

Der Gedichtzyklus Mensch auf der Brücke von Ayukawa Nobuo

Autor(en): **Lewinsky-Sträuli, Marianne**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **41 (1987)**

Heft 1

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-146783>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

DER GEDICHTZYKLUS *MENSCH AUF DER BRÜCKE* VON AYUKAWA NOBUO

MARIANNE LEWINSKY-STRÄULI

1. Für Ayukawa Nobuo

Die vorliegende Gedichtlektüre ist der Schlussteil einer 1985 fertiggestellten grösseren Arbeit über die drei Fassungen von *Kyôjô no hito* (Mensch auf der Brücke). Sie entsprang allein der Begegnung und Auseinandersetzung mit den Gedichten, obwohl ich im Herbst 1983 auch den Dichter kennengelernt hatte. Von den Gesprächen damals ging kaum etwas in meine Analyse ein; Textautor und Privatperson blieben zweierlei.

Ayukawa Nobuo ist im Oktober 1986 gestorben. Zum Gedächtnis will ich diesmal etwas Weniges über ihn schreiben.

Er war jemand, der kein Arrangement mit der eigenen Existenz getroffen oder gefunden hatte. Er war ein Einzelgänger mit grosser Distanz zu allem, auch zur eigenen Person und ihrem Werk. Er hatte eine Trauer, die sich nichts mehr wünschte und die Humor ausschloss. Seine Freunde waren fast alle tot, er trank nicht mehr, schlief wenig, rauchte viel und fand es sinnlos, Gedichte zu schreiben. Er sprach zu mir wie zu sich selber. Die Begegnung war für beide etwas ganz Ausserordentliches.

2. Leben und Werk

Ayukawa Nobuo, eigentlich Uemura Ryûichi, wurde 1920 in Tokio geboren. Sein Vater betrieb unter anderem ein kleines Verlagshaus.

Während der Mittelschulzeit gehörte Ayukawa zu den Zirkeln junger Dichter, die sich um kurzlebige avantgardistische Lyrikzeitschriften gruppierten, namentlich *LUNA*, *VOU*, *LE BAL*, *Wakagusa* (Junges Gras) und *Shinryôdo* (Neues Land). 1939 gründete er zusammen mit Freunden die Arechi-Gruppe (*arechi* = wüstes Land, in Anlehnung an *The Waste Land* von T. S. Eliot), die eine gleichnamige Zeitschrift herausgab. 1942 brach er sein Anglistikstudium an der Waseda-Universität ab. Im Herbst des gleichen Jahres wurde er ins Militär eingezogen und im folgenden Jahr nach Sumatra an die indonesische Front versetzt, von wo er 1944 schwer krank zurückkehrte.

Nach dem Krieg fand sich die Arechi-Gruppe wieder und wurde zu einer der wichtigsten Strömungen der japanischen Nachkriegslyrik. Ayukawa als ihr Wortführer formulierte in seinen Essays Sinn und Aufgabe der Dichtung in einer Zeit des moralischen und politischen Bankrotts. Er veröffentlichte auch zahlreiche Schriften zur Poetik des modernen Gedichts. Sein lyrisches Werk war von der Kriegserfahrung und dem Elend der frühen Nachkriegszeit geprägt. Als sich die Arechi-Gruppe 1961 auflöste, schloss sich Ayukawa keinem neuen Kreis an. Sein letzter Lyrikband erschien 1978. Er rezensierte und übersetzte, von 1982 bis 1985 führte er eine zeitkritische Kolumne in einem Wochenmagazin; eine Sammlung dieser Beiträge und ein letzter Essayband erschienen 1985.

3. Mensch auf der Brücke: Die ersten zwei Fassungen

Das Gedicht *Mensch auf der Brücke* liegt in drei Fassungen vor. Die erste schrieb Ayukawa 1942, kurz bevor er einrücken musste, die zweite erschien 1948 in der Zeitschrift *Runessansu* (Renaissance); sie wurde seither nicht wieder gedruckt und fehlt auch in der Gesamtausgabe. Die dritte Fassung veröffentlichte er 1951 in der ersten Anthologie der Arechi-Gruppe. An den drei Versionen lässt sich eine Entwicklung vom Experimentieