vermögen und also eine Resymbolisierung vorantreiben können (Hirsch 2004, 61), zeigt sich noch bei den erwachsenen Hajime und Shimamoto auf sinnfällige Weise an einer kleinen, gänzlich idiosynkratischen Vorliebe, die bereits die beiden Zwölfjährigen entwickelten. Denn Hajime und Shimamoto, deren liebste gemeinsame Beschäftigung es damals war, hingebungsvoll die Schallplatten der kleinen Sammlung der Eltern zu hören, wollen noch als Erwachsene einen „winzigen Kratzer“ auf der besonders geliebten Platte von Franz Liszt nicht missen (14). Als die erwachsenen Shimamoto und Hajime ein Konzert besuchen, in dem diese Musik gegeben wird, können sie sich beide trotz des „herrlichen“ Vortrags nicht wirklich „mitreißen“ lassen (153f.): „Die Platte“ der Eltern, „die wir damals hörten – am Ende des zweiten Satzes war doch so ein winziger Kratzer zu hören: K-tschk! K-tschk! Irgendwie komme ich ohne diesen Kratzer in diese Musik einfach nicht rein“.

Der Aspekt des nicht nur lieb gewonnenen, sondern gänzlich unabdingbaren Makels ist schon im zentralen Leitmotiv des Textes gegeben: dem gelähmten Bein Shimamotos. Als dieser

¹⁵ Unter heuristischen Hypothesen verstehe ich solche, die nach Lage der Textinformationen nicht wirklich geprüft werden können, die aber – in explorativer Absicht – aufgestellt werden, um mit ihrer Hilfe neue, weiterführende Fragestellungen hervorzubringen. xx Definition.

Defekt später chirurgisch behoben ist und Hajime sich darüber verblüfft zeigt, sagt Shimamoto: „Klingt ja fast, als würdest du's bedauern“, und Hajime sagt lachend: „Schon möglich“ (120). In diesem Scherz ist mehr Wahrheit enthalten, als beiden hier bewusst zu sein scheint, denn Hajime hatte zuvor mehrfach eine idiosynkratische Fixierung an das Motiv des gelähmten Beins einer Frau gezeigt, so dass man beinahe von einer Fetischisierung sprechen möchte: Anlässlich eines durch einen Freund arrangierten Rendezvous hatte Hajime angemerkt, dass er sich – „ehrlich gesagt“ – überhaupt nicht darauf eingelassen hätte, wenn der Freund nicht das „kranke Bein [der Frau] erwähnt hätte“ (56). Auch ist Hajime von dieser Fixierung auf die Gehbehinderung der Frau lebenslang betroffen. Noch gegen Ende des Romans, als die – längst operativ kurierte – Shimamoto bereits endgültig aus dem Gesichtskreis Hajimes verschwunden ist, nahm dieser, als er in der Stadt neuerlich eine Frau sah, die „ein Bein nachzog“, instinktiv die Verfolgung auf: „Sobald ich sie sah, erstarrte alles um mich her“ (206).

Ein gelähmtes Bein, ein Kratzer, „K-tschk“, auf einer Lieblingsschallplatte: Es sind Motive des Gezeichnet- und Verletzt-Seins, an die Hajime und Shimamoto mit für sie selbst unergründlicher Hingabe fixiert scheinen und in denen sie unbewusst für die namenlose Gewalterfahrung der Eltern Symbole zu finden suchen, um sie ausdrücken und lindern zu können. Gerade für Hajime ist es die leidenschaftliche Suche nach einem je persönlichen Geheimnis, das als zunächst noch unentzifferbarer narrativer Gehalt insbesondere der gemeinsam gehörten Musik innewohnt: Die Musik hinterließ „ein undeutliches Bild in [seinem] Kopf – ein Bild, das etwas bedeutete“ und das Hajime gerne erfahren und ausgedrückt hätte: „Wie gerne hätte ich Shimamoto von ihnen [den Strudeln des Musikerlebens] erzählt! Aber sie waren mit der alltäglichen Sprache nicht zu erfassen. Ein völlig neues Vokabular wäre dazu erforderlich gewesen, aber ich hatte nicht die leiseste Ahnung, wie es hätte aussehen können“ (15). Dass der romantische Topos der Unaussprechlichkeit von Musik, dieser „Strudel“ des in der Plattensammlung der Eltern erlebten, aber noch präsymbolischen „Bildes“, inhaltlich aus Erlebnisresiduen bestehen könnte, die von transgenerational übertragenen Erfahrungsinjekten herrühren und die, wie Hirsch sagt, die „nicht mitgeteilten Geschichten“ der Eltern sowie deren „ungelebte Emotionen“ enthalten, dessen können und dürfen sich Hajime und Shiamoto nicht bewusst werden. Auch der Tatsache nicht, dass genau darin – in diesem Zwang, ein namenloses, aus der Vorgeneration kommendes Erleben zu enträtseln und ihm ein neues „Vokabular“ zu verleihen – die psycho- und beziehungs-dynamische Essenz ihrer Liebesbeziehung liegt.

1.5 Unbewusste Partnerwahl – im Schatten von transgenerationaler Depressionsübertragung und Assoziationen der Gewalt

Der Sachverhalt einer durch transgenerationale Übertragungen bedingten Partnerwahl kommt jedoch in geradezu allegorischer – oder konkretistischer – Weise in Hajimes lebenslangem Lieblings-Musikstück zum Ausdruck: Duke Ellingtons Song *Star-crossed lovers*. Den Titel übersetzt Hajime zunächst wörtlich korrekt als „Von einem Unstern verfolgte Liebende“ (174). Gleich anschließend aber gibt er eine sehr viel persönlichere Paraphrase: die „Liebenden, die unter einem unglücklichen Stern geboren sind“, eine Lesart, die von der ursprünglichen Bedeutung deutlich abweicht und unwillkürlich die transgenerationale Natur des evozierten Fatums hervorhebt. Denn sie impliziert das eigentümliche, aber psychotraumatologisch unvermerkt treffliche Bild, dass die späteren Liebenden ursprünglich gemeinsam bzw. im selben Moment und unter einem identischen Unstern geborenen wurden; nicht umsonst wird Shimamoto dann entschieden auf diese Lesart Bezug nehmen (175). Hajime war lebenslang gänzlich mit diesem Song identifiziert, den er in jener unglücklichen Lebensphase seiner Zwanzigerjahre einmal „zufällig gehört“ hat und der eine „Saite [in ihm] zum klingen [brachte]“ (101). Er hat ihn damals „Abend für Abend [...] immer wieder von vorne“ gehört. Und dass diesem epiphanischen Erlebnis von „Song“ und „Saite“ auch eine hohe Aggressionsübertragung und Gewaltlatenz innewohnt, geht nicht nur aus der Semantik des „Unsterns“ hervor, sondern auch aus der aggressiv gespannten Körperreaktion, die Hajime aus dem beständigen Hören dieses Songs bezog: „Meine Nerven waren so scharf wie eine Klinge, meine Augen glänzten von einem stechenden Licht. Und jedesmal, wenn ich diese Musik hörte, erinnerte ich mich, wie meine Augen mir damals aus jedem Spiegel entgegengelodert hatten“.

Die Hypothese, es bestünde zwischen Hajime und Shimamoto eine unbewusste Partnerwahl, die wesentlich auf einer transgenerational von den Eltern weitergegebenen Psychotraumatik beruht, lässt sich nicht nur auf gestisch-allegorische oder symbolische Indizien stützen. Essenzielle Hinweise sind auch in der Interaktionsdynamik bzw. im Übertragungsgeschehen zwischen den beiden Figuren gegeben. Diese Übertragungen kommen insbesondere in den Momenten des Augenkontakts zum Ausdruck und scheinen primär von Affekten und Assoziationen der Depression, der blockierten Trauer und von Impulsen der übergriffigen Beziehungsvereinnahmung geprägt zu sein. Als die zwölfjährige Shimamoto den Protagonisten mit ihrem „ruhigen Blick“ ansah, der „einen buchstäblich fesselte“ und der dem „Gegenüber [...] behutsam eine Hülle nach der anderen vom Herzen streifte“, konnte dieser zwar „für einen

Moment ein schwaches Licht ausmachen, wie eine winzige Kerzenflamme“, jedoch diese „[flackerte] in einem dunklen, engen Raum“ (18). Über die erwachsene Shimamoto beobachtet Hajime: „Manchmal sah ich ihr tief in die Augen, konnte dabei aber nichts als ein sanftes Schweigen entdecken. [...] Jede Emotion wurde von diesem strahlenden Lächeln aufgesogen“ (149). Nichtsdestoweniger und gerade deshalb hat Hajime dann, wenn Shimamoto nach einem gemeinsamen Gespräch aufbricht, das Gefühl, dass „[seine] Welt hohl und bedeutungslos geworden war“ (131). Und während eines Gesprächs stellt Hajime für einen kurzen Augenblick fest, dass „ihr Gesicht vollkommen ausdruckslos [war]“ und dass „etwas in ihren Augen einen traurig werden [ließ]“ (114).

Hajime selbst wird an anderer Stelle, als er unter der langen Abwesenheit Shimamotos leidet, plötzlich ein vages Bedürfnis danach empfinden zu weinen, das gleichzeitig jedoch blockiert ist, insofern er keinen rechten Anlass finden kann: „Wenn ich hätte weinen können, wäre vielleicht einiges leichter gewesen. Aber worüber hätte ich weinen sollen?“ (162). Eine Übertragung von depressiven Affekten („dunkler, enger Raum“ / „bedeutungslos“ / „jede Emotion aufgesogen“), die auf eine abgespaltene, nicht erreichbare Trauer verweist („Kerze“ / „weinen“ / „traurig“ / „worüber“) und dabei auch eine doppelbindende, abhängigkeiterzeugende Wirkung entfacht („fesselt“ / „aufgesogen“ / „strahlendes Lächeln“ / „ausdruckslos“ / „Hülle [ab-]streifen“ / „Schweigen“), stellt in dieser Beziehung offensichtlich den Grundtenor der Affektübertragung dar. In dem Lähmungsanfall, den Shimamoto nach der Bestattung ihres Kindes erlitt, gerinnt diese Depressionsübertragung zu einem Bild von quasi-psychotischer Intensität, denn dort blickte Hajime „ihr tief in die leblosen Augen. Ich sah nichts darin; sie waren so kalt und dunkel wie der Tod“ (125). Diese Wahrnehmung könnte nun gänzlich mit dem akuten gesundheitlichen Einbruch Shimamotos rationalisiert werden, wenn es nicht ausgerechnet in der zentralen Szene der sexuellen Begegnung gewesen wäre, dass sich Hajime an diesen Augenausdruck des kalten und dunklen Todes erinnert fühlte und ihn erst dort ausführlich erzählt: „Deutlich erinnerte ich mich an das, was ich tief in ihren Augen gesehen hatte: einen dunklen Raum, hart gefroren wie ein unterirdischer Gletscher“, einen „Ursprung aller Finsternis“, ein „absolutes, vollkommenes Schweigen“ ohne jeglichen „Wiederhall“: „Von erstickender, lähmender Angst ergriffen, hatte ich in den bodenlosen dunklen Abgrund gestarrt“ (189). Die Erzählung stellt so eine szenische Überblendung des Ereignisses der sexuellen Begegnung mit dem der akuten Todesnähe Shimamotos her und lässt somit im Kern dieser unbewussten Partnerwahl jenseits der generellen Depressionsübertragung auch die Konturen eines Erlebnisses von namenloser Angst erahnen.

Dass diese Übertragungsfantasmen und -affekte nicht so sehr auf ein primär erfahrenes Psychotrauma Shimamotos (und/ oder Hajimes) als auf ein sekundäres, in der jeweiligen

Frühbeziehung von den Eltern induziertes, beziehungs-traumatisches Introjekt verweisen, darauf mögen unter anderem die ausgeprägten Aspekte von Oralität hindeuten, von denen die Schilderung der beiden Ereignisse gekennzeichnet ist. Um Shimamoto das rettende Medikament verabreichen zu können, lässt Hajime, in Ermangelung eines verfügbaren Getränks, Schnee in seinem Mund schmelzen und „aus meinem Mund in ihren rinnen“ (126). Und die sexuelle Begegnung gestaltet sich auf Shimamotos ausdrücklichen Wunsch zunächst als Fellatio („Auf meine Art? Darf ich?“; 188). „Sie saugte an meinem Penis, als versuchte sie, nichts weniger als das Leben aus mir herauszusaugen. [...] Sie schluckte meinen Samen bis zum allerletzten Tropfen“ (190). Der Frühbeziehungsaspekt der oralen Motive des Saugens und Trinkens tritt auch dort hervor, wo Shimamoto sagt, sie habe sich ab ihrem zwölften Lebensjahr und dem Kontaktverlust zu Hajime gefühlt, „als säße ich auf dem Grund eines Brunnens fest“ (98). Mit dem ‚versiegten Brunnen‘ berührt die Shimamoto-Figur hier dasjenige Bild, das Murakami als persönlichen Binnenverweis bisher in beinahe jedem seiner Romane verwendet.

Die vielfachen Konnotationen der Todesnähe, die der Text in der Überblendung der Szenen von lebensgefährlichem Lähmungsanfall und sexueller Begegnung herstellt, können auf das unbewusste Wirken von Erfahrungsreminiszenzen bzw. Introjekten aus traumatischen Situationen mit Todesängste bezogen werden. Die ausgeprägte Oralität hingegen, und insbesondere jenes „Das-Leben-Heraussaugen“, verweisen darauf, dass diese Affektremiszenzen auf dem Übertragungswege der frühkindlichen Primärbeziehung aufgenommen, dissoziativ abgespalten und verinnerlicht wurden, um dann in der Liebesbeziehung zu einem disponierten Partner wieder aktualisiert zu werden. In dieser Primärbeziehung nämlich, so kann gefolgert werden, hat ein unwillkürliches „Aussaugen“ des Kindes durch die traumatisierten Eltern stattgefunden, jener Vorgang, der in der psychotraumatologischen Literatur als „Anneignung der Lebendigkeit des Kindes“ (Hirsch mit Ferenczi 2004, 60f.) oder als „extraktive Introjektion“ bezeichnet wird (Bollas 17, 168ff., 291) und der die kindliche Persönlichkeitsentwicklung nachhaltig stört.¹⁶ Das unbekannte „Vokabular“ zu finden, das es erlaubt, den Erfahrungsgehalt derjenigen Situationen narrativ auszubuchstabieren, die im elterlichen wie auch im kindlichen Leben die „erstickende, lähmende Angst“ und den „bodenlosen dunklen Abgrund“ der Depression hervorriefen, und dadurch die Depression und Angst in Erzählung und Trauer umzuwandeln, dies ist das wesentliche Movens der unbewussten Partnerwahl und engen Beziehungsverstrickung zwischen Hajime und Shimamoto.¹⁷

¹⁶ Eine theoretische Integration von Ferenczi und Bollas vor dem Hintergrund von literarischen Vampir-Motiven leistet Hirsch (2005).

¹⁷ Dass die unbewussten Beweggründe dieser Partnerwahl auch eine kollektive, gruppenanalytische Relevanz haben, die von den Gleichaltrigen intuitiv wahrgenommen wurde, wird an folgender kleinen Anmerkung

Dass in der vom Icherzähler artikulierten Übertragungsdynamik neben Angst und Depression auch Impulse der Aggression eine Rolle spielen, kommt in Hajimes sexueller Obsession für Izumis „Cousine“ zum Ausdruck. Denn diese Begegnung berührt ihn gewaltsam, „wie manche Leute eine heimliche Schwäche für Gewitter, Erdbeben oder Stromausfälle haben“ (46). Dort sucht er das „Gefühl, von einer wütenden, ungezähmten Gewalt umhergeschleudert zu werden, in deren Zentrum etwas absolut Elementares lauert“ (49). Und wiederum sieht sich Hajime vor die Frage der Bedeutung gestellt – hier jedoch im Bild einer geradezu bestialischen Gewalt: „Ich hatte keine Ahnung, was es war. Aber ich hätte ihr am liebsten die Hand tief in den Leib gestoßen und dieses Etwas berührt – was immer es sein mochte“. Noch im sexualisierten Ausagieren meint der Vorstoß, während er auf den weiblichen Leib zielt – und schreckliche, an Kriegsgräuel gemahnende Vorstellungen aufruft –, auch eine Geburtshilfe im übertragenen Sinn, die jenes „Etwas“ in der Urszene der mütterlich-elterlichen Erfahrung „berühren“ und zu Tage bringen möchte, das vor der eigenen Lebenszeit gelegen ist und doch so sehr auf sie einwirkt.

1.6 Shimamotos Mutter: ein Ausblick auf eine zweitgenerationale Urszene

An der großen affektiven Belastung und Brisanz, die dem von Hajime in Beziehungen zu Frauen aufgesuchten Übertragungsgeschehen innewohnt, kann also kein Zweifel bestehen. Dass dieses Übertragungsgeschehen von einem mentalen Introjekt herrührt und auf unbearbeitete psychotraumatische Erfahrungen der Eltern zurückgeht, ist auch an weiterem assoziativen Material dieses Erzählens anzulesen. Zunächst jedoch ist der einzige direkte Hinweis auf eine transgenerationale Interaktionsdynamik zu erörtern. Obwohl nämlich die Eltern der Figuren kaum zur Sprache kommen, geschweige denn figural dargestellt werden, lässt der Roman in der einzigen interaktionalen Szene mit den Eltern einen direkten Zusammenhang zwischen elterlicher Psychotrauma-Belastung und der Lebensbelastung der Kinder aufscheinen. Dies wird in Form eines kleinen, singulären Indizes zum Ausdruck gebracht: Das Zerbrecen der Kinderfreundschaft mit Shimamoto, das Hajime später so bitterlich als unbegreifliches persönliches Versäumnis bereuen wird, hatte offensichtlich nicht unwesentlich mit Shimamotos Mutter zu tun. Dies allerdings scheint selbst dem erwachsenen Icherzähler Hajime nicht wirklich bewusst zu werden

deutlich, die auf die damalige schul-öffentliche Wahrnehmung dieses Paares der beiden Zwölfjährigen schließen lässt: „Bald sah man uns immer häufiger zusammen, aber ich kann mich nicht erinnern, dass sich jemand deswegen über uns lustig gemacht hätte. Damals fiel mir das nicht weiter auf, aber heute finde ich es schon merkwürdig. Schließlich neigen Kinder in diesem Alter dazu, über solche angehenden Pärchen zu spotten und zu witzeln“ (12). Als ob sie die besondere und schwere Aufgabe, die sich in dieser Verbindung der einzigen Einzelkinder der Schule, Hajime und Shimamoto, artikuliert, wahrnehmen und in ihrer gesamtgesellschaftlichen Dimension erahnen könnten, reagieren die Schulkamerad/innen in ungewöhnlicher Weise mit scheuer Ehrfurcht und Zurückhaltung.

und kann deshalb nur auf analytischem Wege durch die Zusammensicht zweier nicht direkt aufeinander bezogenen Textpassagen ermittelt werden: Als Shimamoto Hajime fragt, warum er sie damals nach seinem Umzug nicht weiterhin besucht habe, berichtet dieser von einer unerklärlichen Angst, woraufhin Shimamoto überrascht nachfragt: „Wovor? Vor mir?“. In der Tat mag Hajimes Aussage gerade vor dem Hintergrund aller Schilderungen, die die Innigkeit dieser Freundschaft unterstrichen, auch der/m Leser/in unbegreiflich scheinen. Hajime entgegnet hierauf: „Nein, nicht vor Dir. Vor Zurückweisung“ (97), was zunächst eine paradoxe Feststellung darstellt und als Ausdruck einer spezifischen Verwirrung Hajimes gelten muss; denn wie sollte man eine „Zurückweisung“ tatsächlich dermaßen rigoros von der zurückweisenden Person trennen können. Anschließend führt Hajime, um eine entschuldigende Erklärung bemüht, rationalisierend aus, dass er doch damals noch ein Kind war und sich nicht vorstellen konnte, sie würde seine Besuche wirklich erwarten. Dann kommt er neuerlich auf seine Grundaussage zurück, die er diesmal jedoch, in seiner zweiten Formulierung des Sachverhalts, nicht mehr paradox apersonal fasst, sondern auf Shimamoto fokussiert: „Ich hatte eine entsetzliche Angst, du würdest mich zurückweisen“. Hatte er also doch Angst vor Shimamoto?

Die Unschärfe der Ursachenzuweisung dieser „Angst“ – die generell für Murakamis Prosa kennzeichnend ist – bleibt im Dialog unaufgelöst, sollte aber nicht übergangen werden. Denn sie lässt sich erklären, sobald man auch das interaktionale Umfeld und insbesondere die Sphäre der familiendynamischen, elterlichen Prägung bedenkt, die bei Kindern stets wirksam ist und deren aktuelle Beziehungswahl und -gestaltung auf umso unmerklichere und weiter reichende Weise präformiert, je weniger etwaige Konflikte und Psychotraumata auf Elternebene psychisch integriert sind. Man wird also für die Handlungen der zwölfjährigen Kinder Hajime und Shimamoto in systemischer Hinsicht immer auch deren Eltern mitzubedenken haben. Unter dieser Prämisse nun wird bedeutsam, was Hajime an früherer Stelle über Shimamotos Mutter sagt. Diese nämlich war, so Hajimes Eindruck, grundsätzlich „froh über seine Besuche“, weil ihre Tochter in ihm „so schnell einen Freund in der neuen Schule fand“ – und er auch „immer ordentlich angezogen war“ (xx). Jedoch Hajime fügt hinzu, dass er „es nie fertiggebracht [hat]“, Shimamotos Mutter „sonderlich zu mögen. Es gab dafür keinen bestimmten Grund; sie war immer nett zu mir. Aber ich hörte immer einen Anflug von Gereiztheit aus ihrer Stimme heraus und das machte mich nervös“ (14). Als dann die Freundschaft in so überraschender Weise versiegt, führt Hajime dies zunächst – rationalisierend – auf den Umzug, die „neue Umgebung“, auch auf das „empfindliche Alter“ und die „Veränderungen [des] Körpers“ zurück, erwähnt jedoch auch: „Ihre Mutter begann mich merkwürdig anzusehen“ (21), und imaginiert deren misstrauische Gedanken über ihn:

„Warum kommt dieser Junge immer noch hierher.“¹⁸ Aus den spärlichen Angaben des Erzählers eine zwingende Ursachenbestimmung von Hajimes „Angst“ vor „Zurückweisung“ abzuleiten, ist weder möglich noch notwendig. Fraglos hingegen ist, dass der Erzähler hier auf eine ihm selbst ganz unvermerkte Weise einen Hinweis darauf gibt, dass die diffuse „Angst“, an der die innige Freundschaft mit seiner Kinderfreundin zerbrach, mitunter sogar direkt mit den Eltern der Kinder und insbesondere mit Shimamotos Mutter zu tun hatte, aber in jedem Fall von transgenerationalen Dynamiken überlagert war.

1.7 Visionen vom „Ort“ des Geschehens

Eine weitere textuelle Ressource eignet sich, um Indizien für den transgenerationalen Übertragungsgang von Affekten der Angst, Depression und Aggression sowie von beziehungsgefährdenden Introjekten aufzufinden: assoziatives Textmaterial aus den visuellen und topografischen Imaginationen Hajimes. Dem kommt eine gleichermaßen literaturwissenschaftliche wie psychologische Relevanz zu. Denn nicht nur sind die visuell-imaginativen und bildlich-topografischen Textelemente grundsätzlich für alle ästhetikwissenschaftlichen, insbesondere auch für raumstrukturelle Belange von Bedeutung; darüber hinaus sind sie, auf der Ebene der subjektiven Erlebnisphänomene, gerade für transgenerational übertragene Affekte überaus bezeichnend. (Lit RD Böhme Bloem xx) Für Hajime lässt sich in dieser Hinsicht feststellen, dass er jenes namenlose „Etwas“, das die Beziehung zu Shimamoto inspiriert, zunächst räumlich und topographisch imaginiert. In dem „alles“ bedeutenden Augenblick, als der zwölfjährige Hajime zum ersten und einzigen Mal von der „kleinen, warmen Hand“ Shimamotos erfasst wird, entsteht für ihn die Vision eines besonderen „Ortes“, begleitet durch die Gewissheit, „dass es hier, in der realen Welt, einen solchen Ort ab.“ Während „dieser zehn Sekunden“ der sich haltenden Hände „wurde ich zu einem Vögelchen, das in die Luft aufplatterte [...]. Vom Himmel aus, von hoch oben, konnte ich ein fernes Bild sehen“ (20). Dieser imaginäre Ort ist nicht „deutlich [erkennbar], aber irgend etwas war da, und ich wusste, dass ich eines Tages dorthin reisen würde“, weil nämlich dieser Ort „absolut alles enthielt, was ich wissen wollte – und was ich wissen musste“. Am Ende des ersten Kapitels kommt Hajime auf diesen „Ort meiner Vorstellung“ zurück, der „noch unfertig, [...] nebelhaft, unbestimmt“ war, jedoch „etwas

¹⁸ Die möglicherweise projektiven Wahrnehmungen Hajimes über eine immerwährende, namenlose „Gereiztheit“ aufseiten von Shimamotos Mutter wird im Roman zusätzlich durch den Bericht darüber verifiziert, dass Shimamotos Herkunftsfamilie später zerbrach, als sie selbst erwachsen war: Die Mutter ward nach einem „gewaltigen Krach“ „kaum mehr gesehen“, die/der Leser/in erfährt nicht, worüber und zwischen wem sich der Krach ereignete; und der Vater ist nicht lange danach, also vergleichsweise früh, verstorben (101).

absolut Lebensnotwendiges“ enthielt. Und er war vollkommen überzeugt, „dass Shimamoto im selben Augenblick auf genau dasselbe Bild starrte“ (22).

Insofern das „Gefühl, ihre Hand zu halten“, ihn „nie mehr verlassen“ würde (20), kann der gesamte Lebensweg Hajimes bis zum Status quo der Icherzählung auch als Suche nach diesem in der ersten, zarten Liebesbindung als Vision aufscheinenden „Ortes“ begriffen werden, eine unablässige Suchaktivität, die visuellen und prälogischen Denkstrategien folgt und derer Hajime sich nicht immer voll bewusst zu sein scheint. Bemerkenswert ist nun: Es lassen sich im Text einige Hinweise dafür auffinden, dass Hajimes vage und stets veränderliche Vorstellungen über diesen „Ort“ von assoziativen Fragmenten/ Introjekten geprägt sein könnten, die auf die im Roman nicht ausgeführten Bombardierungserfahrungen seiner Mutter zurückgehen; und diese Hinweise sind überaus subtil, d.h. sie sind von einer starken narrativen Verdeckung betroffen. Über den „Bombenangriff“ auf das Haus der Mutter wurde oben angenommen, dass er sich an einem städtischen Ort ereignet haben muss und sich dies bei Hajime darin niederschlägt, dass das psycho-semantische Grundkonzept von *In-der-Stadt-Wohnen* insgesamt desymbolisiert war. Umso mehr jedoch hat der endzwanzig-jährige Hajime das Leben in der *Stadt* kennen und schätzen gelernt. Mehr noch: Nach Tokio zu ziehen, war schon dem achtzehnjährigen Abiturienten ein so zentrales Anliegen, dass er entschlossen war, die ihm wichtige Beziehung zu Izumi, die fest in familiären Banden und in den vorstädtischen Wohngebieten bleiben wollte, aufzugeben. Später stellt Hajime ausdrücklich fest, dass er „das Gefühl [liebt], mich auf meinen eigenen Beinen durch die Stadt zu bewegen“ und dass es ihm „immer Spaß gemacht hat, die Straßen der Großstadt entlang zu gehen, die Gebäude und Geschäfte zu betrachten [...]“ (169).

Schon hier also hatte seine intuitive „Ort“-Suche Hajime auf den Weg in die Stadt geführt; und er vermochte es, sich eine persönliche Lebenspraxis und Semantik von *In-der-Stadt-Wohnen* zu erschließen. Als jedoch Shimamoto vorübergehend verschwunden ist und Hajimes existenzielles Grundvertrauen, wie auch sein *Stadt-Vertrauen* in seiner spezifischen transgenerationalen Bedingtheit, zutiefst erschüttert ist, sagt er: „Jetzt aber war die Stadt bedrückend und leer. Gebäude verwandelten sich vor meinen Augen in Ruinen“. Man könnte dies für einen allgemeinen Topos der Schilderung von Gefühlen der Bedrückung halten, wenn sich dergleichen Bilder nicht häuften. In einer ähnlichen Situation sieht er „Reihen von Hochhäusern, die wie Grabstelen die Straße säumten“, und er imaginiert ein Szenario von „Verfall“ und „Auflösung“, als dessen Teil er sich begreift – „wie ein Schatten, in eine Hauswand eingebrannt“ (87). Während Hajimes Wahrnehmungen von „Ruinen“ und in die „Hauswand eingebrannten [Schatten]“ zusammen mit weiteren, unspezifischeren Bildern generell seinen depressiven Zustand ausdrücken, bewegt sich die Erzählung hier in einem Bildbereich, der auch die städtische

Zerstörung durch eine Bombardierung umfasst („Ruinen“, „Hauswand“, „eingebrannt“). Dies ist insbesondere deshalb bemerkenswert, als Hajime eingangs ausdrücklich hervorhob, dass er zu seiner Jugendzeit keinerlei Stadt-Vorstellungen hatte und dass man, als er geboren wurde, „nie vermutet [hätte], dass es einen Krieg gegeben hatte“ (7).

Umso weniger kann ausgeschlossen werden, dass in die visuellen Erlebnisse Hajimes die Wirkungen eines transgenerational vermittelten Introjekts eingegangen sind, das in abgespalteten Erfahrungen der Eltern seinen Ursprung hat. Hier mögen insbesondere assoziative Fragmente aus spezifischen Traumaszenen der städtischen Zerstörung resonieren, die Hajimes Mutter in dem am Romananfang genannten „Bombenanangriff“ erlebt hatte.¹⁹ Dass diese Bilderelemente genau in dem Moment auftauchen, in dem Shimamoto verschwunden ist und somit der – bereits eigenständig verheiratete – Hajime die ihm „alles“-bedeutende mentale Verankerung in seiner ersten, stark transgenerational präformierten Kinderfreundschaft zu verlieren droht, unterstreicht die Bedeutung dieser innigen frühen Beziehung wie auch die Tatsache, dass deren Hauptfunktion es war, diese Introjekte mental zu binden und durch ein „völlig neues Vokabular“ zu erschließen. Halbbewusstes Ziel war es schon damals, jenes ferne „Bild“, das „noch unfertig, [...] nebelhaft, unbestimmt“ war, jedoch „absolut alles enthielt“, nicht nur „an[zu]starrten“(20), sondern es in seinen imaginativen Facetten und narrativen Assoziationen weiterhin aufzufächern. Ziel war es ferner, den Schatten der abgrundtiefen Depression, der den transgenerational übertragenen Gehalten dieses Bildes anhaftet, ein Stück weit zu lichten und die in ihm enthaltene Trauer zu erreichen, auf dass der Icherzähler endlich erfahre, „worüber er hätte weinen sollen“ (162).

In einer anderen Passage, in der die Thematik *Stadt/ Stadthäuser* direkt behandelt wird, kommt die Virulenz von latenten Bombardierungs-Assoziationen ex negativo zum Ausdruck, und zwar in einer Szene, die sich zwischen Hajime und dessen Schwiegervater abspielt und die man eine Szene des psychischen und interaktionalen Abwehragierens nennen könnte: Die beiden Männer blicken aus der obersten Etage des Hochhauses, das der Schwiegervater – ein enthusiastischer und erfolgreicher Bauunternehmer – errichtet hat, auf die Stadtsilhouette von Tokio: „Schau Dir Tokio da draußen an. Siehst Du die un bebauten Grundstücke überall? Wie ein Mund voller Zahn lücken“ (133). Es standen dort einmal „alte Wohn- und Geschäftshäuser, aber sie wurden abgerissen“. Als ob diese Szene auf Hajimes Vision vom „Vögelchen“ zurückweisen wollte, das „von hoch oben“ das „ferne Bild“ eines „Ortes“ erblickt (20), stehen die beiden Männer hier erhoben über der Stadt, und der Schwiegervater kehrt ausdrücklich hervor: „aber wenn man zu ebener Erde durch die Straßen geht, fällt es einem nicht auf“.

¹⁹ Ein ähnlicher Zusammenhang von verschwiegenem elterlichem Erleben und kindlicher Vorstellungsresonanz ist jüngst in den Träumen der Kinder von Traumatisierten aufgezeigt worden (Schmidt 2004).

Der Schwiegervater und Hajime sprechen hier jedoch in rein zukunftsgerichteter Perspektive über Themen der Grundstücksspekulation, Stadtentwicklung und Politik; dabei nimmt Hajime eine Art links-ökologische Position ein und warnt, dass bei „noch ein paar Wolkenkratzern“ Tokio endgültig an den Autos „ersticken“ würde (134). Was Schwiegersohn und -vater trotz ihrer erhöhten Vogelperspektive keinen Moment lang bedenken, ist: Der wahrscheinlich überwiegende Teil dieser „unbebauten Grundstücke“ wird größter Wahrscheinlichkeit nach – wie auch immer indirekt – mit den Bombardierungen im Weltkrieg in Zusammenhang stehen; jedenfalls muss die Assoziation des von Bombardierungen geprägten Stadtbildes (mit „Zahnlücken“) beim Schwiegervater, der den Krieg erlebt haben muss, irgend wirksam sein. Man mag sogar erwägen, ob nicht in der Metaphorik der Zahnlücke unvermerkte Bewusstseinsreminiszenzen aus damaligen Zeiten mit enthalten sind, die die Bombardierung der Alliierten als depotenzierenden Eingriff empfanden, der schmerzhaft Löcher in das kraftvolle Gebiss der imperialen Fantasie eines japanischen Reichs reißt und dem jetzt immerhin mit anderen Mitteln entgegnet werden soll, indem man sie wieder mit Gebäuden füllt.

Die Thematik der Bombardierungen im Weltkrieg wird jedoch an keiner Stelle explizit berührt. (Auch wird – wie gesagt – der Weltkrieg, abgesehen von der in typischer Weise von allem Affekt und jeglicher persönlichen Bedeutung dissoziierten Nennung auf der ersten Seite, im gesamten Roman nicht berührt.) Abwehrdynamisch entspricht dem ferner die Tatsache, dass beide Männer in diesem Moment auf einen je eigenen Aktivitätsbereich verweisen, der deutlich Züge eines tendenziell manischen Abwehragierens erkennen lässt: Denn Hajime bezieht eine Position, die implizit auf sein ehemaliges studenten-revoltierendes „Fieber“ verweist (77, 53). Und der Schwiegervater schwelgt in seinen enthusiastischen Bau- und Geschäftsplänen („das ist der richtige Augenblick zum Geldverdienen“; 133) und lehnt es ausdrücklich ab, sich irgend übergreifenden Gedanken hinzugeben: „Sollen sich doch die ganzen Klugschießer von der Tokio-Universität die Köpfe darüber zerbrechen“ (134).²⁰ Hajime wird dann ausgerechnet auf einem dieser ehemals „unbebauten Grundstücke“, d.h. in einer der verdeckt auf den Weltkrieg verweisenden „Zahnlücken“, seine erste Bar eröffnen: im Keller eines der Neubauten des Schwiegervaters, auf deren einem die Männer in diesem Moment stehen und den Ausblick betrachten (74). Genau hier jedoch wird Hajime einen tief empfundenen Wirkungsmittelpunkt finden: Hier nämlich wird er einen „imaginären Ort“ für sich ausgestalten, an dem er seiner

²⁰ Vgl. hierzu den urbanistischen Beitrag zum Wiederaufbau von Tokio und Hiroshima von xx, der feststellt, dass die beiden Städte als zwei Pole einer in sich gespaltenen psycho-historischen Selbstverortung Japans begriffen werden können, in dem die Hauptstadt als Symbol des wirtschaftlichen Aufschwungs und der Emanzipation Japans fungiert, während die „Friedensstadt“ Hiroshima für die friedliche Neuorientierung steht, aber auch als Fanal eines diffusen Opfermythos kenntlich wird, von dem die Kriegsverantwortung Japans dissoziiert ist.

„Fantasie freien Lauf lässt“ (110f.; darüber weiter unten mehr) und der somit semantisch direkt auf den im Moment der Berührung durch Shimamotos Hand aufscheinenden, „absolut alles [enthaltenden] [...], Ort meiner Vorstellung“ zurückverweist.

Noch ein anderer, wiederum topografischer Sachverhalt im Text stellt eine Verbindung zwischen der „[L]ücke“/ Hajimes Bar und dem „imaginären Ort“/ Shimamoto her: Die Bar befindet sich nämlich im Stadtteil Aoyama, was der Text allerdings nur indirekt erschließen lässt (74), und dies ist präzise derjenige Bezirk, in dem Hajime in seinen Zwanzigern die damals auf ewig verloren geglaubte Shimamoto zu entdecken glaubte und in einer geheimnisvoll und unwirklich anmutenden Szene mehrere Stunden lang zu Fuß verfolgte (61ff.), ohne jedoch seine Angst sie anzusprechen überwinden und seine Vermutung prüfen zu können (94). Sinnfälliger noch: Hajime entdeckt Shimamoto im angrenzenden Shibuya, und der gemeinsame Weg geht nach Aoyama hinauf, gravitiert also unwillkürlich und in magischer Stimmung in jenen geschichten-trächtigen Bezirk (so dass man als Leser/in beinahe ahnen zu können meint, das Haus von Hajimes Mutter habe dort gestanden, bevor es durch Bombardierung zerstört wurde). Auch als Hajime sich späterhin – und das einzige Mal im Text – auf einen ziellosen Spaziergang durch die „abendlichen Großstadtstraßen“ begibt, kehrt er, ohne es zunächst selbst recht zu bemerken, an den Ort dieser Begegnung zurück, der somit als ein raumstrukturelles Zentrum der Erzählung erkennbar wird (170).

Der Romantext lässt also in Hajimes Imaginationen wie auch in seinem lebensweltlichen Agieren einen latenten Bedeutungsschwerpunkt erkennen, der genau dort liegt, wo die semantische Struktur seines persönlichen Vorstellungs- und Sprachschatzes als Achtzehnjähriger eine signifikante Desymbolisierung aufwies: im semantischen Feld von *In-der-Stadt-Wohnen*. Die aufgewiesene Reihe der textuellen Motive ist folgende: (1) „Bombenangriff“ auf das Haus der Mutter; (2) Abwesenheit von Vorstellungen des *In-der-Stadt-Wohnens*; (3) das „noch unfertige, [...] nebelhafte“ Bild des zwölfjährigen Hajime vom „Ort meiner Vorstellung“; (4) des erwachsenen Hajime lustvolle Stadtspaziergänge, aber auch die dissoziativ einbrechenden Fantasien von Häuser-„Ruinen“, „Hochhäusern wie Grabstelen“ und in eine „Hauswand eingebrannten [Schatten]“; (5) der Blick von Vater und Sohn auf die „unbebauten Grundstücke“/ „[L]ücken“ in der Silhouette Tokios; (6) Hajimes Bar in einem Neubau auf einer dieser „[L]ücken“; (7) der Stadtteil Aoyama als Ort sowohl der Bar als auch der Verfolgungsszene mit Shimamoto, wodurch die Stadtthematik nicht nur mit dem Schwiegervater, sondern auch mit Shimamoto bzw. mit einem mütterlichen Introjekt verknüpft wird.

Psychologisch betrachtet heißt dies: In Hajimes Bar und „Fantasie“-„Ort“ im Stadtteil Aoyama materialisiert sich auf unbewusste Weise jene Vision, die in der ersten Liebesbeziehung

„nebelhaft“ aufscheint und von Anfang an aus Übertragungen von transgenerationalen Erfahrungs- und Affekt-Introjekten gespeist ist. Jedoch diese zunächst rein topografische und bauliche Materialisation eines „Ortes“ hat zu diesem Zeitpunkt für Hajime (und für den Schwiegervater allemal) noch den Status eines vollkommen unbewussten, konkretistischen Agierens inne, in dessen Befangenheit er die impulsgebenden Erfahrungsgründe seines Tuns nicht zu erkennen vermag. Und von hier aus besehen wird auch die eigentümliche Metapher verständlich, die bereits die zwölfjährige Shimamoto verwendet, als die Kinder – angesichts ihres Einzelkinddaseins – darüber sprechen, dass man „die Vergangenheit [...] nicht ungeschehen machen kann“ und sich „nach einer gewissen Zeit [...] die Dinge [verhärten]“ – „wie Zement, der in einem Eimer fest wird“ (18). Konkretistisch agierendes Handeln und Bauen/ Gestalten (die Häuser, die Bar) bleibt, wenn sich aus ihm keine assoziative Erweiterung des persönlichen Erfahrungsbewusstseins ergibt, von einer Verfestigung/ Versteinerung der Erinnerung betroffen, die wie der „Zement [...] in einem Eimer“ noch keine Form, keine psychodynamische Vernetzung und kein „Vokabular“ finden kann, das die persönlich-familienbiografische Bedeutung des „Orts“ zu erhellen vermag.

1.8 Transgenerationale Assoziationen: Die größte denkbare „Wüste“ in Japan

Als Zwischenresümee kann festgehalten werden: Nicht nur weisen die Figuren, und insbesondere Hajime, mannigfaltige Anzeichen einer tiefgreifenden Beziehungstraumatik auf. Indizien auf verschiedenen Ebenen des Texts erlauben darüber hinaus den Schluss, dass diese Beziehungstraumatik auf eine Dynamik der transgenerationalen Weitergabe von Psychotraumatik durch die Eltern zurückgeht. Darüber hinaus lässt die Struktur der textlichen Elemente, die sich im semantischen Feld *Stadt* bewegen, eine kaum merkliche Schwerpunktbildung erkennen, die auf die Bombardierung des Hauses von Hajimes Mutter zurückverweist. Dadurch ist die Annahme bestärkt, dass die elterliche Psychotraumatik wesentlich von Erfahrungen im Weltkrieg herrührt. Dass der Nachweis in vergleichsweise subtiler, hochinferenter Weise geführt werden musste, liegt in der Natur des zweit-generationalen Erzählens selbst begründet. Gerade der letztgenannte Sachverhalt, der über spezifische bildliche und Stadt-Assoziationen sich herstellende Bezug zum Weltkrieg, sowie die Tatsache, dass dieser nur in Form einer indirekten, rein konnotativen und strukturellen Einschreibung in den Text nachvollziehbar ist und durch das Erzählerbewusstsein nicht ausdrücklich bestätigt wird, stellt also selbst ein zentrales narratologisches Phänomen dar. Wie eingangs gesagt: Der Protagonist Hajime wäre kein authentischer Erzähler der zweiten Generation im psychotraumatologischen Sinn, wenn er die in dieser psycho-narratologischen

Konstellation wirksamen Abspaltungen und Verdeckungen zu überwinden und die transgenerationalen Zusammenhänge bewusst zu erkennen und reflektiert darzustellen wüsste. Gerade jedoch aus diesem behutsamen Nachvollzug der Befindlichkeit eines zweit-generationalen Erzählens beziehen die Romane Murakamis ihre hohe Suggestivkraft, wie auch ihre große Bedeutung für das ästhetische, mediale und gesellschaftliche Durcharbeiten von historischen Traumathemen.

Im Kontext dieser Überlegungen wird auch deutlich: Die konnotative, vorwiegend auf visuellen, nicht-diskursiven Assoziationen beruhende Bildreihe im semantischen Feld ‚Stadt‘ lässt sich im Text noch einen Schritt weiter verfolgen, so dass sie – jenseits des immerhin kurz erwähnten „Bombenangriffs [...] im letzten Kriegsjahr“ – auch einige visuelle Spurenelemente jener vollkommen ungenannten, aber denkbar größten der städtischen Kriegszerstörungen einschließt, die ja einen ganz wesentlichen Teil der Geschichte Japans darstellt: die Zerstörung von Hiroshima und Nagasaki durch Atombomben des amerikanischen Militärs im August 1945, die sich ebenfalls „im letzten Kriegsjahr“ ereignete. Sei es, dass dieses Szenario des Grauens dem Icherzähler allzu unerträglich war, sei es, dass er – gerade deshalb – einer spezifischen transgenerationalen Ausblendung zufolge gar keinen Gedanken dafür hatte. Jedenfalls erschließt sich ein Bezug zum Bild der Atombombenexplosion lediglich in vereinzelten visuellen Ausdruckselementen, und zwar mitunter vollkommen jenseits des oben aufscheinenden Bildbereiches der Häuser-„Ruinen“, Häuser-„Grabstelen“ und in Hauswände „eingebrennten Schatten“, die durchaus bereits als Konnotation von atomarer Zerstörung gelesen werden können. Vielmehr scheint sich diese besondere Thematik der maximalen Vernichtung über einen Bildbereich eingeschrieben, der dem der *Stadt* zunächst diametral entgegengesetzt ist, jedoch den Roman in ähnlich leitmotivischer Weise durchzieht: nämlich den Bildbereich der *Wüste*, der allerdings seit je intuitiv als die naheliegendste naturmetaphorische Bezeichnung von atomarer *Verwüstung* verwendet wird.

Die bildkonnotativen Bezüge dieser Motivebene zu klären, ist schon deshalb geboten, weil die „Wüste“ das Stichwort ist, über das das Ehe- und Elternpaar Hajime und Yukiko letztendlich wieder zur lebensrettenden Zwiesprache findet; und schon vorher setzte das Stichwort ‚Wüste‘ einen Akzent des Durcharbeitens (116; dazu genauer weiter unten). Ferner ist es eine weitere dialogische – mithin potenziell entwicklungsfördernde – Zwiesprache, in der das Leitmotiv der Wüste überhaupt erst in den Text eingeführt wird: Das Gespräch, das Hajime und sein Klassenkamerad über Izumi führen, schließt dieser mit der Bemerkung, dass „niemand für den anderen Verantwortung übernehmen [kann]. Es ist wie das Leben in der Wüste“ (86). Dann fragt er:

„Hast du auf der Grundschule auch diesen Disney-Film gesehen – *Die Wüste lebt?* ‚Klar‘, sagte ich. ‚Unsere Welt ist auch nicht anders. Es regnet, und die Blumen blühen. Kein Regen, und sie verdorren. [...] Aber am Ende sterben sie alle [...] sie sterben und vertrocknen. Eine Generation stirbt ab, und die nächste übernimmt. [...] Aber am Ende macht das nicht den geringsten Unterschied. *Übrig bleibt nur eine Wüste.*“ (86)

Diese Äußerung stellt eine dezidiert pessimistischen Auslegung des Konzepts „Wüste“ bzw. des genannten Films dar, über den Hajime an diesem Abend einlässlich meditieren wird und woraus sich dann zuletzt seine Vorstellungen über Hochhäuser, Grabstelen und in Häuserwände eingebrannte Schatten ergeben werden. Wiederholt wird er auf diese Bildsemantik zurückkommen – „Ich war einem leblosen verdorrten Land ausgesetzt“ (204) und sie zuletzt zur Vorstellung einer luftleeren „Mondoberfläche“ zuspitzen (210). Gerade in dieser letzteren metaphorischen Steigerung von ‚Wüste‘, die eine maximale Zerstörung und schier grenzenlose Verzweiflung ausdrückt, kann – zumal für eine japanische Leserschaft – auch die Assoziation eines durch eine Atombombenexplosion vollkommen unbetretbar gewordenen (Luft-)Raums mit sich führen.

In noch subtilerer Weise prägen Konnotation aus dem Bildbereich der atomaren Zerstörung einige Passagen, in denen der Erzähler seine Beziehungsbefindlichkeit schildert. So beschreibt Hajimes seine erste Begegnung mit der Cousine als Gefühl, „als sei ich, nichts Böses ahnend, eine Straße entlangspaziert und hinterrücks von einem lautlosen Blitz getroffen worden. Ohne jedes Wenn und Aber, es hatte mich erwischt“ (45). Sicherlich ist damit einem konventionellen Topos entsprechend der Coup de foudre einer plötzlichen erotischen Anziehung bezeichnet/ denotiert. Das assoziative Feld der Konnotationen jedoch erstreckt sich in einen Bildbereich, der auch die Assoziation eines atomaren Blitzes bzw. die wenigen, aber häufig gezeigten Filmaufnahmen des atomaren Feuersturms aufruft; in ihnen werden „entlangspazierende“, „nichts Böses ahnende“ Menschen von Blitz und Feuersturm dahingerafft.²¹ Und in diesem Zusammenhang wird deutlich, dass auch Hajimes Rückgriff auf einen allgemeinen Vergänglichkeitstpos (in Gedanken an Yukikos Selbstmordversuch) in der Formulierung doch ungewöhnlich plastisch gerät: „Alles, was Gestalt besitzt, kann in einem Augenblick verschwinden. Yukiko. Dieser Raum. Die Wände, diese Zimmerdecke, dieses Fenster. All das konnte ein Ende haben, bevor es uns noch bewusst würde“ (144). Diese Sätze folgen im Grunde einer sehr eigenwilligen und sperrigen Vorstellung, es sei denn, man bezieht den szenischen Bildbereich einer Atombombenexplosion mit ein, die in der Tat „alles [...] in einem Augenblick verschwinden“ lassen kann.²²

²¹ Als ästhetisches Mittel wurden Aufnahmen dieser Art erst vor wenigen Jahren z.B. in dem Hollywood-Film „City of Angels“ eingesetzt xx.

²² Auch in *Naokos Lächeln. Nur eine Liebesgeschichte* werden die amerikanischen Atomschläge gegen Japan nicht erwähnt, wohl aber in subtiler, anspielungshafter Weise umkreist. Dort finden zwei Liebende erst im

Dass der Erzähler das Ereignis der atomaren Zerstörung, das sich wie der „Bombenangriff“, bei dem „das Haus [der] Mutter [nieder brannte]“, im „letzten Kriegsjahr“ ereignete, in keiner Weise direkt anspricht, und dass er es nur konnotativ über das Bild der Wüste und zudem in einem beinahe kindlich-naiven Bezug zur Zerstörungsmacht Amerika aufscheinen lässt, nämlich im Verweis auf einen „Disney“-Film, dies mag zunächst als die größte der thematischen Ausblendungen dieses zweit-generationalen Erzählers eines japanischen Romans gelten. Jedoch: Umso mehr ist dadurch die spezifische Funktionsweise dieses Erzählens unterstrichen, das den „Erinnerungsraum [der] Vergangenheit“ ausdrücklich nicht „erforschen“ will (21) und somit eine entschieden defensive Einstellung aufweist. Man kann in ihr jedoch möglicherweise auch einen konstruktiven, salutogenetischen Sinn erkennen. Denn da der transgenerational beziehungs-traumatisierte Nachgeborene das historische Ereignis des „Bombenangriffs“ nicht unmittelbar erlebt,²³ scheint zweifelhaft, ob Hajime durch eine forcierte ästhetische oder imaginative Aneignung der Thematik der atomaren Vernichtung im engeren Sinn für seine zweit-generationale psychoaffektive Persönlichkeitsentwicklung wesentlich profitieren würde – man denke an die fatale Assimilation der Thematik der Shoah, wie sie durch Nachgeborene wie Sylvia Plath oder Binjamin Wilkomirski vollzogen wurden.²⁴

Ein Erzählen jedoch, dass also nicht im ungünstigen Sinn „erforscht“ und dass deshalb weder dem Sensationalismus des Verweises auf das maximal traumatische Ereignis der skrupellosen Menschenvernichtung noch dem Gestus der moralisch-politischen Betroffenheit darüber verfällt, mag anstatt dessen umso besser die tatsächliche Aufgabe gewärtigen können, die sich einem nachgeborenen Erzähler – und seinem (mikro-)sozialen und gesellschaftlichen Umfeld – stellt: die Bewältigung der Beziehungsstörungen, die sich als Resultat der durch die Eltern transgenerational vermittelten Psychotraumatik ergab. Denn: welche Szene es ist, in der Hajime seinem ganz eigenen, quasi-atomaren Erlebnis von (Beziehungs-) Verwüstung unmittelbar ins Auge blickt, darüber lässt der Romantext eigentlich keinen Zweifel. Dies tut er in dem oben

Angesicht eines Großbrandes überhaupt zueinander. Und sie sprechen darüber, wie es wohl ist, „im Feuer umzukommen“, und dass dies doch ein relativ angenehmer Tod sei. „Im Vergleich zum Tod meiner Mutter und einiger Verwandter von mir ist das gar nichts. Alle meine Verwandten scheinen an einer schlimmen Krankheit zu sterben und lange leiden zu müssen. Das liegt bei uns wohl im Blut. Das Sterben dauert unheimlich lange.“ (NL 115). Mit den Themen des schnellen Feuertods und des langsamen, mutmaßlich durch Krebserkrankungen bedingten Sterbens berühren die Jugendlichen unbewusst die beiden zentralen „Todesarten“ (GG 144), die im Kontext der Atomschläge gegen Japan vorherrschend waren. Indem sie dies tun, stellen sie, ähnlich wie bei Hajimes und Shimamotos „Ort“, in scheinbar paradoxer, aber psychotraumatologisch stimmiger Weise den Beginn ihrer Intimität in den psychosemantischen Rahmen der größten nationalen und familiären Katastrophe.²³ Umso deutlicher wird: Die konkretistische Frage, ob und inwiefern Hajimes Mutter tatsächlich von einem der Atombomben-Abwürfe betroffen war, oder sich die unartikulierten Kriegserfahrungen der Eltern in der Übertragung auf Hajime durch kollektive Diskurse sekundär mit entsprechendem Assoziationsmaterial aufgeladen haben, ist freilich nicht entscheidbar und auch kaum von Belang (vgl. Anm. xx zur Heuristik).

bereits erwähnten Blick in Izumis Gesicht, das er in einem psychosenahen Zustand als Ausdruck „einer unendlichen Leere“ erfährt – „wie der Grund eines tiefen Ozeans, stumm und tot“ (208) – und das sich auch in Shimamotos Augen bereits abzeichnete, als diese für Momente nur den inneren „dunklen Raum“ erkennen ließen – „hart gefroren wie ein unterirdischer Gletscher“ (189). Umso begreiflicher ist die hoffnungslose Lebensphilosophie Hajimes zu diesem Erzählzeitpunkt: „Übrig bleibt nur eine Wüste.“ (86)

Aus der psychotraumatischen Ver-Wüstung eines auch mit atomaren Waffen geführten Weltkriegs dennoch neues psychisches und gesellschaftliches Leben entstehen zu lassen, diese zentrale und schier unerfüllbar anmutende Aufgabe, vor die die Beziehungen der hier dargestellten japanischen Nachfahren der Katastrophe gestellt sind, – diese Aufgabe wird auf ganz unwillkürliche Weise bereits in der Mitte des Romans formuliert, und zwar wiederum im Bild der Wüste: Dort nämlich setzt Yukiko, Hajimes Frau, was die „Wüste“ anbetrifft, ganz unvermerkt einen anderen Akzent; und auch Yukikos Akzent hat mit einem amerikanischen Film zu tun. Im Gegensatz zu dem fünf Jahre älteren Hajime, der damals „klassenweise“ in jenen Disney-Film „getrieben worden ist“ (offensichtlich versprochen sich die pädagogischen Autoritäten im Nachkriegs-Japan davon eine bildende und/ oder [trauma-]therapeutische Wirkung), kennt Yukiko diesen Film gar nicht. Sie hingegen sieht gern *Lawrence von Arabien*: „Die Szene, in der Lawrence nach vielerlei Leiden und Entbehrungen die Wüste durchquert hat und den Suezkanal erreicht.“ (116) „Ein toller Film“, sagte sie. „Ich kann ihn mir immer wieder ansehen.“ Jedoch: Die erfolgreiche gemeinsame Durchquerung der transgenerational bedingten Beziehungswüste, die sich zwischen Hajime und Yukiko auftut, steht dem Ehe- und Elternpaar erst noch bevor.

2. Ein psychotraumatologischer Entwicklungsroman: Zweit-generacionales Durcharbeiten auf dem Wege der (literarischen) Imagination.

Nachdem die Annahme, dass in Hajime die psychische Situation einer ‚zweit-generational‘ vermittelten, weltkriegsbedingten Traumatisierung wie auch ein typisch zweit-generationaler Modus des Erzählens dargestellt ist, einigermaßen gefestigt scheint, ist es nun an der Zeit, auch die weiteren zwei meiner vier Hypothesen zu prüfen: Inwiefern kann darüber hinaus begründet angenommen werden, dass der Protagonist und Icherzähler im Verlauf des Romangeschehens und -erzählens damit beginnt, sein zweit-generationales Traumatisiert-Sein in intuitiver Selbsttherapie mental zu bearbeiten? Und inwiefern kann gesagt werden, dass der Roman die Leser/innen an

²⁴ Zu Wilkomirskis ‚gefälschter‘ Biografie bzw. halluzinierter KZ-Kindheit vgl. Fricke (xx 72ff.) und Neukom 2005, zu Plath, die zum Höhepunkt der öffentlichen Berichterstattung über den Eichmann-Prozess ihre so genannten Holocaust-Gedichte schrieb und sich kurz darauf durch Gas das Leben nahm vgl. Young (xx 190ff.).

diesem Prozess nicht nur teilhaben lässt, sondern sie dabei potenziell in die Lage versetzt, – lesend und sich das Erzählte mental aneignend – auch für sich selbst analoge Prozesse der psychischen Integration zu erschließen? Dies fragt sich umso mehr angesichts der Tatsache, dass Hajime während des gesamten Geschehens vielfach abgespaltene Konflikte und traumakompensatorische Schemata ausagiert und noch kurz vor Ende des Romans in einem Schuldgefühl von paranoidem Ausmaß seine „Konturen“ zerfließen sieht. Denn dies gibt Zweifel ein, dass seine Handlungen wie auch seine „intensive Phantasietätigkeit“ von einer Art sind, die ein imaginativ-therapeutisches Durcharbeiten seiner psycho-affektiven Beeinträchtigungen zu unterstützen vermag (Reddemann/Sachsse).

Um diese zunächst verborgene zweite Ebene des Textes, die ihn als Entwicklungsroman einer – allerdings frühestens nach dem Roman beginnenden – Selbst-Therapie lesbar macht, erschließen zu können, muss ein wenig ausgeholt werden. Denn es ist hierfür notwendig, die zunächst unwahrscheinlich anmutende Möglichkeit in Betracht zu ziehen und genauer zu erörtern, dass die gesamte Handlung um die erwachsene Shimamoto – inklusive des nach ihrem Verschwinden in Erscheinung tretenden, grauenerregenden „Gesichts“ Izumis – eigentlich gar keine fiktionale Wirklichkeit des Romangeschehens darstellt, sondern lediglich eine fantasmatische Halluzination des Erzählers ist. Der Autor müsste diese Fantasmatik in seiner Konzeption der Erzählerfigur bewusst zugrunde gelegt haben, konnte und wollte sie aber folgerichtiger Weise im Romantext selbst nicht unzweifelhaft als solche deklarieren. Von einer Irrealität ‚Shimamotos‘ auszugehen, mag zunächst freilich umso schwerer fallen, als die Shimamoto-Handlung das erzählerische Zentrum und den hauptsächlichen Spannungsfaktor des Romans darstellt. Kann es also sein, dass die Fülle der dramatischen Ereignisse und aufwühlenden Gefühle, die Hajime mit der erwachsenen Shimamoto erlebt, Halluzinationen waren, und wenn ja, wie ließe sich das erklären und was wäre daraus für die Frage nach der Dynamik der Autor-Text-Leser-Beziehung dieses Erzählens zu folgern?

Mit solchen tagträumenden Halluzinationen eines Erzählenden (und bereits des Erlebenden) zu rechnen, ist jedoch gerade in psychotraumatologischer Hinsicht keineswegs abwegig, denn eine tiefgreifende subjektive Unsicherheit des Wirklichkeitserlebens, die sich in Erfahrungen der dissoziativen Depersonalisierung und Derealisierung sowie in der Ausbildung von konkretistisch erlebten Fantamen äußert, ist in der Fachliteratur als typische pathologische Wirkung von schweren, transgenerational übertragenen Psycho- und Beziehungstraumata vielfach beschrieben worden (z.B. Lamprecht 2000. S. xx). Dem entsprechend kann bereits auf der Ebene der expliziten Erzählerkommentare festgestellt werden, dass Äußerungen von Unwirklichkeitsgefühlen wie auch

die Ausbildung von fantasmatischen Vorstellungen bei Hajime häufig zu verzeichnen sind.²⁵ (Dergleichen Phänomene können darüber hinaus auch als ein durchgängiges Thema von Murakamis Schreiben gelten.)

Ergänzt man nun die symptom-orientierte, psychopathologische bzw. abwehrpsychologische Perspektive um den komplementär entgegengesetzten, salutogenetischen Blickwinkel, der auf die Frage gerichtet ist, welche entwicklungsfördernden Potenziale die Bildung eines solchen Fantasma haben könnte, ist man in theoretischer Hinsicht auf das traumatherapeutische Konzept der *Imaginativen Psychotherapie* verwiesen. Denn hier wird in der Arbeit mit Psychotraumatpatient/innen eine spezifische Technik der geleiteten Imagination eingesetzt, die die psychische Stabilität sichert und die Traumabearbeitung vorbereitet. In meiner salutogenetischen Hypothese geht ich mithin davon aus, dass Hajime zu einem bestimmten Zeitpunkt seiner biografischen Entwicklung ein Fantasma der Frau ‚Shimamoto‘ ausgebildet hat, die er als Erwachsener nie wirklich getroffen hat, sondern lediglich halluziniert, um auf diese Weise psychische Bedrängnisse zu bearbeiten, die unmittelbar durch seine Verbindung mit Yukiko und die Gründung seiner Familie hervorgebracht wurden, letztlich jedoch von seiner transgenerational vermittelten Beziehungstraumatik herrühren und in der Izumi-Beziehung seiner Teenager-Zeit machtvoll reaktiviert wurden. Diese Bearbeitung wird Hajime zumindest insoweit gelingen, als er seine durch die psychotraumatischen Introjekte (z.B. des „Selbsthasses“; 51) akut gefährdete Ehe und Familie für den (Erzähl-)Moment vorläufig zu retten vermag.

Die/der Leser/in hat jedoch während des gesamten Romans zunächst genauso wenig Anlass, an der fiktionalen Verbürgtheit der Figur Shimamoto zu zweifeln, wie Anlass besteht, an transgenerational vermittelte Kriegswirkungen zu denken.²⁶ Allerdings gibt der Erzähler selbst zwei direkte und einige indirekte Hinweise auf eine mögliche Irrealität Shimamotos, die jedoch im Gesamt der Erzählerpräsentation völlig untergehen, zumal sie jeweils durch gegenläufige Hinweise konterkariert werden: An einer Stelle z.B. berichtet Hajime, dass er hinsichtlich der geheimnisvollen Szene, in der er ‚Shimamoto‘ stundenlang in der Stadt verfolgte, rückblickend manchmal Anflüge von Skepsis hat, so als „müsse alles nur Einbildung gewesen sein, etwas, das ich mir von Anfang bis Ende zusammenfantasiert hatte. Oder vielleicht auch ein sehr langer realistischer Traum, den ich für Wirklichkeit gehalten hatte“ (69). Gleich darauf jedoch erinnert Hajime sich an den Umschlag mit Geld, der ihm damals von einem „Mann“ zugesteckt wurde, damit er von seiner Verfolgung ablässt. Dieser Umschlag befand sich stets in seinem Schreibtisch

²⁵ „Für mich war die Grenze zwischen der realen Welt und der Welt der Träume schon immer sehr unbestimmt [...]“ (45).

²⁶ Die in Anm. xx bereits angesprochene textzentrierte gruppenanalytische Sitzung über diesen Text gelangte nicht dahin, auf diese Hinweise aufmerksam zu werden und ihnen nachzugehen.

und diene ihm als „der Beweis, dass es kein Traum gewesen war.“ Und das Kapitel schließt deshalb mit dem unmissverständlichen Satz: „Es ist wirklich passiert“.

Offensichtlich bedurfte die subjektive Gültigkeit dieses Beweises über gut zehn Jahre hinweg einer beständigen mentalen Auffrischung: „Manchmal legte ich den Umschlag auf meinen Schreibtisch und starrte ihn an“ (70); noch „zwei [...] allerhöchstens drei Monate“ vor Ende der erzählten Zeit „vergewisserte“ Hajime sich auf diese Weise (205). Kurz darauf jedoch, nachdem er Shimamoto als endgültig verschwunden erachtete, ist auch der Umschlag fort! Hajime hatte das Geld nie ausgegeben; und ein Diebstahl kann plausibel ausgeschlossen werden. Dass der Umschlag jetzt verschwunden ist, verursacht ihm „ein seltsames Gefühl [...], das einem Anfall von Schwindel glich. In mir wuchs die Überzeugung, der Umschlag habe nie wirklich existiert.“ Auch dies jedoch ist lediglich ein flüchtiger Gedanke, der jedoch vor dem Hintergrund von Hajimes häufigen Unwirklichkeitsgefühlen gar nicht zu seinem Recht kommen kann, zumal stets plausible Rationalisierungen bereitliegen, wie hier der in der Tat nicht abwegige Gedanke, dass er „den Umschlag [vielleicht] gedankenlos fortgeworfen [hat]“ – „aus welchem Grund auch immer“. Jedoch schon nach seinem ersten Wiedersehen mit ‚Shimamoto‘ hatte Hajime, nachdem sie aufgebrochen war, den Gedanken: „Vielleicht, sagte ich mir, hatte ich eine Halluzination“ (104). Aber auch hier trifft er angesichts des verbliebenen Aschenbechers und geleerten Glases kurz darauf die Feststellung: „Aber es war keine Halluzination gewesen“. So bleibt diese zentrale Fragestellung stets ungeklärt und mehr noch: sie gerät letztlich für den Erzähler – und auch für die Leser/innen – vollkommen aus dem Blick.

Entschließt man sich aber, diesen Hinweisen folgend den textuellen Wirklichkeitsstatus Shimamotos zu befragen, wird in der Tat schnell augenfällig, dass die vollgültige Existenz dieser Figur im fiktionalen Raum durch keine weitere, dritte Figur neben Hajime verifiziert ist. Darüber hinaus geben auch einige Vagheiten der narrativen Geschehensplausibilisierung Anlass zur Annahme, dass die Figur ‚Shimamoto‘ einer eher fantasmatischen als realistischen Geschehenslogik gehorcht: Warum hatte Hajime Shimamoto auf der Verfolgung durch die Stadt nicht anzusprechen vermocht? Er hatte sich lange schon nach einem solchen Zusammentreffen gesehnt. Warum hat Shimamoto ihrerseits sich so unnötig lange von ihm verfolgen lassen, und warum musste erst jener „Mann“ auftauchen, der – ohne die Identität von Shimamoto zu bezeugen – die beiden trennt. Hajime selbst fragt sich in jenem singulären Moment des Zweifels: „Wenn die Frau gewusst hatte, dass ich sie verfolgte, warum war sie nicht gleich in ein Taxi eingestiegen? Sie hätte mich in einer Minute abschütteln können“ (69). Warum war die Szenerie insgesamt so unwirklich und in der städtischen Zone einer ehemaligen, vergessenen Bombardierung des Krieges gelegen? Warum geschah dies ausgerechnet am Sylvesterabend (61, 170), unweit von

Hajime Geburtstag am vierten Januar, ein Datum, das – mehr noch als der Jahreswechsel – für ihn die Bedeutung der zeitlichen Abspaltung der zweiten „Hälfte des Jahrhundert“ von der traumatischen ersten Hälfte gehabt haben muss (7) und das deshalb umso mehr dazu geeignet ist, mentale Bestandteile seines abgespaltenen Introjektes zu reanimieren? Auf der Ebene der Textform fragt sich: Warum kennt dieser Text keine zweite Szene, in der der Erzähler auch nur annähernd so einlässlich, spannend und atmosphärisch dicht erzählt?

Warum fand Hajime sich auch bei einer anderen Gelegenheit, als er in einem tranceartigen Zustand stundenlang ziellos durch die Stadt ging, genau in jenen Straßen wieder, in denen er einst Shimamoto zu sehen glaubte (169, 61)? Warum erschien Shimamoto anfangs immer nur, wenn es regnete, wobei an entlegenen Stellen kurz und unauffällig angedeutet wird, dass Bilder und Visionen von Regenwetter für Hajime lebenslang eine ganz persönliche Bedeutung und „hypnotische Wirkung“ haben, die es erlaubt, die „Realität ab[zu]schütteln“ (104, 218)? Warum verlautet rein gar nichts über Shimamotos Lebensgeschichte und momentane Situation? Warum war zuletzt nicht nur Shimamoto, sondern auch ihr einziges Geschenk an Hajime, die Schallplatte aus Kindertagen (die ihrem Vater gehörte), verschwunden, wie jener Geldumschlag des „Mannes“? Warum unterstreicht der Roman, dass Shimamoto in keinem der Selbstmordregister auftauchte, die Hajime prüfte? Wieso eigentlich hat Hajime diese überhaupt geprüft, war doch Shimamoto zuvor auch schon unangekündigt auf unbestimmte Zeit verschunden geblieben? Die Reihe dieser Fragen ließe sich mühelos fortsetzen, was freilich unterbleiben kann, denn allein auf dieser Betrachtungsebene den erzähllogischen Wirklichkeitsstatus Shimamotos klären zu wollen, ist weder möglich noch sinnvoll.

2.1 Zur Schutz- und Bearbeitungs-Funktion des Fantasma ‚Shimamoto‘

Weiter führende Aufschlüsse können nur durch die genaue analytische Prüfung der ‚Shimamoto‘-Handlung erzielt werden. Sie geht der Frage nach, was nicht nur in textueller, sondern auch in psychodynamischer Perspektive darauf hinweist, dass ‚Shimamoto‘ ein Fantasma bzw. eine weit ausgeführte halluzinatorische Imagination Hajimes ist, mit dessen Hilfe er spezifische Funktionen der psychischen Traumabearbeitung für sich umsetzen kann – und die prinzipiell analoge Wirkungen in der Text-Leser-Beziehung zu entfalten vermag. Die vielleicht wichtigsten analytischen Indizien sind durch den jeweiligen Zeitpunkt gegeben, zu dem das Fantasma ‚Shimamoto‘ vom Protagonisten ins Leben gerufen wird bzw. zu dem es letztlich wieder verschwindet. Denn, was dem Icherzähler selbst nicht bewusst ist und was er deshalb in seiner

Darstellung eher verbrigt als es hervorzuheben, ist, dass das Auftauchen des Fantasma in diejenige Phase von Hajimes Leben fiel, die auf die Heirat mit Yukiko, die Geburt seiner zwei Töchter und das Erreichen seiner beruflichen Erfüllung folgte. Hajime hatte seine düsteren Zwanzigerjahre hinter sich gebracht, jene „zwölfjährige Eiszeit“ der „Enttäuschung und der Einsamkeit“ (55), er hatte seine Frau kennen gelernt (78) und erfolgreich seine erste Bar, seinen „Fantasieort“, eröffnet (111). Er sagt selbst: „Es war kein Zufall, dass in diese Zeit die Geburt meines ersten Kindes fiel, eines Mädchens“ (75). Mit sechsunddreißig war er dann, „ehe ich wusste, wie mir geschah, Vater von zwei kleinen Töchtern“. Und dies ist auch der Moment, in dem Hajime über seine Lebensgeschichte und über ‚Shimamoto‘ zu erzählen beginnt, so dass man versucht ist, in Hajimes Worten fortzufahren: Es war kein Zufall, dass in dieser Zeit auch das Fantasma ‚Shimamoto‘ auftauchte und sich die Haupthandlung des Romans entspinnen konnte.

Hieran jedenfalls kann abgelesen werden, was Hajime in seiner intuitiven und bewusstseinsfernen Traumabarbeitung mit Hilfe ‚Shimamotos‘ in erster Linie zu erreichen versucht: den Schutz seiner unvermerkt prekären Ehe und Familie sowie seines Lebensglücks insgesamt. Dieses nämlich ist, ohne dass Hajime oder die Leser/innen das schon wissen könnten, akut gefährdet, jedoch nicht wirklich durch eine „gefährliche Geliebte“ im konventionellen Verständnis, sondern durch psychische Dispositionen Hajimes, die ihm selbst vollkommen unbewusst sind und mit der Tatsache zu tun haben, dass Kinder von Eltern mit schweren unverarbeiteten Psychotraumata bei der Gründung einer stabilen Liebesbeziehung und eigenen Familie, oder ganz generell in Momenten von signifikanten Lebenserfolgen, häufig scheitern bzw. diese selbst unbewusst sabotieren. Wenn es darum geht, „eine Verpflichtung gegenüber Bindungen, einem Beruf, einem Heim oder einer Familie einzugehen“ (Grünberg 38), sind die Nachfahren aus unbewussten Ängsten und komplexen selbstdestruktiven Impulsen heraus mit großen, ihnen selbst oft vollkommen unbegreiflichen Schwierigkeiten konfrontiert.²⁷

Wie sehr Hajime davon betroffen ist, mag gerade auch an seiner Liebe zu seinen beiden Töchtern abgelesen werden, denn es ist eine Liebe, die paradoxer Weise mitunter nächtliche Angstfantasien verursacht und in der psychotraumatisch bedingte Zwänge und Ablösungsschwierigkeiten erkennbar sind:

Natürlich liebte ich meine Töchter; sie aufwachsen zu sehen, machte mich so glücklich wie nichts sonst. Manchmal jedoch fand ich es bedrückend, sie jeden Monat ein wenig größer werden zu sehen. Es war, als wachse in meinem Körper ein Baum, der Wurzeln in die Tiefe trieb, Äste ausbreitete und meine Organe, meine Muskeln und Knochen und meine Haut verdrängte, um sich einen Weg hinaus zu bahnen. Bisweilen wurde dieses Gefühl so beängstigend, dass ich nicht einschlafen konnte. (155)

²⁷ Vgl. Anm. xx, insbes. Grünberg xx, Kogan, Hirsch 2004, 60ff.

Die somit keineswegs äußere, sondern innerpsychische Gefährdung seines Lebensglücks nimmt Hajime selbst jedoch, wenn überhaupt, nur undeutlich wahr. Über den erst seit jüngster Zeit sehr erfolgreichen Verlauf seines Lebens sagt er: „Wohl war mir bei der Sache nicht. Ich hatte das Gefühl, eine unerlaubte Abkürzung [...] genommen zu haben“ (77). Das Misstrauen sich selbst gegenüber rationalisiert Hajime mit der Diskrepanz, die zwischen seiner auch ökonomischen Prosperität und seiner früheren Weltsicht aus den Tagen der japanischen Studentenunruhen und „Straßenschlachten“ besteht, jenem „Fieber“, das sich gegen die „spätkapitalistische Logik“ der Nachkriegszeit richtete (77, 53).

Jedoch: Hajimes psychischer Zustand vor dem Auftauchen des Fantasma ‚Shimamoto‘ ist tatsächlich von sehr viel weiter reichenden Verunsicherungen betroffen, die in psychotraumatologisch bedingten Depersonalisierungs-Gefühlen kulminieren: „Ich führte das Leben eines anderen. Wie viel an der Person, die ich ‚ich‘ nannte, war wirklich ich? Und wie viel nicht? Diese Hände, die das Lenkrad umfassten – zu wie viel Prozent konnte ich sie mein eigen nennen?“ (77). Indem Hajime auf die sich einstellende Lebenserfüllung mit einer Auflösung seines Selbst- und Wirklichkeitsgefühls reagiert, verhält er sich, wie dies bei Psychotherapie-Patient/innen, die Nachkommen von Trauma-Überlebenden sind, beobachtet wurde. Auch dort nämlich herrscht häufig ein „derealisierendes Lebensgefühl“ (Leuzinger-Bohleber 121), d.h. es tritt „häufig das Gefühl“ auf, dass man „nur ein Ersatzleben [führt]“, das „nicht das eigene [ist]“ (Grünberg 35), und dass aus „zwei Wirklichkeiten“ besteht (Bohleber 1998, S. 258). Wahrnehmungen einer „doppelten Realität“, diffuse „Schuldgefühle“ und Schwierigkeiten, „eine eigene Identität zu erlangen“, bestimmen das Bild und verhindern insbesondere solche Zustände, in denen man „das eigene Leben [...] genießen“ könnte (38). Diese für Hajime selbst und die Leser/innen zunächst nicht erkennbare Gefahr ist sein eigentlicher unbewusster Erzählanlass, und diese Gefahr zu bannen, ist die Funktion der Imaginationsarbeit, die der Icherzähler Hajime mit dem Fantasma ‚Shimamoto‘ aufnimmt.

Bei Hajime kann dieser psychotraumatologische Zusammenhang auch an jenen zwei Ereignissen abgelesen werden, die, in analytischer Hinsicht und dem Erzähler unbewusst, als direkte Auslöser des ersten Auftauchens ‚Shimamos‘ gelten können. Dabei wird neuerlich deutlich, dass Hajime insbesondere durch ein immenses, dissoziiertes Schuldgefühl bedroht ist: Hajime hatte nämlich in Form einer kommentarlosen Postkarte die Todesanzeige von Izumis Cousine erhalten. Die namentlich durchweg ungenannt bleibende Cousine, mit der Hajime als Teenager jene fatale sexuelle Obsession verband, ist mit sechsunddreißig Jahren verstorben, im selben Alter also, in dem Hajime selbst gerade wie von Wunderhand sein unheimlich-unerhörtes Lebensglück erreicht. Und es muss Izumi gewesen sein, die ihm mit „unversöhnlicher Kälte“ die

Todesanzeige geschickt hat, so jedenfalls schlussfolgert Hajime: „Sie hat mir nie verziehen“ (79). Darüber hinaus wird Hajime von einem ehemaligen Klassenkameraden besucht, der durch einen Zeitungsartikel auf seine Bar aufmerksam geworden war. Dieser gesteht, ebenfalls in Izumi verliebt gewesen zu sein, und berichtete, dass er sie neulich einmal zufällig angetroffen und in einem sehr desolaten Zustand vorgefunden hat. Izumi wäre heute „nicht mehr attraktiv“, so sagt er mit spürbarer Untertreibung und Vorsicht; und die Kinder im Haus, in dem sie vollkommen vereinsamt lebt, haben „Angst vor ihrem Gesicht“ (84, 89).

Von einer Figur, die in ihrer erzähl-impliziten Psyche so strukturiert ist wie der Ich Erzähler Hajime, kann angenommen werden, dass sie in einer solchen Situation zwangsläufig, in Anflügen wenigstens, von dem Gedanken beschlichen wird, das eigene, mit sechsunddreißig Jahren überraschend erhaltene Lebensglück sozusagen auf dem Rücken der sechsunddreißigjährig unter ungenannten Umständen verstorbenen Cousine erreicht zu haben, wie auch auf dem Rücken der unglücklichen Izumi, der er doch eigentlich eine Lebensbeziehung in Aussicht gestellt hatte. Man wird sich also vorstellen können, wie sehr beide Ereignisse (Postkarte, Schulkamerad) Hajimes immensen „Selbsthass“ (51), der bereits die tendenziell schizoide „Eiszeit“ seiner Zwanzigerjahre begleitet hat (55, vgl. oben S. xx), vollends wiederbeleben und, angesichts der eigenen Familiengründung, sogar noch weiterhin zuspitzen musste. Freilich: Der zweit-generationale Erzähler vermag es nicht, die immense Affektlast, die ihm aus dieser Schuldgefühls-Konstellation erwächst, als solche bewusst zu realisieren. Diese äußert sich lediglich indirekt in der energischen Reaktion, in der Hajime die Vorstellung verleugnet, Izumi könnte zu einer asozialen, Kindern angsteinflößenden Fratze geworden sein: „So ist Izumi nicht. Sie war immer sehr kontaktfreudig“ (83), wie auch in der lakonischen Erwähnung, es sei „das Letzte, was ich wollte“, dass Izumi auf die Bar aufmerksam wird, sie besucht und ihn somit „ungeniert glücklich und erfolgreich“ sieht (89).

Umso deutlicher wird: Es sind abgespaltene, an die biografische ‚Izumi‘-Thematik gebundene Schuldgefühle, vor denen Hajime mit größter Dringlichkeit psychischen Schutz sucht; und diesen erreicht er, so meine Hypothese, durch das Fantasma ‚Shimamoto‘: Als nämlich nach einiger Zeit die unmittelbare Gefahr gebannt war – „wenigstens hatte sich Izumi nicht blicken lassen“ und „die Aufregung um den Zeitungsartikel (über seine Bar, H.W.) [hatte sich] längst gelegt“ –, beginnt sich der natürliche Auftrieb des Unbewussten zu entfalten: Und ‚Shimamoto‘ betritt Hajimes Bar (89), bzw. Hajime erzeugt unwillkürlich ihr Fantasma in seinem innerpsychischen Raum und kann dann damit beginnen, die psychische Bearbeitung seines transgenerationalen Introjekts des „Selbsthasses“ zu betreiben und somit das unvermerkt gefährdete Lebensglück seiner selbst und seiner Familie zu schützen. Zugleich notwendig und

möglich geworden war dies dadurch, dass die unmittelbare psychische Bedrohung, die vom Erhalt der Todesanzeige ausging und durch den Zeitungsartikel sowie den Besuch des Klassenkameraden verdoppelt wurde. Die Art und Weise, in der Hajime diese mentale Eigetherapie unternimmt, ist eine spezifische Form des Imaginierens von Interaktionsszenen, die in Analogie zum Konzept der Imaginativen Psychotrauma-Therapie (nach Reddemann/ Sachsse) begriffen werden kann. Bevor dies jedoch im Einzelnen dargelegt wird, soll auf ein Detail dieses Erzählens aufmerksam gemacht werden.

2.2 Narrative Brüche in der Zeitstruktur

In narratologischer Hinsicht ist aufschlussreich, auf welcher subtilen Weise sich die abgespaltenen Affekte von Schuld und Selbsthass dennoch in der Struktur dieses Erzählens niederschlagen, und zwar insbesondere in Eigenheiten und Brüchen der Zeitstruktur von Hajimes Lebensbericht. Diese im Detail genau nachzuvollziehen, ist mitunter aufwändig, aber lohnend, insofern dabei spezifische Formen und Funktionsweisen von zweit-generationalem Erzählen erkennbar werden, die gleichermaßen literatur- wie psychotherapiewissenschaftliche Relevanz haben. Dabei zeigt sich auch, wie präzise das so anspruchslos und einfach anmutende Erzählen Murakamis aufgebaut ist und wie sehr es nach einer textnahen und fein-analytischen Exegese verlangt. Erzählstrukturell nämlich fällt auf, dass Hajime das zentrale, unvermerkt bedrohliche Auslöserereignis, den Erhalt der Postkarte mit der Todesanzeige für die Cousine, in seinem drei Lebensjahre umfassenden Erfolgsbericht zunächst übergeht; er reicht dieses Ereignis erst zu einem späteren Zeitpunkt – analeptisch, d.h. durch einen zurückverweisenden Bericht²⁸ – nach (auf Seite 79), als er die Schilderung seines mit sechsunddreißig Jahren erreichten Lebenserfolgs abgeschlossen hat (die von Seite 74-76 erfolgt). Die Postkarte hatte er jedoch tatsächlich wesentlich früher erhalten; und dies ist ein Sachverhalt, der dem Erzähler selbst nicht recht bewusste zu sein scheint und der deshalb nur mit Mühe im Text zu rekonstruieren ist. Immerhin jedoch ist beiläufig angemerkt, dass sich der Erhalt der Postkarte „kurz nach der Geburt unseres ersten Kindes“ ereignete; und wenngleich dieser Zeitpunkt im Text nicht genau datiert ist, muss er doch mindestens ein Jahr vor dem gegenwärtigen Erzählzeitpunkt liegen, denn wir wissen: Hajime ist hier mit sechsunddreißig Jahren schon zweifacher Vater.

Als ob schon die bloße narrative, retrospektive Erwähnung dieser Postkarte sein Lebensglück in Frage stellen könnte, bringt Hajime zuerst die bereinigte Chronologie seines

²⁸ Das rhetorische Mittel der Analepse bezeichnet die nachgereichte Erzählung eines Ereignisses, „das zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden hat als dem, den die Haupthandlung“ bzw. der momentane Erzählzeitpunkt „gerade erreicht hat“ (Martinez/ Scheffel xx 186).

Erfolgsberichts zuende und spricht also auch über die Zeit, in der sein „zweites Kind“ geboren wurde und er seine persönlich-berufliche Erfüllung gefunden hat, bevor er – dann erst – die Postkarte erwähnt. Zudem wird man davon ausgehen können, dass gerade die Geburt des zweiten Kindes für Hajime als gestische Überwindung des als überaus schmerzlich erfahrenen Einzelkinddaseins (11, 17f., 48) besonders bedeutsam gewesen ist. Denn nicht nur hat ihn, wie auch Shimamoto, dieses Einzelkinddasein sozial stigmatisiert; die Rekurrenz, mit der die Zwölfjährigen ihr „Einzelkinddasein“ verhandeln, lässt darauf schließen, dass Hajime darin auf diffuse, präsymbolische Weise auch die Last der unbearbeiteten Psychotraumatik seiner Eltern erspürte (vgl. oben S. xx). Eine solche unbewusste Bedeutung der zweifachen Vaterschaft ist ferner auf sinnfällige Weise dadurch unterstrichen, dass Hajime auch eine zweite Jazz-Bar eröffnet und gleichzeitig definitiv entschlossen ist, trotz des neuerlichen Erfolges geschäftlich nicht „weiter zu expandieren“ (75). Zwei Kinder und zwei erfolgreiche langfristige unternehmerische Projekte! Es ist das zweimalige Erreichen dieser Zweizahl, in dem Hajime, unbewusst und präsymbolisch agierend, die gestische Überwindung seines Einzelkinddaseins und seiner familialen Delegation zu vollziehen versucht. Umso mehr muss es Hajime als Erzähler am Herzen liegen, die Schilderung dieser Lebensphase des Erfolgs als geschlossene chronologische Gestalt zu vollziehen und vor den Wirkungen seines Selbsthass-Introjekts zu bewahren. Aus diesem Grund blendet Hajime das Ereignis ‚Postkarte‘ zunächst aus.

Freilich ist mit dergleichen bewusstlos-agierenden Konkretismen keine nachhaltige Entschärfung der persönlichen Beziehungsproblematik zu erreichen, und dies mag man schon daran sich abzeichnen sehen, dass Hajime durch seinen ohne große emotionale Beteiligung gegebenen Erfolgsbericht offensichtlich weder bei sich selbst noch mutmaßlich bei den Leser/innen viel empathische Erfolgsfreude zu erwecken vermag: Dass er zweifacher Vater ist, dass die neue „Vierzimmerwohnung“, das „Ferienhäuschen“, der „BMW 320“ und der „rote Jeep Cherokee“ für Yukiko und die Kinder erworben werden konnte (75), scheint Hajime mehr zu erschöpfen als zu freuen. Und das schale Gefühl, eine „unerlaubte Abkürzung“ genommen zu haben, scheint ihn nicht verlassen zu können. In der Tat nimmt Hajime doch gerade auch hier ganz unvermerkt eine konkrete sprachliche „Abkürzung“, indem sein Erzählen das zentrale Ereignis des Erhalts der Todesanzeige ausblendet.

Wie sehr diese subjektive Justierung in der biografischen Zeitstruktur der realen Ereignisfolge im Grunde dissoziativer Natur ist und jedenfalls einem brennenden Abwehrbedürfnis dieses zweit-generationalen Erzählers folgt, wird auch daraus ersichtlich, dass sie durch zwei weitere narrative Phänomene unterstützt wird. (1) Zum einen rückt der Erzähler den Zeitpunkt des Ereignisses ‚Erhalt der Todesanzeige‘ so dicht wie möglich an den des

Ereignisses ‚Besuch des Klassenkameraden‘ heran (das sich zum Erzählzeitpunkt ereignete), um eine Zeitgleichheit der beiden Ereignisse zu suggerieren. Dies tut er, indem er beide Ereignisse unmittelbar hintereinander berichtet (79) und sie zusätzlich durch eine enge erzählerische Brückenbildung direkt miteinander verbindet: „Mehr über Izumi [...] erfuhr ich von einem ehemaligen Klassenkameraden“ – so als ob er gerade eben Izumis Postkarte erhalten hätte, was de facto nicht der Fall gewesen sein kann. Diese narrativen Maßnahmen unterstützen die kontrafaktische Zeitgleichheit des Ereignisses ‚Erhalt der Todesanzeige‘ mit Hajimes sechsunddreißigstem Lebensjahr; sie tragen somit dazu bei, die bedrohliche biografische Thematik narrativ von der Geburt der eigenen Kinder abzuspalten.

(2) Das zweite narrative Phänomen, das eine systematische, gleichwohl unbewusste Verschiebung in des Erzählers subjektiver Wahrnehmung der realen Ereignisfolge anzeigt, schlägt sich in den Alters- und Jahresangaben des Textes nieder – und betrifft somit eine sehr basale Struktur wie auch des erzählenden Subjekts. Dies kommt insbesondere im Stichwort des sechsunddreißigsten Lebensjahrs zum Ausdruck, das so häufig fällt, dass dessen Nennung beinahe Leitmotivcharakter annehmen zu wollen scheint. Im Allgemeinen kann festgestellt werden, dass Hajime entlang seines Lebensberichts durchweg präzise Alters- und Jahresangaben macht. So z.B. lautet eine durchaus typische Kapitelöffnung: „Ich heiratete, als ich dreißig war“ (71; vgl. auch den Romanbeginn 7, ferner 22f., 52f. 75, 79, 83, 137, 173 u.a.m.). Daraus lässt sich ersehen, dass genaue Alters- und Jahresangaben dem Erzähler Hajime für seine subjektive Erzählorientierung generell wichtig sind; ferner unterteilt er sein bisheriges Leben stringent in drei zeitlich und altersmäßig definierte „Phasen“ (23, 55).

Umso bedeutsamer ist, dass einige Ereignisse keine ausdrückliche und zweifelsfreie zeitliche Einordnung erfahren und nur ungefähr positioniert sind. Dies betrifft insbesondere die – aus psychotraumatologischen Gründen sensible – Zeitphase, in die Hajimes Heirat und die Geburt seiner beiden Töchter fällt und in der er auch seine arbeitsweltliche Lebenserfüllung findet, also jene Phase zwischen seinem dreißigsten und sechsunddreißigsten Lebensjahr, in der sich jedoch auch der Erhalt der Postkarte/ Todesanzeige ereignen muss. Gerade diese Zeitphase wird in ihren Einzelereignissen, wie z.B. der Geburt der Töchter, zeitlich nicht mehr genau datiert. Es heißt lediglich: „Und so kam es, dass ich [...] eine elegante Jazz-Bar eröffnete“, und: „in diese Zeit [fiel] die Geburt meines ersten Kindes“ (75). Damit korrespondiert, dass Hajime diese fünf bis sechsjährige Lebensphase des überraschenden Erfolges mit äußerster Knappheit in nicht mehr als drei Absätzen rekapituliert (was der bereits angesprochenen Erfolgsangst von transgenerational belasteten Personen zugerechnet werden kann).

Als ob die Erzeugung des Fantasma ‚Shimamoto‘ so viel psychischen Schutz zu gewähren vermochte, dass sich der Zeitrahmen von Hajimes Erzählen wieder präzisieren und normalisieren konnte, ist ‚Shimamotos‘ Auftauchen für den Erzähler genau derjenige Moment, ab dem er wieder genaue Zeitangaben einsetzt. Jedoch noch dieser Neueinsatz der chronologischen Ordnung trägt dazu bei, den tatsächlichen Zeitpunkt des Erhalts der Postkarte zu verdecken, und zwar auf folgende Weise: Es beginnt hier nämlich jene auffällige Reihe von Nennungen des sechsunddreißigsten Lebensjahrs: Hajime gibt ausdrücklich an, dass er zu diesem Zeitpunkt sechsunddreißig Jahre alt ist (75), wobei die Shimamoto-Beziehung dann bis ins Folgejahr reichen wird (89, 105, 137, 173). Die nächste darauf folgende textuelle Angabe eines Lebensalters erfolgt gut drei Seiten später, im Bericht über die Todesanzeige der Cousine Izumis: sie starb im Alter von sechsunddreißig (79). Auch die daran anschließend nächste Altersangabe unterstreicht das Motiv des sechsunddreißigsten Lebensjahres: Sie wird wiederum wenige Seiten später gegeben, wo berichtet wird, wie der Schulkamerad auf das gemeinsame Alter zu sprechen kommt: „Sie (Izumi) ist schließlich sechsunddreißig. Wir beide ja auch“ (83).

Als ein unbewusster Akt, in dem der Erzähler die kontrafaktische Zeitverschiebung des Ereignisses ‚Tod von Izumis Cousine‘/ ‚Todesanzeige‘ weiterhin befestigt, wird diese narrative Reihung von Nennungen des sechsunddreißigsten Lebensjahres dann begrifflich, wenn man folgende narrative Implikationen berücksichtigt: Die Reihung suggeriert der/m Leser/in zum einen (1), dass alle angesprochenen Figuren (Hajime, ‚Shimamoto‘, Klassenkamerad, Izumi, Cousine) gleichaltrig sind, nämlich sechsunddreißig Jahre, und zum anderen (2), dass alle in dieser Textsequenz genannten signifikanten Ereignisse (Vollendung von Hajimes Lebensglück; Erhalt der Todesanzeige, Besuch des Klassenkameraden, Wiederauftauchen ‚Shimamotos‘) in etwa gleichzeitig, während „einiger Wochen“ erfolgten (89), und zwar zu eben jener Zeit, im sechsunddreißigsten Lebensjahr Hajimes, kurz bevor sich auch der Moment des Zusammenfallens von erzählter Zeit und Erzählzeit abzeichnet.²⁹

Jedoch: Zwei der hierbei suggerierten Daten sind de facto falsch bzw. in systematischer Weise unrichtig:³⁰ (1) Die Cousine ist nämlich nicht, wie suggeriert, gleichaltrig; und (2) das – für Hajime psychisch bedrohliche – Ereignis ‚Todesanzeige‘ erfolgte nicht, wie suggeriert, zeitgleich mit dem ‚Besuch des Klassenkameraden‘ bzw. während „einiger Wochen“ (89). Vielmehr ist die

²⁹ Dieser zeitstrukturelle Erzählmoment wird im Roman auch durch ein formales Erzählmittel besondere hervorgehoben, denn die einzige, recht abrupt und überraschend erfolgende direkte Leseranrede des Textes erfolgt genau hier: „Meinen Sie etwa, man könnte als Lektor in einem Schulbuchverlag (Hajimes vorige Beschäftigung, H.W.) eine ähnliche Befriedigung finden? Nie im Leben“ (75). Zur Bedeutung von Zeit und Zeitlichkeit in Narration und Psychotherapie vgl. jüngst Küchenhoff (xx 67ff.).

³⁰ Und weil dies unzweifelhaft, wenngleich mittels aufwändiger indirekter Schlüsse im Text belegt werden kann, könnte daraus auf einen planvoll vorgehenden Autor Murakami geschlossen werden, der zumindest über eine

Cousine drei Jahre älter als Hajime. Dies verzeichnet der Text an weit entlegener Stelle (47), wo er beiläufig angibt, dass Hajime zur Zeit der heftigen sexuellen Beziehung mit der Cousine siebzehn und die Cousine zwanzig war. Und weil die Cousine drei Jahre älter ist und man füglich davon ausgehen kann, dass die Todesanzeige nicht lange nach dem tatsächlichen Todestag der Cousine verschickt wurde, muss Hajime diese nicht unmittelbar vor dem Besuch des Klassenkameraden, sondern ca. drei Jahre vorher erhalten haben – nämlich zur Zeit der „Geburt [des] ersten Kindes“. Bei der Suggestion einer generellen Zeit- und Altersgleichheit von Personen bzw. Ereignissen handelt es sich also um eine in spezifischer Weise *kontrafaktische* Erzähläußerung; und als deren Wirkungspotenzial kann ein Diffusionseffekt angenommen werden, der neuerlich in der Funktion steht, die Tatsache des frühen Erhalts der Todesanzeige zu verdecken und vom Zeitraum der Geburt der beiden Kinder wegzurücken.

Mithin deutet sich in diesem Erzählphänomen ein hoch komplexer psycho-narrativer Abwehrmechanismus an, mittels dessen der Erzähler die tiefgreifenden Schuldgefühle und den transgenerational bedingten, selbst- und beziehungsgefährdenden „Selbsthass“ von sich und seiner jungen Familie fern zu halten und in dissoziativer Weise abzuspalten versucht: Dass die ansonsten sehr präzisen zeitlichen Koordinaten von Hajimes Erzählung dort, wo über die erfolgreiche Lebensphase zwischen dreißig und sechsunddreißig Jahren gesprochen wird, diffus werden; dass die Chronologie des bedrohlichen Ereignisses ‚Todesanzeige/ Izumis Postkarte‘ dissoziativ verschoben und von der Geburt der eigenen Kinder zeit- und erzählstrukturell abgespalten wird – als gelte es, das familiäre und berufliche Lebensglück auf quasi magische Weise zu beschützen; dass dafür auch eine eigentümliche Intensivierung des Motivs der Sechsenddreißigjährigkeit vollzogen wird; dass der Erzähler all dies nicht bewusst wahrzunehmen und zu kommentieren weiß und sich kurz darauf mittels einer „gefährlichen Geliebten“ in beängstigende, aber auch produktive – Turbulenzen seines Lebensweges verstrickt, – all dies deutet in subtiler Weise auf diesen psycho-narrativen Abwehrmechanismus hin.

Im – zeitstrukturellen – Zentrum des hierbei wirksamen Schutzimpulses steht die Geburt des zweiten Kindes, die gestische Überwindung von Hajimes „Einzelkinddasein“. Für die Ebene der dem Erzählten vorangehenden und ihm impliziten Erlebnisse und Handlungen kann davon ausgegangen werden, dass Hajime die Postkarte mit der Todesanzeige, die er im retrospektiven Erzählmoment ausblendet, vor allem bereits im Erlebensemoment des Erhalts, „kurz nach der Geburt unseres ersten Kindes“ (79), psychisch abgespalten hatte. Schon damals die psychische Herausforderung durch seine biografisch Izumi-Thematik anzunehmen, hätte Hajime überfordert;

intuitive psychotraumatologische Versiertheit verfügt und die typischen Eigenheiten einer zweit-generationalen Wahrnehmungs- und Erzählweise bewusst, oder jedenfalls instinktiv treffend zu gestalten vermag.

seine Fähigkeit, die Liebes- und Familienbeziehung aufrechtzuerhalten, wäre – dies wird an den späteren Verwerfungen deutlich – akut gefährdet gewesen. Ferner wird erahnbar, dass das Ereignis ‚Postkarte‘ eventuell einen direkten Einfluss auf die unbewusste Dynamik der Familienbildung selbst gehabt haben mag; denn durchaus denkbar ist, dass die Zeugung des zweiten Kindes im Handlungskontext von Hajimes psychischer Abspaltung der Izumi-Thematik stand und somit seine zweite Tochter unbewusst-gestisch für die gestorbene Cousine einzustehen hatte.

Jedoch nicht nur der Aspekt der Gefährdung und der Abwehrrfordernis hat sich in die Zeitstruktur des Textes eingeschrieben. Die Rekonstruktion der Unschärfen im Zeitbewusstsein des Erzählers erweist sich auch in einer hoffnungsvollen und entwicklungs-orientierten Dimension als aufschlussreich, die auf das sich anbahnende psychische Durcharbeiten Hajimes hinweist. Und hierin lässt sich auch die große psychologische Intuition und Präzision der Zeitstruktur des Romans erkennen: Nur durch die analytische Aufdeckung der kontrafaktischen Suggestion einer Altersgleichheit von Hajime und der Cousine wird nämlich das Geburtsjahr von Hajimes erstem Kind überhaupt erst definitiv datierbar, das der sonst in zeitlichen Angaben beinahe überpräzise Erzähler selbst versäumt hat zu datieren: Hajimes erste Tochter wurde in seinem dreiunddreißigsten Lebensjahr begoren, ein Jahr, in dem – kurz nach der Geburt – auch die damals sechsenddreißigjährige Cousine verstorben sein musste. Lediglich die entlegene Angabe des Alterunterschiedes zwischen Hajime und der Cousine, die sich sozusagen gegen alle Mittel der narrativen Verdeckung durchzusetzen vermochte, ermöglicht diesen Befund.

Durch diese Information erschließt sich aber auch die Bedeutung noch einer weiteren, ebenso beiläufig erfolgenden zeitlichen Angabe, die einen direkten Bezug zu ‚Shimamoto‘ und einen indirekten zu Hajimes Kindern hat. Diese Angabe betrifft konkret das zentrale Leitmotiv des Textes, Shimamotos gelähmtes Bein. Die durch eine frühe Kinderlähmung verursachte körperliche Beeinträchtigung wurde nämlich – so die Logik des Fantasma – späterhin operativ behoben: „Ich habe mich vor vier Jahren operieren lassen“, sagt ‚Shimamoto‘ zu Hajime „fast entschuldigend“, woraufhin beide den Erfolg dieser Maßnahme erörtern und späterhin auf sie zurückkommen (103, 120). Wenn man dabei jedoch auf die Zeitangabe – „vor vier Jahren“ – achtet und sie in die Rekonstruktion der Zeitstruktur einbezieht, wird augenfällig, dass die Operation genau in das Jahr fällt, in dem Hajimes erstes Kind *gezeugt* worden sein musste, nämlich in sein zweiunddreißigstes Lebensjahr.

In der psychodynamischen Logik von Hajimes Imaginationen über das Fantasma ‚Shimamoto‘ bedeutet dies: Hajime hat für die Zeit, in der sein erstes Kind gezeugt wurde, in seiner Vorstellung über ‚Shimamoto‘ die operative Behebung ihres sinnbildlichen Trauma-

Zeichens anberaumt. Dieser Koinzidenz, die dem Erzähler vollkommen unbewusst und dem Leser unsichtbar ist, aber rekonstruktiv erschlossen werden kann, wohnt eine hohe psychologische Signifikanz inne: Denn beide Ereignisse – die Zeugung eines eigenen Kindes wie auch die Korrektur eines aus frühen Kindertagen bezogenen Körperdefekts – signalisieren auf gestische Art den Versuch, einen eigenen, zukunfts- und entwicklungs-orientierten Lebensabschnitt zu beginnen. Aufgrund ihres zunächst rein gestisch-symbolischen Charakters kann jedoch weder eine Operation noch eine Zeugung alleine die tatsächliche Einlösung der transgenerational bedingten Entwicklungsaufgabe bewerkstelligen. Dazu bedarf es der kontinuierlich-prozesshaften therapeutischen Arbeit mit Erfahrungen der Realität und der Imagination gleichermaßen. Und dies ist es, was Hajime, ihm selbst ganz unvermerkt, zu tun beginnt, wenn er imaginativ sein Fantasma ‚Shimamoto‘ entwirft und mit ihm umgeht.

Dieser Zusammenhang wird im Text indirekt auch dadurch unterstrichen, dass ‚Shimamoto‘ hinsichtlich des Erfolges der Operation eine widersprüchliche Aussage macht. Denn in einem ersten Kommentar sagt sie, sie „würde das Ergebnis [der Operation] nicht als hundertprozentig gelungen bezeichnen“ (103). Als Hajime jedoch kurz darauf entgegnet, das Bein sähe aus, „als wäre es völlig in Ordnung“, bestätigt ‚Shimamoto‘ ausdrücklich: „Ist es auch“, und mutmaßt, lediglich „zu lange damit gewartet“ zu haben. Offensichtlich nicht „hundertprozentig gelungen“ jedoch ist also weniger die Operation, als die Umsetzung von deren unbewusster Intention: das *psychische* Gezeichnet-Sein durch die transgenerational vermittelten Psychotraumata der Eltern zu beheben.

Die narratologische Detailanalyse insbesondere der Zeitstruktur des Romans macht jedenfalls nachvollziehbar, wie filigran der Autor Murakami strukturelle und formale Mittel einzusetzen vermag, um ein Erzählen zu inszenieren, das bis in kleinste Strukturkennzeichnungen hinein den Abwehrnotwendigkeiten einer zweit-generational beziehungs-traumatisierten Person entspricht.

2.3 Imaginative Psychotrauma-Therapie: Zu Hajimes heilsamem Gebrauch seines ‚Shimamoto‘-Fantasmas

Wenngleich der Zeitpunkt des Auftretens von ‚Shimamoto‘, wie oben ausgeführt, aus zahlreichen analytischen Erwägungen heraus die Annahme nahe legt, es handle sich um eine Figur von fantasmatischer Logik, in der sich ein psychischer Reflex der akuten psychischen Gefährdung Hajimes abbildet, bleibt doch im Folgenden noch genauer zu prüfen, was in der Romanerzählung weiterhin für einen eingeschränkten Wirklichkeitsstatus ‚Shimamos‘ spricht. Ferner ist zu

fragen, was darauf hindeutet, dass Hajimes imaginativer Gebrauch dieses Fantasma – so meine salutogenetisch orientierte Hypothese – auch Erfolge zeitigt.

Schon die Tatsache, dass Hajime nicht tatsächlich mit einer „gefährlichen Geliebten“ im konventionellen Sinn zusammengerät,³¹ sondern seine ehemalige Kinderfreundin als solche nur imaginativ halluziniert, mag – so beunruhigend die vollkommene Abwesenheit von jeglicher reflexiven Distanz Hajimes zunächst auch sein kann – als erster Hinweis darauf gelten, dass hier kein bloßes Ausagieren in einem unbewussten psychosozialen Arrangement stattfindet, sondern ein mentales Durcharbeiten im Prozess des Imaginierens. Einen weiteren Hinweis stellt neuerlich die Tatsache dar, dass Hajime dieses imaginative Durcharbeiten erst mit sechsunddreißig beginnt, also genau in dem Lebensalter, in dem die Cousine verstorben war, und noch nicht drei Jahre früher, zu dem Zeitpunkt, als er von diesem Tod tatsächlich erfuhr, aber offensichtlich jegliche persönlich vertiefte Kenntnisnahme verweigerte. Dies ist zwar, wie oben aufgewiesen, in erster Linie als defensive Schutzmaßnahme für sich selbst und seine Familie plausibel. Jedoch deckt sich dieser Verlauf gleichzeitig auch mit der allgemeinen biografiewissenschaftlichen Beobachtung, dass sich im Lebenslauf einer Person, wenn sie das Sterbealter von signifikanten Bezugspersonen/ Elternteilen erreicht, nicht selten folgenreiche Handlungsäsuren oder psychosomatische Befunde einstellen, manchmal auch der eigene Tod.³² Für Hajime jedenfalls stellt sich, als er ins Sterbealter der Cousine kommt, das Fantasma ‚Shimamoto‘ ein; er bringt es unbewusst hervor, um mit ihm eine entwicklungsfördernde mentale Auseinandersetzung zu führen.

Das vielleicht deutlichste analytische Indiz dafür, dass ‚Shimamoto‘ als eine halluzinatorische Imagination Hajimes zum Zweck des mentalen Durcharbeitens von beziehungs-traumatischen Introjekten fungiert, ist, dass ‚Shimamoto‘ Hajimes abgespaltene Affekte des Selbsthasses aufzunehmen scheint. Noch während Hajime von der „unerwarteten Entdeckung“ spricht, dass er sich in seiner Familie „geliebt und geborgen [fühlt]“ und dass er hier selbst seine Kinder und seine Frau „lieben und beschützen“ kann (78), ist es die eigens zu diesem Zweck entworfene ‚Shimamoto‘, in die Hajime alle Affekte des Schuldgefühls, des transgenerationalen Grauens, freilich auch der doppelbindenden Faszination und der Ambivalenzspaltung hineinlegt, die für zweitgenerationale Beziehungstraumata bezeichnend sind.

³¹ In diesem komplexeren Verständnis des Romangeschehens müsste nicht Shimamoto, sondern, wenn überhaupt, bereits die Izumi bzw. deren Cousine aus Hajimes Teenage-Zeit als dessen eigentliche, real-biografische „gefährliche Geliebte“ Hajimes aufgefasst werden, und zwar in jenem umgangssprachlichen Sinn, in dem Hajimes Schwiegervater sagte: „Lass dich mit der Falschen ein, und dein Leben geht den Bach runter. Das habe ich schon tausendfach gesehen“ (138). Die „Gefährliche Geliebte“ in einem zweit-generationalen Kontext ist also gewissermaßen noch verfänglicher und fataler als eine klassische Femme fatal, die im konventionellen Verständnis erst später im Leben auftritt und in eine bestehende Beziehung einbricht. Dass freilich jegliches als fatal erlebtes Liebesgeschehen erst vor dem gesamten familienbiografischen Hintergrund der Betroffenen begriffen werden kann, darauf weist dieser Roman sehr eindrücklich hin.

³² Zur so genannten Anniversary Reaction vgl. Pollok (1970) und Haesler (1985).

Diese werden dann an seiner statt von seinem Fantasma ‚Shimamoto‘ erlebt und ausgetragen. Nicht er selbst, sondern ‚Shimamoto‘ ist es, die das Gefühl hat: „am Ende zerstöre ich nur alles“ (115), oder zweifelt: „[h]ältst du meine Anwesenheit noch aus?“ (131, 128f., 201), was Hajime an anderer Stelle ja durchaus auch über sich selbst feststellte: ich „verletze andere und dabei auch mich selbst“ (52, 212). Wenn also Hajime in den Augen des Fantasma ‚Shimamos‘ den „stummen Tod“ und den „unterirdischen Gletscher“ imaginiert (189), blickt er im Grunde den fantasmatischen und projektiven Auslagerungen seines eigenen Introjekts sowie dessen psychotraumatischen „Gletscher“-Gefühlen ins Gesicht.

Ein weiterer Hinweis auf Prozesse des imaginativen therapeutischen Durcharbeitens kann der Beschreibung von Hajimes Jazz-Bar, dem *Robin's Nest*, entnommen werden. Es lässt sich nämlich eine strukturelle Korrespondenz zwischen der räumlichen Sphäre dieser Bar und jener psychischen Sphäre erkennen, die im Konzept der Imaginativen Psychotherapie der ‚sichere innere Ort‘ genannt wird. Dieser Therapieansatz wendet in seiner ersten, noch ganz auf Stabilisierung ausgerichteten Behandlungsphase eine Technik der geleiteten Imagination an, in der die „Vorstellung eines Ortes“ entwickelt wird, „an dem man sich allein völlig sicher und geborgen fühlt“ (Reddemann/ Sachsse 2000, 565). Es handelt sich hierbei keineswegs lediglich um einen kognitiven Kniff, sondern um einen intensiven, erlebnisreichen Prozess der imaginativen Erarbeitung, in dem in gemeinsamer Kontemplation darauf hingewirkt wird, das „wirklich alles“, was der/die Psychotrauma-Patient/in an diesem Ort sieht, ambivalenzfrei „nur gut ist“: „Wenn da irgend etwas nicht nur gut [...] ist“, wird die Vorstellung dieses Ortes weiterhin graduell verändert, „und es werden ggf. kleine Veränderungen in der Konzeption vorgenommen.“ Dass dieser „sichere Ort“ keine Menschen enthält – denn „Menschen waren und sind nie nur gut“ (566) – und dass er aber in wirklichkeitsferner Weise „gute Wesen“, „Fabelwesen und Märchengestalten“ enthalten kann und soll, erhöht seine Wirksamkeit – und unterstreicht das ästhetische, fiktionsdynamische Potential dieses therapeutischen Verfahrens. Dies gilt umso mehr, als es dessen Ziel ist, „zu vermitteln, dass [man] über [seine] Vorstellungswelt Kontrolle ausüben“, ihr also eine ästhetische und probehandelnde Gestalt geben kann.

Als ob Hajime sein persönliches – transgenerational bedingtes – Bedürfnis nach einem solchen „sicheren Ort“ lebenslang geahnt hätte, beginnt er bereits im Alter von zwölf Jahren, ihn zu imaginieren, als einen „Ort meiner Vorstellung“, der „noch unfertig, [...] nebelhaft, unbestimmt“ war, jedoch „etwas absolut Lebensnotwendiges“ enthielt (20). Dieser Ort hatte zwar noch kaum Konturen, war aber voller „Offenbarungs“-Güte und ließ sein „Zwerchfell beben“ vor Betroffenheit und innerer Lösung. Ferner enthielt dieser „sichere Ort“, wie der therapeutische ‚sichere innere Ort‘, keine Menschen und hatte etwas Märchenhaftes, insofern Hajime sich ihm als

„aufflattern[des] Vögelchen [...] vom Himmel aus“ näherte.³³ Und gegen Ende des Romangeschehens wird Hajime dann neuerlich eine mystisch anmutende „Verwandlung“ sowie die Vorahnung spüren, dass er „einen Ort betreten [werde], an dem ich noch nie gewesen war“ (218).

Wo Hajime in ganz konkreter – eventuell konkretistischer – Weise einen ‚sicheren Ort‘ für sich erschafft und geradezu kultiviert, das sind seine beiden Bars. Denn dort achtet er liebevoll auf jedes Detail: „Ich pflanze hier ein paar Blumen, baue da einen Springbrunnen, und alles mit der größten Sorgfalt“ (111); er sucht sich mit zielsicherer Intuition Mitarbeiter, die „das gewisse Extra“ haben, das man nur „Talent nennen [kann]“ (109); und vor allem: er lässt in jeder Hinsicht seiner „Fantasie freien Lauf“ (110f.). Vergleichbar mit dem traumatherapeutischen Verfahren, „auf der inneren Bühne [als Imagination den] sicheren inneren Ort“ herzustellen und Schritt für Schritt durch viele „kleine Veränderungen“ auszustatten (Reddemann/ Sachsse 2000, 565), geht es Hajime darum, „mir im Kopf meinen imaginären Ort [zu] konstruieren und nach und nach immer mehr Details ein[zufügen]“ (110). Dabei will er dies gar nicht nur, wie ‚Shimamoto‘, als „Geschäftsphilosophie“ bezeichnet wissen, denn er wendet dieses Verfahren „schon seit der Kindheit“ an: „Manchmal kommen mir meine beiden Bars wie Fantasieorte vor, die ich mir selbst geschaffen habe, wie Luftschlösser“ (111). Und auf dieses sorgsame Arrangement und dessen liebevolle Pflege führt er seinen Erfolg zurück: „weil jeder das gleiche sucht: einen imaginären Ort, sein eigenes Luftschloss, und darin seinen ganz besonderen privaten Winkel“ (111).

In diesem „Luftschloss“ und ‚sicheren Ort‘ ist es nun, dass ‚Shimamoto‘ erscheint und die gemeinsamen Gespräche beginnen, so dass man versucht sein mag, ‚Shimamoto‘ als das zu verstehen, was Reddemann/ Sachsse einen „inneren Helfer“ nennen oder aber: ein imaginatives Fantasma des Erzählers. Freilich jedoch hat ‚Shimamoto‘ nicht allein eine stützende und sichernde Funktion für Hajime; sie ist nicht mehr nur der ‚sichere Ort‘, den die Bar als solche für Hajime darstellt. Vielmehr wird mit ihrer Hilfe bereits die Arbeit an der zweiten und ansatzweise auch der dritten Phase der Traumatherapie eröffnet (d.h.: Begegnung mit dem Trauma/ Traumasynthese sowie Trauer/ Neuorientierung). Und im Verlauf dessen ist es unvermeidlich, dass der märchenhafte „Ort“ seiner „Phantasie“ vorübergehend hoch dramatische Dynamiken zeitigt und sich mitunter stark verdüstert, indem er, wie oben gezeigt, auch die – transgenerational induzierten – Bilder von Häuser-„Ruinen“, „Hochhäusern wie Grabstelen“ und in Hauswände „eingebrannten Schatten“ mit aufnimmt (87); ansonsten wäre gar nicht an eine nachhaltige Entschärfung und therapeutische Aufhellung von Hajimes persönlichem Befinden zu denken.

³³ Es besteht hier eine diskussionswürdige metapsychologische Theoriekorrespondenz mit Heinz Kohuts Einschätzung von Flugfantasien, die er aufgrund seiner spezifischen Narzissmus-Konzeption als positives, salutogenes Phänomen und nicht als bloße Psychopathologie sieht. xx

Dass und wie Hajime Prozesse der mentalen, psycho-biografischen Bearbeitung von Aspekten seiner Lebens- und Familiengeschichte durchläuft, lässt sich anhand von spezifischen Geschehenselementen seines fantasmatischen Umgangs mit der imaginierten ‚Shimamoto‘ nachvollziehen. So wird man die eindrückliche Beschreibung der leidenschaftlichen Liebesnacht mit ‚Shimamoto‘ denjenigen Erfahrungen Hajimes zuordnen können, die er in der Affäre mit Izumis Cousine erlebt hat (186). Hajime erwähnt ja ausdrücklich, dass durch die Todesanzeige auch die „Erinnerungen“ an die „leidenschaftlichen Stunden“ mit der Cousine zurückgebracht wurden, die ihm noch jetzt „mit absoluter Klarheit“ gewärtig waren. Auch ist eine strukturelle Parallele bemerkenswert: Die Beschreibung der sexuellen Leidenschaft sowohl bei der Cousine aus Teenager-Tagen als auch später bei ‚Shimamoto‘ ist stark mit Gewalt- und Todesassoziationen versetzt. Zusammen mit der Cousine suchte Hajime das Gefühl, „von einer wütenden, ungezähmten Gewalt umhergeschleudert zu werden“, und wollte „ihr am liebsten die Hand tief in den Leib [stoßen]“ (49). Und auch die Schilderung der sexuellen Begegnung mit ‚Shimamoto‘ ist durch eigentümlich regressive, verzweifelte und gewaltförmige Elemente der oralen Aggression und des panischen Selbstverlusts gekennzeichnet; man denke an die Fellatio ‚Shimamotos‘, die „ihn [den Penis] am liebsten aufessen“ oder „das Leben aus ihm herausaugen“ würde – ferner an die „erstickende, lähmende Angst“ beim gemeinsamen Sturz in diese „unendlich einsamen“ und „schwarzen, gefrorenen [...] Tiefen“, in denen Erstickungstod und ein „unterirdischer Gletscher“ aufscheinen (189f.). Die innige Verbindung von Leidenschaft und tödlicher Gewalt ist in der ‚Shimamoto‘-Handlung auch dadurch unterstrichen, dass dort, wie bereits erwähnt, eine Überblendung der Szenen des lebensgefährlichen Lähmungsanfalls ‚Shimamotos‘ und Hajimes sexueller Begegnung mit ihr vollzogen wird, die im „Gesicht des Todes“ konvergieren.

Aus der Perspektive der imaginativen Psychotrauma-Bearbeitung wird deutlich, dass Hajime in der Imagination dieser so eindrücklichen Szene der sexuellen Liebe seine erschütternde, „wütende“ und als lieblose erlebte Leidenschaftserfahrung mit der Cousine von vor zwanzig Jahren bearbeitet. Dabei werden neuerlich die eigenen gewaltsamen Affekte der Tötungsaggression („die Hand tief in den Leib stoßen“) projektiv von Hajime weg und in das Fantasma ‚Shimamoto‘ hinein verlegt („den Penis aufessen“). Ein konkreter Bearbeitungserfolg mag man dann darin sehen, dass Hajimes jetziges Erleben bei ‚Shimamoto‘ im Vergleich mit dem früheren bei der Cousine doch deutlich weniger dissoziativ-aggressiv als vielmehr depressiv ist und darüber hinaus Zugang auch zu liebevollen Gesten findet („und [ich] strich Shimamoto über das Gesicht [...]“; 190). In der projektiven Auslagerung auf ‚Shimamoto‘ scheinen sich die Affekte der Gewalt abzumildern und sich der hinter ihnen wartenden Trauer annähern zu wollen.

2.4 Therapeutische Triangulierung im Angesicht des beziehungs-traumatischen Introjekts

Ein weiteres Geschehenselement in der imaginativen Ausgestaltung des Fantasma ‚Shimamoto‘, das eine psycho-biografische Bearbeitungsvalenz für Hajime erkennen lässt, zeichnet sich ab, wenn man die Vorstellung von jenem „Mann“ betrachtet, der – „eine Handbreit kleiner“ und „Mitte Vierzig“, also damals in etwa eine Generation älter als Hajime – ihn von der weiteren Verfolgung ‚Shimamos‘ abhält und ihm das Kuvert mit Geld gibt (66ff.). Denn in diesem einzigen weiteren personalen Fantasma, das Hajime einmalig mit Ende zwanzig erlebte, kann man eine Verdichtung von Erfahrungen und Wünschen aus Hajimes Vaterbeziehung sehen, über die ansonsten im Roman keinerlei ausdrückliche Angaben gemacht werden: Dieser „Mann“ fasste ihn nicht ohne Güte, aber auch unbezwinglich am Ellenbogen – und zwar mit einem „kräftigen [...] Griff“, der jedoch „nicht weh [tat]“, dabei „seltsam unerschütterlich“ war und von dessen „Kraft“ Hajime dann doch „die Luft wegblieb“. Ferner erlebte Hajime diesen Mann als „gelassen“, „weder ärgerlich noch erregt“: „Was würden Sie von einem Kaffe halten?“, fragte er ruhig. Ich folgte mit dem Blick der Frau.“ Und dann, ihm selbst nicht ganz begreiflich, empfand Hajime eine „leichte Angst“ und „gewisse Neugier“ und folgte diesem Mann „gehorsam ins Café“; auch weil er „möglicherweise die einzige verbleibende Verbindung zwischen ihr und mir“ darstellte. Insgesamt tritt der Mann in der Geste einer absolut gesicherten Autonomie auf: „was immer mir zu tun beliebt, das kann ich auch tun“, und er „[möchte] vermeiden, dass die Dinge außer Kontrolle geraten“ (66).

Deutlich zeichnet sich in dieser Schilderung ab: Eine Vaterfigur für Hajime ist dieser „Mann“ insbesondere in der wichtigsten Funktion, die Vätern gegenüber der primären Mutter-Kind-Beziehung zufällt – und vice versa: der Funktion der Relativierung und Triangulierung, in der die dyadische Beziehung mit „kräftigem“, aber nicht „weh tu[endem] Griff“ geöffnet und die Grundlage für die Entwicklung einer zunehmenden Beziehungsautonomie des Kindes gelegt wird. Diese triangulierende Funktion durch den Dritten wird freilich umso notwendiger und schwieriger, je mehr die primäre Beziehungsdyaade psychotraumatischen Einwirkungen ausgesetzt ist, die die Selbstfindung und Abgrenzung des Kindes gefährdeten. Hajime selbst scheint die große existenzielle Bedeutsamkeit, die diese interaktionale Dynamik für ihn hat, an anderer Stelle ausdrücklich unterstreichen zu wollen, wenn er im „Schwindel“-Gefühl seiner (dyadischen) Izumi-Begegnung eine – allerdings philosophisch distanzierte – Überlegung anstellt: „Um also die Realität als real bestimmen zu können, brauchen wir eine zweite Realität, an der wir die erste messen. Diese zweite Realität jedoch bedarf zu ihrer Begründung einer dritten Realität [...]“

(205f.). Dies sei notwendig, „da Erinnerungen und Sinneseindrücke so ungewiss sind“ und „so vielen Einflüssen unterliegen [...]“. Gewiss: im Fortgang des Zitats verrät sich, dass Hajime mit dieser „meta-realen“, triangulierenden Selbst-Versicherung nach wie vor die allergrößten Probleme hat, denn er setzt hinzu: „[...] einer dritten Realität, und immer so weiter“. Dieses postmodern anmutende, flottierende *Und-immer-so-weiter* in einer „Kette“ von Realitäten wird, wenn es bei der „dritten Realität“ kein Erlebnis der persönlich-erschöpfenden Verankerung des Subjekts zu erreichen vermag, eine solche psychische Verankerung auch in der x-ten Potenz von „Realitäten“ nicht erlangen können.³⁴

Dieser Fragilität seiner Situation ist Hajime sich immerhin ansatzweise bewusst: „Es kann jedoch ein Ereignis eintreten, dass diese Kette zerreißt, und prompt wissen wir nicht weiter“ (205f.). Ein nur punktuell und vorübergehend entwickeltes Fantasma von einem väterlichen „Mann“ kann natürlich keine nachhaltige mentale Beziehungs-Triangulierung hervorbringen, derer Hajime jedoch dringend bedurft hätte, um gegenüber den schuldgefühls-beladenen Dyaden, in die er sich lebenslang verstrickt hat und verstricken musste und die jetzt seine Ehe und Familie gefährden, einen sicheren Standort zu gewinnen. Und so wird der „Mann“ es nicht vermögen, Hajimes fantasmatischer Zweier-Obsession wirklich eine triangulierende Grenze zu setzen, obwohl er angetreten war, die „Dinge“ nicht „außer Kontrolle geraten“ zu lassen und er „gelassen“ den „der Frau [folgenden] Blick“ Hajimes abzieht.³⁵ Dies konnte zu diesem Zeitpunkt schon deshalb nicht gelingen, weil der „Mann“ letztendlich keine wirkliche Triangulierung versprach, sondern im Gegenteil: einen traumakompensatorischen Stillhaltepakt oktroyierte: „Kein Wort über das, was vorgefallen ist“ (68). Es zeichnet sich ab, was für transgenerationale Dynamiken bezeichnend ist: Von der Elterngeneration ist in der Handlungssphäre dieses Romans kaum angemessene Hilfestellung zu erwarten.

Hajimes psychisches Arbeiten im Rahmen dieser imaginativen Verfolgungs-Szene ist allerdings keineswegs völlig vergeblich. Abwehr und Erinnern/ Durcharbeiten greifen bereits zu diesem frühen Zeitpunkt – die Szene liegt ja noch vor seiner Heirat – ineinander. Die Triangulierung, die dort mit dem Fantasma ‚Mann‘ noch nicht gelingen und den traumakompensatorischen Stillhaltepakt noch nicht überwinden konnte, hat sich immerhin vorbereitet und wurde dann im ca. zehn Jahre später erfolgenden Imaginieren des Fantomas

³⁴ Zu entsprechenden philosophischen und postmoderne-theoretischen Erwägungen vgl. mit je graduell unterschiedlichem Akzent Küchenhoff xx und Mahler-Bungers.

³⁵ Auch insgesamt scheint der Roman in seiner gesamten figuralen Handlungsführung keine Dreierinteraktionen zwischen den Hauptfiguren zustand kommen zu lassen (was eventuell eine der Ursachen für seine große suggestive Wirkungskraft auf die Leser/innen darstellt). In dem einzigen Moment, in dem eine bedeutungsvolle Dreierinteraktion sich abzeichnet, nämlich zwischen Hajime, Izumi und ihrer „Lieblingscousine“, wird diese offensichtlich nicht wirklich aufgenommen und jedenfalls nicht erzählt. Im Gegenteil, denn als Izumi „für ein

„Shimamoto’ vertieft. So ist es während des fantasmatischen Umgangs mit ‚Shimamoto’, dass Hajime feststellt: „Endlich konnte ich mir vorstellen, wie einsam sich Izumi damals gefühlt haben musste, als wir miteinander gegangen waren“ (149). Und gegen Ende der Erzählzeit wird Hajime dann damit beginnen können, von ‚Shimamoto’ abzulassen und seinem Introjekt des „Selbsthasses“ mit seiner ganzen Affektbesetzung unmittelbar ins Gesicht zu blicken.

Im letzten Kapitel des Romans treten dann Prozesse der Imagination, Erinnerung und Triangulierung auf dramatische Weise zusammen, und es kündigen sich Erfolge des therapeutischen Durcharbeitens an: Noch ganz im Banne dessen, was er als den endgültigen Verlust ‚Shimamotos’ erlebt, nimmt Hajime, erneut ziellos in der Stadt umherlaufend, die Verfolgung einer Frau auf, die eines ihrer Beine nachzieht. Hier jedoch stellt sich für Hajime – in allerdings bemerkenswert dissoziativer Weise – ein spezifisches Erinnerungsfragmente ein. Er wird sich plötzlich bewusst (und Murakami setzt dies, was er nicht häufig tut, in Kursivdruck): „*Shimamoto zog ihres (ihr Bein, H.W.) überhaupt nicht mehr nach*“. Das Körperzeichen des Traumas war bei ‚Shimamoto’ operativ behoben worden; und das weiß Hajime eigentlich bereits, da er während der zahllosen Gespräche mit ‚Shimamoto’, nicht ohne eine gewisse Ambivalenz (103, 120), davon Kenntnis erhalten hat; oder präziser: da er dieses Ereignis in der mentalen Interaktion mit seinem Fantasma selbst kreativ halluziniert/ erzeugt hat (und – wie oben ausgeführt – genau dem Zeitraum der Zeugung seines ersten Kindes zuordnete.) Der affektive Gehalt jedoch, den diese Aufhebung des körperlichen Traumazeichens wie auch das Nachlassen des Verfolgungszwangs für ihn hat, wird erst jetzt spürbar: Denn nicht schon Erleichterung stellt sich ein; vielmehr wird Hajime zunächst „schwindlig“; er ist „völlig entkräftet“, lehnt sich „gegen eine Fußgängerampel [...] zusammengesunken reglos am Pfosten“, „starrte eine Zeitlang auf meine Füße“ und „rang nach Luft“ (207).

Und direkt anschließend hieran hat Hajime ein weiteres, mutmaßlich ebenfalls halluzinatorisches Erlebnis, mittels dessen er seinen transgenerational introjizierten Erfahrungsbereichen noch ein gutes Stück näher kommt: „Plötzlich blickte ich auf und sah in Izumis Gesicht.“ Direkt hinter dem verblassenden Bild der unbekanntenen Frau mit dem nachgezogenen Bein erscheint dem noch „schwindlig[en]“, an der Ampel stehenden und „nach Luft ringend[en]“ Hajime das Fantasma ‚Izumi’, in einem Taxi sitzend, „höchstens einen Meter entfernt“. Und ihr Gesicht sieht entsetzlich aus: Denn Hajime blickt hier – in der oben geprägten Formulierung – seinem ganz persönlichen, quasi-atomaren Erlebnis von Verwüstung ins Auge:

paar Minuten nicht am Tisch [war]“, tauschen die Cousine und Hajime, wie „von einem lautlosen Blitz getroffen“ (45), ihre Telefonnummern aus, und sonntags drauf „[liegen] sie zusammen im Bett“ (47).

In ihrem Gesicht war nichts, was man Ausdruck nennen könnte. [...] es war wie der Grund eines tiefen Ozeans, stumm und tot. [...] eine unendliche Leere. [...]

Unwillkürlich streckte ich die Hand aus, berührte das Fenster des Taxis, strich mit den Fingerkuppen über die Scheibe. Ich hatte keine Ahnung, warum ich das tat. [...] Aber ich konnte nicht anders. Durch das Glas hindurch streichelte ich langsam dieses gesichtslose Gesicht. Izumi bewegte keinen Muskel, blinzelte nicht einmal. War sie tot? Nein, nicht tot. [...] In einer tiefen, stummen Welt hinter dieser Glasscheibe lebte sie. Und ihre unbewegten Lippen sprachen von einem unendlichen Nichts. (208)

Das Gesicht dieses zweiten, sich an ‚Shimamoto‘ anschließenden Fantasma verweist – das macht die Tiefe des Affekts deutlich – nicht nur auf Hajimes individual-biografischen Erlebnisse mit Izumi und ihre Cousine. Die ersten Liebschaften des Teenagers wurden dem psychotraumatischen Introjekt, das in dieser Horrorvision Hajimes in Erscheinung tritt, lediglich sekundär anverwandelt; sie sind eigentlich von familien-biografischer Herkunft. Denn die primäre Quelle dieser Affekte der Depression und des (Selbst-)Hasses kann nur in den von den Eltern erfahrenen (und mitunter selbst ausgeübten) Schrecken aus Kriegszeiten gesehen werden. Diese hatten sich mutmaßlich in Depressionen und/oder unerträglichen Schuldgefühle niedergeschlagen, die verschwiegen und mental abgespalten wurden und sich somit umso unvermeidlicher und stärker auf das Einzelkind Hajime übertragen mussten, so dass er noch als jetziger Romanerzähler auf keinerlei narrativem Material der elterlichen Erfahrung aufbauen kann. Die monströse Gestalt ‚Izumis‘ stellt in diesem Zusammenhang einen nachholenden imaginativen Entwurf Hajimes dar, der trotz seines grundsätzlich paranoiden Charakters dazu beiträgt, die transgenerationalen Verdeckungen zu überwinden, dem frühen Introjekt des namenlosen Schreckens bildlich-sinnlichen Ausdruck zu verleihen und somit jenem affektiven Durchbruch einen Weg zu bahnen, ohne den der traumatherapeutische Symbolisierungsprozess nicht erfolgen kann.

In dem hier hinter ‚Shimamoto‘ aufscheinenden Gesicht ‚Izumis‘ erfährt also jenes eigentliche, personale Gegenüber eine akute Wiederbelebung, das Hajimes rein visuellen, räumlich-apersonalen Fantasien von ‚Wüste‘, ‚Ruinen‘, ‚eingebrennten Schatten‘, ‚unterirdischem Gletscher‘, ‚bodenlosem dunklen Abgrund‘ etc. stets versteckt innewohnte und das nie erinnernd aktualisiert werden konnte/ durfte. Es ist der Gesichtsausdruck des primären Objekts, der hier Gestalt annimmt; jene längst vergangene und vergessene – bzw. ‚ungedacht bekannte‘ (vgl. Bollas in Anm. xx) – Urszene aus vorsprachlichen Tagen, in der die Weitergabe von psychotraumatischen Wirkungsdynamiken wesentlich stattgefunden und Hajime seine transgenerationale Mission empfangen hat, die da lautet: das ‚gesichtslose Gesicht‘ einer traumatisierten Frau langsam und vorsichtig ‚mit den Fingerkuppen‘ zu ‚streicheln‘, weil er in

ihm unbewusst die ehemals das Gesicht seiner Mutter verdunkelnden Regungen von verschwiegener Kriegserfahrungen wiederzuerkennen meint, und dabei natürlich – „hinter einer Glasscheibe“ – von kaum spürbarer, aber bitterer Einsamkeit und Panik betroffen zu sein.

Die in diesem epiphanischen Moment reaktualisierte Angst nimmt teilweise psychotische Ausmaße an: Hajime ist „sprachlos“, „betäubt“ und „kaum noch fähig, mich aufrecht zu halten“; und: „Für ein, zwei kurze Augenblicke brach mein Ichgefühl auseinander, zerliefen seine Konturen zu einer zähen, sirupartigen Schmiere“ (208). Nichtsdestoweniger war es Hajimes sorgsame mentale Vorbereitung durch seine imaginative Interaktion mit dem ersten Fantasma, ‚Shimamoto‘, – sinniger Weise entschwindet jene unbekannte, ihr Bein nachziehende Frau gerade am Horizont von Hajimes Wahrnehmung, als ‚Izumi‘ erscheint –, die es ihm überhaupt ermöglichte, in diesem Moment den angstvollen Schritt der „Traumasynthese“ zu gehen und seine grauenerregende ‚Izumi‘-Vision endlich bewusst zu gewärtigen (Reddemann/ Sachsse).³⁶ In diesem Sinne also ist es, dass Hajime kurz nach diesem Anblick und noch im Schock die – genuin paranoide – Schlussfolgerung zieht: „Izumi erwartete mich dort. Sie war immer irgendwo und wartete auf mich. An irgendeiner Straßenecke [...] wartete sie darauf, dass ich auftauchte. Beobachtete mich. Ich hatte es nur bislang nicht gemerkt“ (209). Die Arbeit mit ‚Shimamoto‘ bringt ihn dahin, dies hier erstmals bemerken und – weiter mit dieser Vorstellung arbeitend – für sich nutzen zu können.

Dass das stets abgespaltene Lebensthema, Izumi/ Cousine – und das in ihm enthaltene transgenerationale Introjekt – jetzt in Form eines offenen Wahnbilds des „reinen Nichts“ für Hajime zugänglich und emotional tragbar wird, führt die entscheidende persönliche Wende herbei: Die ihn unablässig quälenden „Nachbilder von Shimamoto verblass[ten] [allmählich]“. Und:

Die Welt nahm wieder Farbe an. Undeutlich, als beobachtete ich durch ein Glasfenster, was mit jemand anderem geschah, bemerkte ich eine winzige Verschiebung der Schwerkraft, und etwas, was an mir gehaftet hat, schien langsam von mir abzufallen. Etwas in mir wurde gekappt und verschwand. Lautlos. Für immer. (209f.)

Die „psychische Nabelschnur mit dem depressiven Primärojekt verbunden“ (Leuzinger-Bohleber 121)“ ist durchtrennt, die transgenerationale „Kraft“, die Hajime lebenslang vergeblich zu „besiegen“ suchte, verliert ihre Stärke, auch für Yukiko, die gegen Ende des Romans ihre stets latenten Selbstmordtendenzen überwunden hat (214f.). ‚Izumi‘ und ‚Shimamoto‘, so (un-)wirklich und dyadisch auch immer Hajimes Beziehung zu jedem dieser halluzinatorischen Fantasmen sein

³⁶ Warum sich das biografische Thema ‚Shimamoto‘ für diese Imaginationen gut eignet, ist leicht einsehbar: An die Zwölfjährige war Hajime in seiner ersten und einzigen Kinderfreundschaft eng, aber rein vorsexuell gebunden. Damit war hier zwar die für Hajime spezifische unbewusste Partnerwahl und Beziehungsthematik schon wirksam. Aber, verglichen mit dem stark leidenschaftlich, sexuell und (selbst-)aggressiv aufgeladenen Erfahrungsfeld Izumi/ Cousine, war die Shimamoto-Beziehung unfraglich weniger brisant. Umso mehr eignete sich ‚Shimamoto‘, um von Hajime als Fantasma imaginativ probierend genutzt zu werden.

mag (und eventuelle auch die jeweilige Realbeziehung in Hajimes Jugend gewesen sein mag³⁷), – in diesem kurzen Moment sind sie zu dritt. ‚Izumi‘ interveniert wie es der ‚Mann‘ zehn Jahre zuvor noch nicht vermochte: Eine erste Ansatzmöglichkeit der psychischen Triangulierung, in der Hajime die Affektlasten des binär-dyadischen Introjekts aus der transgenerationalen Übertragungsbeziehung zu seiner von Psychotraumata überschatteten Mutter bearbeiten kann, wird sichtbar. Und so wird Hajime gegen Ende der fantasmatischen Beziehung zu seiner ehemaligen Kinderfreundin immerhin einmal sogar beginnen, gegen jene eiserne Verschwiegenheit ‚Shimamotos‘ aufzubegehren, in der eine Abbildung der Verschwiegenheit seiner Eltern gesehen werden kann: „In deinen Augen steht nichts“. (Gleich darauf wird er aber zunächst wieder einlenken: „Wie gesagt, ich rede nur so vor mich hin“; 175).

Erst im Anschluss an diese sich im innerpsychischen Gefüge Hajime, ‚Shimamoto‘ und ‚Izumi‘ vollziehende Triangulierung vermag Hajime wichtige mentale Differenzen auszubilden, aufgrund derer dann die tatsächliche, lebenswirkliche Andere, Yukiko, Hajimes Frau, in ihr Recht treten kann. Denn sein imaginatives Durcharbeiten hat es Hajime ermöglicht, die unbewusste Introjektbesetzung, mit der er Yukiko belegt hatte, von ihr abzuziehen; etwas, was „gehaftet“ hatte, „schien langsam [...] abzufallen“. Und deshalb ist es genau zu diesem Zeitpunkt, dass Hajime das Gespräch mit seiner Frau wieder aufzunehmen vermag.³⁸ Hier nun kann das Ehepaar einlösen, was Yukiko in ihrem Verweis auf Lawrence von Arabiens schwierigen, aber erfolgreichen Gang durch die Wüste, ihr selbst unvermerkt, in Aussicht stellte (116). Denn hier erst wird deutlich, was Hajime und sein Klassenkamerad (86, 204) in ihrer depressionslatenten Auffassung des „Disney“-Films nie recht zu sehen vermochten: dass die Wüste *lebt* und in ihr manchmal „Blumen blühen“. War doch das zutiefst pessimistische Resümee von Hajime und dem Klassenkameraden stets: „*Übrig bleibt nur eine Wüste*“ (86). Nachdem jedoch Hajime seinen depressiven, in Zwangsvisionen gefangenen Rückzug halbwegs überwunden hat und das Gespräch mit Yukiko wieder aufnehmen kann, geschieht dies bezeichnender Weise neuerlich in der Metaphorik der Wüste: „Woran denkst du?“, fragt Yukiko, als sie nachts ins Zimmer kam. Und Hajime antwortet, er habe gerade an eine „ganz normale Wüste“ gedacht, „[...] mit Sandhügeln und ein paar Kakteen. Da ist eine Menge los. Eine Menge Leben“ (211). Wo zuvor bei der Wüste nur von „jeder Menge Todesarten“ die Rede war (204, 86), sieht Hajime jetzt das Leben.

³⁷ „Endlich konnte ich mir vorstellen, wie einsam sich Izumi damals gefühlt haben musste, als wir miteinander gegangen waren“ (149).

³⁸ Eine jüngere psychologische Literaturanalyse (über Gottfried Benns *Gehirne*), in der auf treffliche Weise triangulierungs-theoretische Erwägungen zum „fehlenden inneren Vater“ umgesetzt werden (190), legte Koch vor. Vgl. ferner Rohde-Dachser (2000, xx, 110, 127) mit Verweis auf Kafka, des weiteren Ermann (1993), Schon (1995).

„'Komme in dieser Wüste auch ich vor?' fragte sie [Yukiko]. ‚Natürlich‘, sagte ich. ‚Wir alle leben dort. Aber im Grunde ist es die Wüste selbst, die lebt. Wie in dem Film‘“ (211).

Mehr oder weniger „alle“ Nachgeborenen des zweiten Weltkriegs in Japan (und an anderen Orten) leben in dieser (Beziehungs-) Wüste. Emotional allein gelassen von den überforderten Eltern, mobilisieren sie alle Ressourcen, um die schier übermenschlich anmutende Aufgabe des lebenssichernden Durcharbeitens der Psycho- und Beziehungstraumata anzugehen, die eine von transgenerational übertragenen Belastungen betroffene Familien- und Gesellschaftssituation hinterlassen. Schon eine fünfjährige Altersdifferenz (zwischen Hajime und Yukiko) und eine kleine Verschiebung im öffentlichen (Film-) Diskurs – von *Die Wüste lebt* zu *Lawrence von Arabien* – scheint hierbei nützlich sein zu können. Und in jedem Fall wird man hierbei auf eine „enorme Sublimierungsfähigkeit“ setzen wollen, die Kestenberg der zweiten Generation zuerkennt (Grünberg 33).

Hier auch ist es dann, dass Hajime ein – neuerlich stadt-semantisches – Bild wahrzunehmen vermag, das sich während der gesamten Erzählzeit unvermerkt direkt vor seiner eigenen Haustür befunden hat und unmittelbar auf das historische Substrat dieser Dynamik von Wüste, Leiden und Durcharbeiten verweist: „Vom Schlafzimmer aus konnte ich den Friedhof von Aoyama sehen“ (144). Dies war Hajime offensichtlich erst im Verlauf seines Umgangs mit ‚Shimamoto‘ überhaupt aufgefallen, und er begann damit, in seiner „freien Zeit [...] klassische Musik hören[d], [...] dort hinaus [zu starren]“ (155). Auf der vorletzten Seite des Romans blickt Hajime neuerlich auf den Friedhof (217) und verspürt ein deutliches körperliches Gefühl, sich selbst „zu verwandeln“ und „einen Ort zu betreten, an dem ich noch nie gewesen war“ (218) – den er jedoch bereits eingangs des Romans als „alles“-bedeutenden „Ort“ in dem Moment geahnt hatte (20), in dem ihn die wirkliche Shimamoto – zwölfjährig – an der Hand fasste. Dass als wesentlicher Aspekt dieses – Anfang und Ende des Romans umfassenden – „Ortes“ letztendlich ein Friedhof erkennbar wird, gemahnt an die erste Hälfte des Jahrhunderts, die Hajime eigentlich gar nicht „erforschen“ wollte. Für Hajime persönlich wird es bei dieser Kontemplation des Friedhofs von Aoyama auch darum gehen, sich im Blick auf die Gräberstätte ein selbst nie gesehenes, transgenerational übertragenes Todesbild aus Weltkriegstagen genauer zu erschließen und dadurch die fortdauernde mentale Zerstörungskraft, die es noch in ihm, dem Nachgeborenen, entfalten kann, zu bannen.

Bemerkenswerter Weise wird in diesem Moment des mentalen Durcharbeitens ein Bildelement besonders akzentuiert: „Eine einzelne Wolke schwebte über dem Friedhof, eine reine, weiße, gestochen klare Wolke, so scharf umrissen, dass man darauf hätte schreiben können“ (217). Auf der letzten Seite kommt Hajime noch einmal auf diese Wolke zurück: „Ich [beobachtete] [...]“

die einzelne Wolke über dem Friedhof. Sie rührte sich nicht vom Fleck, als wäre sie dort festgeheftet“ (218). Wenn man sich, wie Hajime, diese „festgeheftete [...] einzelne Wolke“ über dem Gräberfeld von Aoyama kontemplativ vor Augen führt, werden eventuell auch solche Konnotationen aufgerufen, die neuerlich den Bildbereich der atomaren Verwüstung aufrufen, nämlich in der Assoziation einer atomaren Wolke, die „festgeheftet“ ist, weil sie die Höhe der natürlichen Wolkenbewegung übersteigt. Allerdings hat diese ominöse Wolke, wie die blühende Wüste und anders als noch die „Mondoberfläche“ und „eingebraunten Schatten“, jetzt einen deutlich erkennbaren Aspekt der Zukunftshoffnung inne, denn Hajime sieht in ihr auch ein „reine[s], weiße[s], gestochen klare[s]“ Blatt Papier, auf dem man „hätte schreiben können“ – eine persönliche (Familien-) Erzählung oder einen Roman. Ohne diese zuletzt erarbeitete Aussicht auf ein auktoriales Be-Schreiben und Erzählen der eigenen Geschichte hätte dieses ultimative Szenario der Zerstörung im Krieg wohl nicht einmal ansatzweise berührt werden können.

2.5 Ein verheimlichtes Geschwister? – eine heuristische Annahme über die Leserinteraktion des Romans

Ein weiterer psycho-biografischer Aspekt, der in der – jeder fiktionalen Romanfigur erzähl-impliziten – (Familien-)Vergangenheit Hajimes möglicherweise bestimmend war und den er deshalb im imaginativen, probehandelnden Umgang mit seinem Fantasma ‚Shimamoto‘ bearbeitet, wird im Text nur auf solch subtile Weise angedeutet, dass er einer textanalytischen Prüfung zunächst kaum zugänglich scheint. Dieser Aspekt soll hier eigens behandelt werden; denn nicht nur weist er auf eine spezifische Dynamik von zweit-generationalen Übertragungen hin, er gibt auch Anlass zu weiter führenden theoretisch-methodologischen Erwägungen über literarische Interaktion und Traumabearbeitung. Dabei ist die Tatsache bedeutsam, dass es einer heuristischen Annahme (vgl. Anm. xx) (xx bzw. eines abduktiven Schlussverfahrens³⁹), um dahingehende Ahnungen und Überlegungen überhaupt erst erschließen zu können. Darin wiederum könnte man einen vom Romanautor gesetzten Wirkfaktor vermutet, der darauf hinzielte, dass sich dergleichen Ahnungen bezüglich Hajimes hypothetischer Familienbiografie im Leser als spontane Vermutung selbsttätig einstellen, und zwar als eine zunächst abseitig und unwahrscheinlich anmutende Vermutung, die kaum sinnvoll und prüfbar scheint, aber dennoch eine eigentümliche Suggestivkraft entwickelt.

³⁹ Das sozial-wissenschaftliche, qualitativ-empirische Verfahren der Abduktion stellt ein hypothesengestütztes Interpretationsverfahren dar, dass auch für literaturwissenschaftliche Textanalyse mit Gewinn eingesetzt werden kann. xx

Es handelt sich um folgenden Sachverhalt: Wenn die Figur Shimamoto, wie oben angenommen, auf einer zweiten Textebene als ein Fantasma der Icherzähler-Figur Hajime begriffen wird, impliziert dies, dass die Einzelelemente dieses Fantasmas, ähnlich wie bei einem Traum, grundsätzlich auf bedeutsame Erfahrungsgehalte aus Hajimes – transgenerational überlagerter – Lebensgeschichte verweisen. (Auch ist ohne erzähl-implizite Vorstellungen über ihre Lebensgeschichte und psychische Situation keine fiktionale Figur überhaupt erzähl- oder rezipierbar.) Von dieser Prämisse ausgehend kann dann z.B. die Frage gestellt werden, worauf das Motiv des aus unerklärlichen Gründen am ersten Lebenstag verstorbenen Kindes ‚Shimamotos‘ verweist, dessen Asche sie auf dem einzigen Ausflug mit Hajime in einem Bergbach bestattet (124). Die diesem Motiv entsprechenden heuristischen Fragen zur (erzähl-impliziten) Familienbiografie der Hajime-Figur müssten lauten: Hatte Hajimes Mutter vor ihm schon ein Kind geboren, das jedoch gestorben war und von dem Hajime, aus welchen Gründen auch immer, nichts erzählt wurde? Entwickelt Hajime hier mit Hilfe des Fantasmas ‚Shimamoto‘ eine basale Vorstellung über dieses Geschwister und dessen Tod, weil sich – wie dies über dergleichen ‚Familiengeheimnisse‘ bekannt ist (vgl. Anm. xx) – eine unbewusste, prä-konzeptuelle Kenntnis des verschwiegenen Sachverhaltes in ihm eingestellt hat, die nach kognitiver Konsolidierung, emotionaler Füllung und narrativem Ausdruck verlangt – und die für Hajime vor allem auch nach einem gestischen Vollzug der psychischen Bestattung verlangt?

Der Text selbst scheint diesen – heuristisch motivierten – Fragen in mindestens einer, inhaltlich und strukturell komplexen, Passage ausdrücklich entgegenkommen zu wollen. Denn an der einzigen Stelle der Erzählung, an der Hajimes Mutter – wenngleich nur indirekt (durch Shimamotos Frage) – zu Wort kommt, wird allein das Thema ‚Geschwister‘ aufgerufen: „Hast du dich noch nie gefragt, wie es wäre, einen Bruder oder eine Schwester zu haben?“, so fragt Shimamoto. Und das einzige, was dem völlig überraschten Hajime hierzu einfällt, ist, dass seine Mutter ihm einst eine gleichlautende Frage gestellt hat (17). Bemerkenswerterweise zeigt sich in Hajimes Antwort auf diese Frage ein Phänomen, das bereits hinsichtlich seines psycho-semantischen Grundkonzepts von ‚Stadt‘ / ‚In-der-Stadt-leben‘ aufgefallen war: eine umfassende psycho-semantische Leerstelle/ Desymbolisierung. Denn in der dritten Person über sich selbst sprechend, sagte er sinngemäß: „Der Hajime, der jetzt hier existiert, ist ohne Geschwister aufgewachsen. [...] Also ist es für den Hajime [...] gar nicht möglich, darüber nachzudenken, wie es wäre, Geschwister zu haben“ (17). Offensichtlich ist bei Hajime das psycho-semantische Grundkonzept von ‚Geschwister‘ auf genauso umfassende Weise desymbolisiert, wie dies oben bereits für sein Konzept von ‚Stadt‘ / ‚In-der-Stadt-leben‘ bemerkt worden ist. Dies zeigt sich auch daran, dass er die Frage an sich bereits als „sinnlos“ erlebte, was verblüffend ist, da es doch gerade

über das „Einzelkinddasein“ für Hajime und Shimamoto stets „so viel [zu erzählen gab]“ (11).⁴⁰ Auf eine Desymbolisierung weist auch die Tatsache hin, dass Hajime die ursprüngliche Antwort an seine Mutter, die er Jahre später vor Shimamoto konzise resümiert und „schlicht und einfach“ aussagt, damals nicht recht zum Ausdruck bringen konnte: Zwar hatte er seine damalige Antwort „aus seiner Warte“ als „eine absolut ehrliche, absolut aufrichtige Antwort“ empfunden, jedoch: „Sobald ich sie aussprach, gerieten die Dinge, die ich sagen wollte, heillos durcheinander, und meine Erklärung fand und fand kein Ende“ (17). Damals hatte sich also die rationalisierende Abwehr der Gedanken und Fantasien über ein denkbare Geschwister noch nicht konsolidiert und lässt im Stammeln des Kindes eventuell auch die indirekten Wirkungen einer familiären oder mütterlichen Verschweigung in Erscheinung treten.

Die auch in dieser Hinsicht „absolut aufrichtige“ Antwort Hajimes, an der er auch Jahre später noch festhielt, basiert jedenfalls auf einer Schlussfolgerung, die keineswegs so zwingend ist, wie Hajime sie empfindet. Warum sollte ein Einzelkind sich selbst nicht auch als Person vorstellen können, die ein Geschwister hat? Gerade wenn ihm das „Einzelkinddasein“ nach eigenem Bekunden so sehr Problem und Thema ist. In psychodynamischer Hinsicht ist Hajimes entschiedene, durch ein zweimaliges „[A]bsolut (!)“ unterstrichene und dennoch zuerst nur so schwer artikulierbare Folgerung nur dann stimmig, wenn „dieser Hajime“ nicht nur ohne Geschwister „aufgewachsen“ ist, sondern darüber hinaus in dieser Zeit auch ein elterliches Familiengeheimnis über ein früh verstorbenes Geschwister wirksam war. Denn erst eine konsequente – desymbolisierende – Verschweigung eines verstorbenen Geschwisters durch die Eltern (wie auch eine eventuelle Beziehungsdelegation an das Folgekind) würde wirklich verständlich machen, warum der zwölfjährige Hajime eine so entschlossen-desymbolisierende und wenig kindertypische Annullierung des Gedankens an die bloße Möglichkeit eines Geschwisters entwickelt hat. Ferner wird begreiflich, warum das Kind Hajime dann als Erwachsener im Zuge eines imaginativ-therapeutischen Prozesses ein szenisches Fantasma der Bestattung eines gestorbenen Säuglings vorstellen sollte. Denn Familiengeheimnisse dieser Art haben prinzipiell eine psychische Kraft, die es durchaus vermag, die Ausbildung eines psycho-semantischen Grundkonzepts, z.B. von ‚Geschwister‘ oder von ‚Stadt‘, zu verhindern und später entsprechende kompensative Imaginationen zu inspirieren.

Darüber hinaus wird in Hajimes Antwort an Shimamoto neuerlich deutlich, dass seine Situation als Zwölfjähriger und auch sein späterer Lebensweg von einem Mangel der Möglichkeit

⁴⁰ Nachdem der Erzähler keinerlei konkrete Auskünfte über den Inhalt dieser intensiven Gespräche gibt, vermittelt der Text beinahe den Eindruck, dass nur über das „Einzelkinddasein“ gesprochen wurde, was in einem weiter gefassten, transgenerational-psychotraumatologischen Verständnis dieser Anmerkung Hajimes durchaus stimmig ist.

geprägt waren, die mentale und beziehungs-dynamische Triangulierung (durch eine „dritte Realität“; 205f.) zu erreichen, die für eine günstige Persönlichkeitsentwicklung von immenser Wichtigkeit ist. Dies kommt hier gleichzeitig inhaltlich und formal zum Ausdruck – inhaltlich, insofern mit einem Geschwister immer auch das Entstehen einer/s Dritten, mithin einer potenziell triangulierenden Person bezeichnet ist, zumal wenn die wechselseitige Triangulierung durch die Eltern schwach ausgebildet ist. Der formale Ausdruck dessen besteht darin, dass Hajime hier nicht in erfolgreich triangulierter Weise „ich“ sagen kann, sondern von sich in der dritten Person spricht. Dies kann als eine Geste verstanden werden, die den Mangel an Triangulierung kompensativ auszugleichen sucht.

Folgt man dieser – wie gesagt: heuristischen – Annahme über ein mutmaßliches, früh verstorbene Geschwister Hajimes noch einen Schritt weiter, ergibt sich als zusätzliche Präzisierung die Vorstellung eines Kindstodes, der durch den Krieg oder durch Kriegsfolgen verursacht wurde. Dies könnte bereits im Allgemeinen als eine nicht fernliegende Vermutung gelten, bedenkt man, dass dieses Geschwister mindestens vor dem Jahre 1949 zur Welt gekommen sein müsste und eventuell auch wesentlich früher geboren sein könnte. Ein direktes Indiz für diese Annahme ist textstruktureller Art: Denn der Roman macht insgesamt zwei – und nur zwei – Desymbolisierungen seines Protagonisten und Erzählers erschließbar, und zwar beide im ersten Kapitel, sozusagen als ein neuerlicher narrativer Doppelpunkt des Romans: Sie betreffen die Konzepte von ‚Geschwister‘ und von ‚Stadt‘. Und da ‚Stadt‘ im Text indirekt mit der Bombardierung und Zerstörung des Hauses der Mutter korreliert ist und das hypothetische Geschwister einen Tag nach der Geburt verstorben war, liegt es aufgrund der konnotativen Bezüge von Zerstörung und Tod nahe, eine intuitive Synthese der beiden zerstörungsthematischen Geschehensassoziationen zu vollziehen, dergestalt dass das Geschwister infolge des „Bombenangriffs“ oder des Krieges, eventuell aufgrund eines kriegsbedingten pränatalen Entwicklungsdefekts (die Ärzte „wussten den Grund nicht“; 124) verstarb.⁴¹ Diesen Beobachtungen und Überlegungen folgend, werden hier also die Konturen eines denkbaren Familiengeheimnisses im erzähl-impliziten biografischen Hintergrund des Erzählers deutlich, das ebenfalls in Hajimes imaginative Bearbeitung des Fantasma ‚Shimamoto‘ eingeht.

⁴¹ In Murakamis Roman *Kafka am Strand* werden die Assoziationen von Krieg, Bombardierung, Geheimwaffe, Fehlgeburt, geheimnisvoller Krankheit und transgenerationalen Geheimnis auf hoch kunstvolle, allegorische Weise und in teils okkult anmutenden Geschehenszusammenhängen umgesetzt, im Kontext des zweiten Weltkriegs situiert und mit einer zeitgenössischen Handlung verwoben.

2.6 Epistemologische Anmerkung zum heuristischen Vorgehen

Es ist nun an dieser Stelle von großer Wichtigkeit, den epistemologischen und methodologischen Horizont dieser Beobachtungen und Überlegungen präzise abzustecken. Könnte man doch auf den ersten Blick den Eindruck gewinnen, dass es sich bei dergleichen Annahmen, wie dies in Literaturinterpretationen nicht selten der Fall ist, um bloße Spekulationen über die ‚Bedeutung‘ des Textes handelt. Deshalb muss ausdrücklich unterstrichen werden: Es wird diesen – heuristischen – Überlegungen nicht deshalb nachgegangen, um sie etwa als konkrete textinhaltliche Klärungsfragen einer definitiven Entscheidung zuzuführen oder sie auch nur in ihrer Wahrscheinlichkeit einzuschätzen. Dies wäre unsinnig. Hat man es hier doch mit fiktionaler Literatur und nicht mit der faktualen familiengeschichtlichen Erzählung einer natürlichen Person zu tun (während jedoch der Roman dem in vielem analog strukturiert ist). Schon die Frage, ob die erwachsene ‚Shimamoto‘ innerfiktional wirklich oder nur ein Fantasma des Erzählers ist, kann nicht definitiv entschieden werden, da der Erzähler selbst diese Frage offen lässt, mehr noch: sie gar nicht recht aufwerfen zu wollen scheint. Auch könnten dergleichen definitive Klärungsversuche in keiner wissenschaftlichen Hinsicht zweckvoll sein.

Zweckvoll hingegen ist die heuristische Arbeit mit der in der Icherzählung enthaltenen, erzähl-impliziten Geschehensmöglichkeit, dass ‚Shimamoto‘ den Status eines Erzähler-Fantasmas inne hat, dass die fantasmatische Bestattung der Asche ihres Kindes auf ein verstorbene Geschwister Hajimes verweist und dass der Erzähler sich dieser Möglichkeit nicht bewusst ist, sondern sie sich lediglich indirekt, zwischen den Zeilen des Erzählten andeutet und ungesagt an die/en Leser/in weiterreicht. Zweckvoll nämlich ist diese heuristische Annahme insofern, als die Erwägung dieser Geschehensmöglichkeiten bisher unerklärte textuelle Phänomene zu erklären und neue text-interaktionale Phänomene zu erschließen vermag, wie dies hier z.B. bei den vielen textlichen Hinweisen auf die Unwirklichkeit Shimamotos geschehen ist. Umso deutlicher wird: Nicht um die konkretistisch missverstandene Frage, ob der fiktionalen Figur Hajime in ihrer fiktions-impliziten Familie tatsächlich ein verschwiegenes Geschwister vorangegangen war, kann es hier zu tun sein. Und die Frage, ob dem Autor ein solches Geschehenselement vorschwebte oder es sich vielleicht sogar in seiner eigenen Familiengeschichte oder sozialen Umgebung ereignet hat, halte ich persönlich in literaturwissenschaftlicher Hinsicht für nur nachrangig interessant. Was jedoch festgestellt werden kann und was für eine handlungstheoretische und psychologische Literaturwissenschaft hohe Relevanz hat, ist, dass das Erzählen dieses Romans in manchen Hinsichten so verfährt, als gäbe es in der – erzähl-impliziten – Biografie des Icherzählers

ein solches Familiengeheimnis (und als wäre ‘Shimamoto’ ein rein imaginatives Fantasma Hajimes).

Literaturwissenschaftlich bedeutsam ist dies dann, wenn man spezifische Fragen nach der interaktionalen Autor-Text-Leser-Beziehung stellen möchte (was in philologischen Kontexten allerdings eher unüblich ist). Denn im Blick auf die bisherigen Textbeobachtungen zeichnet sich der interaktions-logische Strukturbefund ab, dass das Erzählverfahren dieses Romans hohe Anteile des rein implizit-konnotativen, teils verdeckenden oder unvermerkt unklaren Erzählausdrucks aufweist. Da hieraus wirkungsdynamisch große Faszinationskräfte resultieren können, die in den Leser/innen vielfältige – mitunter idiosynkratische – Fantasien anzuregen vermögen, kann man provisorisch von einem Erzählverfahren des unbewussten Fantasien-Anregens sprechen. Vor allem aber – und hier schließt sich der Kreis zu den Befunden der bisherigen Textanalyse – ist aus psychotherapeutischer Erfahrung bekannt, dass dergleichen Interaktionsstil des übertragungsintensiven Fantasien-Anregens bezeichnend für die Erzähl-Haltung von Personen ist, die infolge von transgenerational vermittelten Psychotraumata der Bezugspersonen Frühstörungen ihrer Persönlichkeits- und Beziehungsentwicklungen erfahren haben.

Diese so genannt früh-gestörten Patienten befinden sich, wie Hajime, in einer Position, in der sie über eine unbewusste Kenntnis von Sachverhalten der elterlichen Lebensgeschichte verfügen, genauer: sie verfügen über eine nie selbst erlebte/erfahrene, sondern auf paralinguistischen und non-verbale Wege vermittelte, präsymbolische und deshalb nicht-erzählbare Kenntnis; und zwar umso mehr, je affektiv brisanter und je unbearbeiteter die Sachverhalte für die Eltern gewesen sind. Und weil dieses „ungedachte Bekannte“ (Bollas 58), das „eine Form von Wissen ist, die noch darauf wartet, gedacht“ und ausgesprochen zu werden, nichtsdestoweniger in subkutaner Weise das Leben und Erzählen noch des erwachsenen Kindes umtreibt, gehen von ihm in aller Regel vielerlei Übertragungen von abgespaltenem assoziativem Erlebens- und Erzählmaterial aus, das dann in der Gegenübertragungsreaktion der Leser/innen in Erscheinung zu treten vermag.⁴² Zweit-generationales Erzählen kann insofern als ein virulentes, manchmal doppelbindendes, aber jedenfalls übertragungsintensives, vielfältige Imaginationen entfachendes Erzählen bezeichnet werden. Es entspricht somit der oben provisorisch so benannten Dynamik des Ahnungen-Anregens.

⁴² Vgl. z.B. Ursula Volz’ Fallvignette wie auch Bollas’ Ausführungen zur Gegenübertragung und zur „Halluzination à deux“ in der therapeutischen Beziehung zu einer Person, die pathologisch lügt (191ff.), also eine strukturell identische (auch der imaginierende Hajime ‚lügt‘ gewissermaßen), aber therapeutisch zunächst wenig aussichtsreiche, weil hoch dissoziative Imagination entwirft, die kaum assoziativ verfährt, wie Hajimes Fantasma, und die somit einen nur vielfach verstellten „ästhetischen Moment“ des Erzählens realisiert (xx 29, 44ff.)

Also auch in dieser Hinsicht zeigt Hajimes Erzählen Strukturkennzeichen eines zweit-generationalen Agierens. Daher rührte der oben bereits erwähnte Eindruck, als sollten sich die heuristischen Vermutungen über unentschiedene Geschehensalternativen (das mögliche Fantasma ‚Shimamoto‘, das mögliche Geschwister etc.) quasi selbsttätig im Leser einstellen, als sollten diese Vermutungen wie plötzliche Gegenübertragungseffekte auftauchen, die zunächst abseitig und unwahrscheinlich anmuten, jedoch nichtsdestoweniger eine eigentümlich drängende, insistente Präsenz entwickeln.⁴³ Und darin mag sich in der Tat die Übertragung eines Stücks abgespaltenen Erlebens der Erzählerposition abbilden, denn dergleichen epiphanische, assoziative Vermutungen des Lesers sind ja sozusagen fantasmatisch-halluzinatorischer Natur, d.h. sie stellen sich auf genau diejenige Weise im Leser ein, in der eine zweit-generationale, durch Dissoziationen belastete Person typischerweise die plötzlichen und kurzlebigen Impulse der psychischen Wiederbelebung von abgespaltenen Erinnerungsfragmenten erlebt. Es zeichnet sich hier also eine Schnittstelle zwischen Inhalt und Form des Textes ab: Denn was der Text, bzw. das Kompositionssubjekt des Textes (Stein 2005 xx), inhaltlich als Erlebnisse und Gedanken und Erzählererleben darstellt, eine zweit-generationale Erzähldynamik, versucht er gleichzeitig, mit Mitteln der Textform, auch in den Leser/innen als direkt spürbares Nacherleben zu induzieren. Genauer: Was Hajime aus spezifischen Gründen veranlasst ist zu tun, nämlich: assoziative, imaginative oder sogar fantasmatisch-wahnhaftige Weiterungen der realen Geschehnisse vorzunehmen, ist den Leser/innen nicht nur beobachtbar. Das dargestellte Erleben des Protagonisten vermag der Text auch unmittelbar in den Leser/innen selbst zu induzieren, nämlich als ein plötzliches Auftauchen von fantasmatischen, nicht klärbaren, aber insistierenden Ahnungen (z.B. über die mutmaßliche Unwirklichkeit ‚Shimamotos‘, ein eventuell früh verstorbenes Geschwister Hajimes, die mögliche Halluzination von Hajimes Vater im ‚Mann‘, auch die weiter oben erwogene Spekulation, das im Krieg zerstörte Haus von Hajimes Mutter habe in einer der „Zahnlücken“ im Stadtteil Aoyama gestanden; vgl. 1.7).

Diese Beobachtung einer Form-Inhalt-Schnittstelle bewegt sich auf einen Befund über die textuelle Handlungsdynamik dieses Romans zu, die im Interaktionsraum Autor-Text-Leser zu konzipieren wäre⁴⁴ und in der, ähnlich wie in direkten zwischenmenschlichen Interaktionen, Prozesse der intersubjektiven Übertragung, der projektiven Identifikation, aber auch von Affekt-Containing, mithin von Umwandlung von Traumaerfahrung stattfinden können.⁴⁵ Der angezielte Befund betrifft die interaktionsanalytische Frage danach, welche psychischen und interaktionalen

⁴³ Tatsächlich bin ich durch eine entsprechende Assoziation eines/r Student/innen im Kontext einer Sitzung eines Gruppenanalytischen Literaturseminars (vgl. Anm. xx) dazu angeregt worden, der Frage eines möglichen Geschwisters Hajimes textanalytisch genauer nachzugehen.

⁴⁴ Vgl. Weilnböck 2006 xx.

Funktionen das zweit-generationale narrative Verfahren des unbewussten Ahnungen-Anregens in diesem Roman für die erzähl-implizite Autor- und Rezeptionshandlung haben (und worauf demzufolge bei der Einschätzung der individuellen Lesereaktionen von empirischen Lesern zu achten wäre; vgl. Anm. xx). Dabei handelt es sich um eine Frage, die erst mithilfe von methodengesicherten Rekonstruktionsverfahren und psychologischen Ressourcen schlüssig beantwortet werden kann (und für die vorwiegend deskriptive Feststellungen wie die einer Inhalt-Form-Schnittstelle nicht hinreichen⁴⁶).

Der funktionsanalytische Befund lautet: Die potenzielle Autor-Text-Leser-Interaktion, die in diesem Roman angelegt ist, entspricht dem, was im Bereich der Psychotherapie-Forschung als Prozesse der Übertragung und des möglichen Containing in der Gegenübertragung begriffen wird, und zwar im speziellen Phänomenbereich der transgenerational bedingten psychotraumatischen Beziehungsstörung.⁴⁷ Das heißt: Der/die Leser/in vermag im Lesen Affekte und Assoziationen wahrzunehmen, die der Ich Erzähler des Textes nicht direkt narrativ artikuliert, die aber sozusagen zwischen den Zeilen seiner Erzählung enthalten sind. Diese Übertragungen, Assoziationen können also einerseits nicht einfach einem hypothetischen Erzählerbewusstsein unterstellt werden, während sie andererseits jedoch auch nicht allein der subjektiven Eigenwilligkeit des Lesers zugerechnet werden dürfen. Sie sind eine Wirkung der Formgestalt des Textes als ganzer, d.h. der Fokalisierung des Textes, die immer umfassender ist, als die Perspektive der Erzählerfigur und die auf das – dem Autor konzeptuell nahe stehende – „Kompositionssubjekt“ des Textes zu beziehen ist.⁴⁸

Es ist hier also ein Prozess der mentalen Interaktion gemeint, in dem – der Übertragung analog – der/die Leser/in eine Wahrnehmung, Assoziation, Affekt sozusagen anstelle des

⁴⁵ Zum Begriff dieser Umwandlung bzw. des Containing vgl. Lazar in Mertens/ Waldvogel 114ff.

⁴⁶ Mit konventionellen textwissenschaftlichen Verfahren, und dies ist wichtig einzuräumen, kann man in diesen funktionsanalytischen Fragen nicht sehr weit kommen. Verfahren der Deskription, der ideengeschichtlichen oder intertextuellen Einordnung, der interpretatorischen Zuweisung von „Bedeutungen“ oder auch rein text-strukturelle Aufweise vermögen es nicht, interaktionale Handlungsdynamiken in der Autor-Text-Leser-Beziehung zu erschließen; zumal wenn von einem systematischen Einbezug von psychodynamischen und klinisch-psychologischen Ressourcen gänzlich abgesehen wird. Hierfür bedarf es handlungswissenschaftlicher Modelle und Methoden. Dies sei hier deshalb ausdrücklich gesagt, weil der Mainstream der Literaturwissenschaften aus komplexen fachgeschichtlichen Gründen weitgehend nicht-handlungswissenschaftlich ausgerichtet ist (HW xxKöln) und deshalb stets große, aber kaum nachhaltig sinnvolle Vorbehalte hat, heuristische Annahmen und Fragen über die narrations-implizite Psyche und Lebensgeschichte einer fiktionalen Figur überhaupt zuzulassen. Vgl. Anm. xx zu Palmer und Weilnböck 2004; ferner Weilnböck 2006xx.

⁴⁷ Diese Prozesse müssen freilich – anders als in der direkt-lebensweltlichen, rekursiven Kommunikation – vom Autor bzw. vom Kompositionssubjekt immerhin zum Teil mental antizipiert und vorstrukturiert werden. Inwieweit diese gestalterische Antizipation bewusst oder unbewusst verläuft, dazu könnten im Einzelfall lediglich mittels empirischer Autorenforschung Antworten gegeben werden. Zum Modell der literarischen Interaktion vgl. Weilnböck 2006 xx.

⁴⁸ Für eine handlungstheoretisch überaus erhellende und hilfreiche Unterscheidung von „Fokalisierung“ eines Textes und „Perspektive“ des Erzählers vgl. Jesch/Stein xx.

Erzählers macht, präziser: die vom Kompositionssubjekt des Textes mehr oder weniger bewusst angeregt, aber in der Erzählerfigur nicht ausgestaltet und narrativ ausgedrückt wird. Indem somit für die/der Leser/in die Möglichkeit besteht, gegenüber dem Text eine therapie-analoge Haltung der Übertragungsaufnahme und des Containing einzunehmen, und indem der Text dies, wie oben gezeigt, mittels subtiler, aber analytisch aufweisbarer Struktureigenheiten aktiv anregt, ergibt sich ein spezifisches Potential des medialen, literarischen Handelns: Die literarische Interaktion mit dem Roman birgt die Möglichkeit, dass die Leser/in während und durch die Lektüre mentale Vollzugsmodi der Empathie-Aufnahme und des Durcharbeitens ins Werk setzt bzw. weiter ausbildet.⁴⁹ Und weil in und durch Murakamis Roman die Dynamiken von transgenerational bedingten psychischen Traumatisierung narrativ aktualisiert werden, die auf Weltkriegserfahrungen in Japan zurückverweisen,⁵⁰ ist im lesenden Interagieren mit den Texten die spezifische Möglichkeit enthalten, ein persönliches sowie kollektives Durcharbeiten dieser und analoger Thematiken einzugehen. Inwiefern empirische Leser/innen diese Möglichkeit tatsächlich nutzen, inwiefern sie also aus ihrer individuellen Interaktion mit dem Text auch eine Unterstützung von spezifischen persönlichen Aufgaben der psychobiografisch Integration erfahren können, die sich inhaltlich mit dem thematischen Romangeschehen im engeren Sinn nicht unbedingt decken müssen, aber eventuell in assoziative Korrespondenz zu ihm treten, – dies vermag, wie gesagt, lediglich durch methodenkontrollierte, qualitativ-empirische Rezeptionsforschung festgestellt werden, die die Textanalyse ergänzt.⁵¹

In methodologischer Hinsicht kann, von hier aus rückblickend, festgestellt werden: Der interpretatorische Verständnisszuwachs, der auf dem Wege der oben formulierten heuristischen Überlegungen erschlossen werden konnte, beschränkt sich nicht nur auf die Befestigung der zentralen Hypothese, dass hier zweit-generationales Erzählen in ästhetischer Form vorliegt; und sie erlaubt nicht nur ein präziseres interpretatorisches Verständnis des Zusammenhangs zwischen drei ansonsten unerklärten textuellen Elementen des Romans (,Shimamotos verstorbenes Kind' sowie ,Hajimes Desymbolisierungen von ,Geschwister' und von ,Stadt'). Darüber hinaus

⁴⁹ Die Grundsituation der medial-literarischen Interaktion muss freilich, dies sei neuerlich unterstrichen, im Unterschied zu direkten Interaktionen in einer als ,therapeutisch' markierten Situation als eine symmetrische und medial vermittelte Beziehung – zwischen Autor und Leser – konzipieren werden (vgl. Anm. xx).

⁵⁰ Um nur ein weiteres Beispiel zu nennen: In Murakamis *Sputnik Sweatheart* (1999) ist offensichtlich eine Erfahrung von schwerem sexuellem Missbrauch wirksam, die eventuell transgenerational auf den Korea-Krieg zurückverweist. An einer Stelle wird die Unerreichbarkeit von Erinnerung und Erzählung auch in für Murakami ungewöhnlich expliziter Weise thematisiert: „Wir [...] spürten ihren Erinnerungen nach, setzten sie Stück für Stück zusammen und analysierten die Folgen. An manches konnte sich Miu partout nicht mehr erinnern. Sooft sie versuchte, diese Stellen offen zu legen, verstummte sie verwirrt [...] wir tasteten uns vorsichtig wieder auf sicheren Boden“ (153). Die dort erzielte Erzählung wird dann genauso wenig wie in *Gefährliche Geliebte* zum Kern des Geschehens vorstoßen. Vgl. auch Anm. xx zu *Kafka am Strand*.

⁵¹ Zum Begriff der Trauma-Assoziation und der konkordanten und komplementären Übertragungsdynamik vgl. Weilnböck 2003 xx, ferner oben Anm. xx.

vermochte diese heuristische Überlegung einen übergreifenden Befund über die interaktionale Struktur des Romans und die spezifischen interaktionale und psychische Funktionen seines Erzählens zu erzielen⁵²: Der Roman macht mit großer Eindringlichkeit nachvollziehbar und erlebbar, wie eine Narration funktioniert und wirkt, die unter dem Schatten von transgenerational Un-Erzähltem aus dem familiengeschichtlichen Erlebnisbereich des Weltkriegs steht. – Und darin mag man eine spezifische Leistung des Erzählwerks Murakamis sehen, die sich auch in den Kontext der öffentlichkeits- und gedenkpolitischen Debatten über Vergangenheitsbearbeitung, sowie Gedenkstätten- und Erinnerungspädagogik stellen ließe.

2.7 Mehrgenerationales Durcharbeiten: Hajimes Kinder

Um von der interaktionalen Ebene wieder zurück zur Inhaltsebene des Textes und zu einem noch nicht angesprochenen Punkt zu kommen: Interaktionale Dynamiken der transgenerationalen Übertragung bzw. des Containing spielen nicht nur in der Vergangenheits-, sondern auch in der Zukunftsdimension des Romangeschehens eine Rolle, nämlich zwischen Hajime und seinen eigenen Kindern. Hier liegt der Schnittpunkt einer künftigen familialen Weitergabe und/oder Bearbeitung von Psychotraumata. Und hier wird auch die Präkarität der von Hajime erreichten Bearbeitung deutlich. Nicht umsonst war es der Zeitraum um die Geburt seiner ersten Tochter, ab dem Hajime das Fantasma ‚Shimamoto‘ heraufbeschwor und sich so eine Möglichkeit des mentalen, imaginativen Durcharbeitens erschloss, um seine latenten Ängste und beziehungsdestruktiven Introjekte zu lindern und zu entschärfen. Gerade das Vater-Sein für die beiden geliebten Töchter reanimierte bei Hajime, wie oben angemerkt, auch jene beängstigenden Gefühle, „als wachse in meinem Körper ein Baum, der [...] meine Organe [...] und meine Haut verdrängte“ (155). Für die Töchter hat Hajimes schwieriger und prekärer Prozess der nachholenden Triangulierung und des Durcharbeitens von Introjekten ernste Belastungen zur Folge. Für die Zeit der akuten Ehekrise heißt es: „Manchmal standen die Mädchen mitten in der Nacht auf und fragten mich, warum ich da [auf dem Sofa] schlief“. Und Hajime ist nicht aufrichtig, so dass die Töchter einer Verdeckung und einem Familiengeheimnis ausgesetzt sind und eventuell in parentifizierte Funktionen dergestalt geraten, die Eltern stützen und trösten zu

⁵² Des Weiteren ist hervorzuheben: Der handlungstheoretische Rahmen, in dem dieser Befund erschlossen worden ist, macht ihn anschlussfähig für ein Folgeprojekt der qualitativ-empirischen psychodynamischen Leserforschung.

müssen: „Ich erklärte ihnen, ich würde neuerdings so laut schnarchen [...] Eins der Mädchen kuschelte sich dann immer neben mich aufs Sofa, und ich schloss es fest in die Arme“ (199).⁵³

Dass mit der Erzeugung des Fantasma ‚Shimamoto‘ der Schutz der Kinder und der Ehe bezweckt war, wird auch in jenen drei schlichten Aussagen deutlich, die Hajime im direkten Anschluss an das Bild vom seine „Haut verdrängenden“ Baum vorbringt: „Einmal in der Woche sah ich Shimamoto. Und täglich fuhr ich meine Töchter zum Kindergarten und zurück. Und ein paar Mal in der Woche schlief ich mit meiner Frau.“ (155) Hajime bemerkt, dass er häufiger mit seiner Frau schlief, „seit ich Shimamoto wieder regelmäßig sah“. Dies geschehe „jedoch nicht etwa aus schlechtem Gewissen. Sie zu lieben – und von ihr geliebt zu werden – war das einzige, was mich vor dem Auseinanderbrechen bewahrte.“ Dass Hajime sein Leben mit Frau und Kindern in dieser Regelmäßigkeit und Intensität führen kann, verdankt er seinen imaginativen Fähigkeiten, die es ihm erlauben, das Fantasma ‚Shimamoto‘ zu bilden. Es gleicht eher dem Gang zu einer Therapeutin als dem zu einer ‚gefährlichen Geliebten‘ im gewöhnlichen Sinn, wenn Hajime das Fantasma ‚Shimamoto‘ zum wöchentlichen Gespräch aufsucht, um im imaginativen und quasi-ästhetischen Handeln an den bedrohlichen affektiven Introjekten aus seiner Familiengeschichte arbeiten zu können. Hätte er diese Möglichkeit nicht, würde ihn das Erleben des Aufwachsens seiner geliebten Kinder überfordern; die Angstvorstellung vom „in [s]einem Körper [wachsenden] Baum“ würde überhand nehmen, so dass deren „Wurzeln und Ästen [sich] ausbreite[n] und [s]eine Organe, [...] Muskeln und Knochen und [s]eine Haut verdräng[en], um sich einen Weg hinaus zu bahnen“ (155). So aber vermag Hajime angesichts seiner Töchter ein Stück weit mit- und nachzuwachsen, das überraschende neue Leben in der Wüste zu erkennen und neue Bilder in seiner Umwelt zu entdecken, wie jenes Bild von der „festgehefteten [...] einzelnen Wolke über dem Friedhof vom Friedhof“ von Aoyama, die ihm ein „reine[s], weiße[s], gestochen klare[s]“ Blatt Papier zu sein scheint (217f.).

Worauf es in dieser Passage jedoch vor allem ankommt, ist des Erzählers direkte Überleitung von der ominösen Wolke zu seinen Töchtern: „Ich [beobachtete] [...] die einzelne Wolke über dem Friedhof. Sie rührte sich nicht vom Fleck, als wäre sie dort festgeheftet. Zeit, meine Töchter zu wecken“ (218). Die eigenen Kinder zu wecken, sie in einem weiter gefassten Sinn zu einem erfolgreichen Leben hin zu erwecken, ist eine mitunter so schier unbezwingliche Aufgabe, wie die monströsen Wolken der Vergangenheit richtig zu erkennen und aufzulösen. Und so wird es Hajime ausgerechnet an diesem letzten Morgen des Romans zum ersten Mal nicht

⁵³ Freilich ist auch Yukiko an der transgenerationalen Brisanz dieser Konstellation beteiligt. Über ihre Selbstmordgedanken erzählend, stellt sie fest: „Ich habe nicht mal an die Kinder gedacht [...] was nach meinem Tod aus ihnen werden würde“ (214). Und in der Tat hatte Yukiko in Zeiten, als die Verhärtung der Ehebeziehung noch groß war, impulsiv gesagt: „Wenn du die Kinder haben willst, nimm sie“ (199).

gelingen, seine Töchter zu wecken. Denn dunkle Bilder von „Regen“ bedrücken ihn; sie gehen „leise auf eine unendliche Meeresfläche [nieder]“, auf eine Wasser- und Regen-Wüste, eine düstere Vorstellung, die ihn schon als Kind hypnotisierte (104) und in ihren dyadischen Bann zog, weil „niemand [da] war, der es gesehen hätte“, der ihn in der noch unberührten Trauer hinter dieser absoluten Kraftlosigkeit als Dritte/r – triangulierend – bezeugen und halten könnte, auf dass schließlich erkennen könnte, dass der „Regen“ doch auch genau dasjenige ist, was „die Blumen [der Wüste] blühen“ lässt (86). Erst im letzten Satz des Romans erfolgt diese Triangulierung, und diesmal ist es eine nicht-imaginäre: Wenn dort Hajime „jemand [...] sacht eine Hand auf die Schulter legt“, mag dies wohl eine seiner Töchter sein (der Text bricht hier ab), denn von den Töchtern ist im unmittelbaren Kontext die Rede, und sie waren es, die ja schon früher bereits Anteil nahmen, indem sie nachts zu Hajime kamen und jeweils eine bei ihm blieb. Und so schließt der Roman mit dem Ausblick auf die wachen Töchter den familien-biografischen Kreis zu seinem Beginn, an dem Hajime das Leid seiner Eltern beinahe zufällig ansprach, ohne es auch nur ansatzweise in seiner Wirkung auf ihn selbst ermessen zu können.

Die Faustregel der Psychotraumatologie über Extremtraumatisierungen besagt: Es bedarf dreier Generationen, um sie einigermaßen zu integrieren und deren zerstörerische Hypothek für die Folgegenerationen und die gesellschaftliche Entwicklung zu tilgen – im günstigen Falle! Dies mag man im Ausblick auf Hajimes Töchter sich abzeichnen sehen; auch wenn das Ausmaß der zu leistenden Aufgabe schwindelerregend anmutet. Beitragen dazu kann sicher auch die Literatur und die mediale Interaktion im öffentlichen Raum – im günstigen Fall. Und dass es jetzt, nachdem, wie Hajime nach ‚Shimamoto‘ feststellte, keine „eigens für ihn zusammengesponnenen [...] Visionen mehr“ verfügbar sind, an der Zeit wäre, selbst „Träume für andere zu erfinden“ (216f.), mag auch als indirekter Verweis auf Murakami selbst zu verstehen sein, in dem sich des Autors programmatisches und poetologisches Inspirationsverständnis ausdrückt. So verstrickt der Roman den/die Leser/in durch seine kunstvoll gestaltete Erzählhaltung in ein Geflecht von Übertragungen, in dem die wesentlichsten Aspekte der Dynamik von zweit-generationalem Psychotrauma und dessen Bearbeitung erfahrbar sind: das anfängliche Nicht-Spüren und die unmerklich-bedrückte Ahnungslosigkeit über die Bedrohung, die Fatalität und Faszination des unbewussten Agierens, das kaum wahrnehmbare Auftauchen von visuellen (transgenerationalen) Erinnerungsfragmenten, die unwillkürliche imaginative Arbeit mit ihnen, zuletzt das Grauen der direkten Begegnung mit dem destruktiven Introjekt, die heilsame Ernüchterung, das Aufwachen zum weiteren Leben und hinter all dem: die wartende Trauer über das längst Geschehene. Genau am Ende des Romans, in seinem letzten Satzes wird ein Silberstreif dieser Trauer und Hoffnung fühlbar, der sich auf manche Leser/innen übertragen mag – wie gesagt: im günstigen Fall. Und

man erinnere sich: Das *Literarische Quartett* von Marcel Reich-Ranicki ist im Zwist an diesem Text zerbrochen, vielleicht weil dort Männer und Frauen der ersten und der zweiten Generation beteiligt waren, vielleicht aber auch, weil sich der Vertreter einer Opfergruppe des zweiten Weltkriegs und eine Nachfahrin einer Täternation in die Haare kamen. Somit mögen, während sich ein eigentümlich unversöhnlicher Streit um Fragen der Erotik und Sexualität drehte, doch eher Übertragungsdynamiken aus der Weltkriegszeit wirksam gewesen sein.

Literatur:

- Bergmann, M. S., M. E. Jucovy und J. S. Kestenberg (1998) (Hg.): Kinder der Opfer, Kinder der Täter. Frankfurt a.M. (Fischer).
- Bohleber, W. und S. Drews (2001) (Hg.). Die Gegenwart der Psychoanalyse – die Psychoanalyse der Gegenwart. Stuttgart (Klett-Cotta).
- Bohleber, W. (2000): Die Entwicklung der Traumatheorie. In: Bohleber (Hg.): Psyche Sonderheft 9/10 (Trauma, Gewalt und kollektives Gedächtnis), 797-839.
- Bohleber, W. (1998): Transgenerationales Trauma, Identifizierung und Geschichtsbewusstsein. In: J. Rüsen und J. Straub (1998) (Hg.): Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewusstsein. Erinnerung, Geschichte, Identität 2. Frankfurt a.M. (Suhrkamp), 256-275.
- Bollas, C. (1997): Der Schatten des Objekts. Das ungedachte Bekannte – Zur Psychoanalyse der frühen Entwicklung. Stuttgart (Klett-Cotta).
- Boothe, B. (1994): Der Patient als Erzähler in der Psychotherapie. Göttingen (Vandenhoeck).
- Buchholz, M. B. (1990): Die Rotation der Triade. In: Forum der Psychoanalyse 4, 116-134.
- Buchholz, M.B. (1998): Die unbewusste Weitergabe zwischen den Generationen. Psychoanalytische Beobachtungen. In: J. Rüsen und J. Straub (1998) (Hg.): Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewusstsein. Erinnerung, Geschichte, Identität 2. Frankfurt a.M. (Suhrkamp), 330-354.
- Ehman et al. (1995) (Hg.): Praxis der Gedenkstättenpädagogik. Erfahrungen und Perspektiven. Opladen (Leske & Budrich).
- Ermann, M. (1993): „Frühe“ Triangulierung. In: W. Mertens (Hg.): Schlüsselbegriffe der Psychoanalyse. Stuttgart (Verlag internationale Psychoanalyse), 200-208.
- Faimberg, H. (1987): Die Ineinanderrückung (Telescoping) der Generationen. In: Jahrbuch der Psychoanalyse 20, 114-142.
- Fischer, G. und P. Riedesser (1998): Lehrbuch der Psychotraumatologie. München (Ernst Reinhardt).
- Fricke, H. (2004): Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie. Göttingen (Wallstein-Verlag).

- Grünberg, K. (2001): Unverlierbare Zeit. Psychosoziale Spätfolgen des Nationalsozialismus bei Nachkommen von Opfern und Tätern. Tübingen (Diskord).
- Hirsch, M. (2000): Schuld, Schuldgefühl. In: W. Mertens und B. Waldvogel (Hg.): Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe. Stuttgart (Schattauer).
- Hirsch, M. (1995): Fremdkörper im Selbst – Introjektion von Verlust und traumatischer Gewalt. In: Jahrbuch der Psychoanalyse 35, 123-151.
- Hirsch, M. (1997): Schuld und Schuldgefühl. Psychoanalyse von Trauma und Introjekt. Göttingen (Vandenhoeck).
- Hirsch, M. (2005): Über Vampirismus. In: Psyche 2. 127-144.
- Kestenberg J. (1989): Neue Gedanken zur Transposition. Klinische, therapeutische und entwicklungsbedingte Betrachtungen. In: Jahrbuch der Psychoanalyse 24,163-189.
- Kernberg, O. F., B. Dulz und U. Sachsse (2000) (Hg.): Handbuch der Borderline-Störungen. Stuttgart (Schattauer).
- Koch, I. N. (2004): „Nun lebe ich außen im Kristall“. Gottfried Benns Erzählung ‚Gehirne‘. In: E. Jaeggi und H. Kronberg-Gödde (Hg.) (2003): Zwischen den Zeilen. Literarische Werke psychologisch betrachtet. Gießen (Psychosozial-Verlag), 187-196.
- Koepnick, xx
- Krovoza, A. (2003): Psychoanalyse und Geschichtswissenschaft. Anmerkungen zu Stationen eines Projekts. In: Psyche 9/10, 904-937.
- Küchenhoff, J. (2005): Zeit, Krankheit, Unbewusstes. Zur Bedeutung des Zeiterlebens in der Psychotherapie. In: J. Küchenhoff: Die Achtung vor dem Anderen. Psychoanalyse und Kulturwissenschaften im Dialog. Weilerswist (Velbrück Wissenschaft), 67-78.
- Lamprecht, F. (2000): Praxis der Traumatherapie. Was kann EMDR leisten? Stuttgart (Pfeiffer Verlag bei Klett-Cotta).
- Laub, D. (2000): Eros oder Thanatos? Der Kampf um die Erzählbarkeit des Traumas. In: Psyche 54, 860-894.
- Leuzinger-Bohleber, M. (2003): Transgenerative Weitergabe von Traumatisierungen. Einige Beobachtungen aus einer repräsentativen Katamnesestudie. In: M. Leuzinger-Bohleber und R. Zwiebel (Hg.): Trauma, Beziehung und soziale Realität. Tübingen (Diskord), 107-135.
- Mahler-Bungers, A. (2000): „Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte.“ Zur Literatur des Holocaust. In: W. Mauser und C. Pietzcker (Hg.) (2000): Trauma. Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 19. Würzburg (Königshausen & Neumann), 24-54.
- Martínez, M. und M. Scheffel (1999): Einführung in die Erzähltheorie. München (Beck).
- Mertens, W. und B. Waldvogel (2000) (Hg.): Handbuch der psychoanalytischen Grundbegriffe. Stuttgart (Kohlhammer).

- Murakami, H. (2005): *Kafka am Strand*. Köln (DuMont).
- Murakami, H. (1999): *Sputnik Sweatheart*. Köln (DuMont).
- Murakami, H. ((2001): *Naokos Lächeln. Nur eine Liebesgeschichte*. Köln (DuMont).
- Murakami, H. (2000): *Gefährliche Geliebte*. Köln (DuMont).
- Neukom, M. (2005): Die Rhetorik des Traumas in Erzählungen. Mit der exemplarischen Analyse einer literarischen Eröffnungssituation. In: *Psychotherapie und Sozialwissenschaft* 1. 75-109.
- Palmer, A. (2003): *The Lydgate Storyworld. Cognitive Frames and Fictional Minds*. In: J.-C. Meister, T. Kindt und J. Schernus (Hg.). *Narratology Beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinaryity*. Berlin (De Gruyter), 151-172.
- Pietzcker, C. (1992): *Lesend interpretieren. Zur psychoanalytischen Deutung literarischer Texte*. Würzburg (Königshausen & Neumann).
- Pollok, G.H. (1970): Anniversary Reactions, Trauma and Mourning. In: *Psychoanalytic Quarterly* 34, 347-371.
- Haesler, L. (1985): Zur Psychodynamik der Anniversary-Reactions. In: *Jahrbuch Psychoanalyse* 17, 211-266.
- Hübner, Wulf (2006): „Jenseits der Worte“. Versuch über projektive Identifikation und ästhetische Erfahrung. In: *Psyche* 60, S. 319-348.
- Raguse, H. (1994): *Der Raum des Textes. Elemente einer transdisziplinären theologischen Hermeneutik*. Stuttgart (Kohlhammer).
- Rohde-Dachser, C. (2000): *Das Borderline-Syndrom*. Stuttgart (Hans Huber).
- Rosenthal, G. und W. Fischer-Rosenthal (1997): *Narrationsanalyse biographischer Selbstrepräsentation*. In: R. Hitzler und A. Honer (Hg.): *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung*. Opladen (Leske & Budrich), 133-65.
- Rosenthal, G. (1995): *Erzählte und erlebte Lebensgeschichte. Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen*. Frankfurt a.M. (Campus).
- _____ (Hg.) (1997): *Der Holocaust im Leben von drei Generationen. Familien von Überlebenden der Shoah und von Nazi-Tätern*. Gießen (Psychosozial-Verlag).
- Schmidt, C. (2004): *Das entsetzliche Erbe*. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht).
- Schon, L. (1995): *Entwicklung des Beziehungsdreiecks Vater-Mutter-Kind*. Stuttgart (Kohlhammer).
- Volkan, V. (1992). *Eine Borderline-Therapie. Strukturelle und Objektbeziehungskonflikte in der Psychoanalyse der Borderline-Persönlichkeitsorganisation*. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht).
- Volz, U. (1998): Transformationen des frühen Traumas durch Neubildung von Repräsentanzen im psychoanalytischen Prozess. In: A. Schlösser und K. Höfeld (Hg.) (1998/2000): *Trauma und Konflikt*. Psychosozial-Verlag (Gießen), 279-289.
- Weilnböck, H. (2003c): *Leila: Dissoziative (Medien-) Interaktion und Lebensweg einer jungen Erwachsenen. Eine (medien-)biografische und psychotraumatologische Fallstudie*. In: *Forum*

- Qualitative Sozialforschung. <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-03/2-03weilnboeck-d.htm>.
- _____ (2003): Claude Lanzmanns ‚Shoah‘ und James Molls ‚Die letzten Tage‘. Psychotraumatologische Analysen von Bearbeitungen der Shoah im Film, in: W. Schmitz (Hg.): *Erinnerte Shoah. Die Literatur der Überlebenden*. Dresden (Thelem), 444-494.
- _____ (2002a): Die Anwendung der Gruppenanalyse in der Kulturvermittlung. Trauer/-Abwehrarbeit in einer Sitzung des ›Gruppenanalytischen Literaturseminars‹ über Judith Hermanns ›Hunter-Tompson-Musik‹. In: *Gruppenanalytische Arbeitshefte 18 (Themenheft: Kultur und Gruppenanalyse)*, 49-74.
- _____ (2002b): „Dann bricht sie in Tränen aus.“ Übertragungen von Trauer/-Abwehr im Text und im ›Gruppenanalytischen Literaturseminar‹ über Judith Hermanns ›Hunter-Tompson-Musik‹. In: *Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 22 (Themenband: Trauer)*, 241-261.
- _____ (2003a): Das ›Gruppenanalytische Literaturseminar‹. Zur Anwendung der Gruppenanalyse in der Kulturvermittlung. – Mit neuen Aspekten zur Interpretation von Heiner Müllers Prosatext ›Vater‹. In: *Gruppenanalyse 9*, 46-67.
- _____ (2001): Psychotraumatologie. Über ein neues Paradigma für Psychotherapie und Kulturwissenschaften. In: <http://www.literaturkritik.de/txt/2001-10/2001-10-0102.html>.
- _____ (2004): Psycho-Trauma, Media-Narration and the Literary Public. With Some Observations About the (In-)Capacity to Become Interdisciplinary. In: J.-C. Meister, T. Kindt, J. Schernus (Hg.): *Narratology Beyond Literary Criticism*. Tagungsband der DFG-Forschergruppe der Universität Hamburg. Berlin (De Gruyter), 239-264.
- Young, J. E. (1997): *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*. Frankfurt a.M. (Suhrkamp).
- Zunshine, Lisa (2006): *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus (Ohio State University Press).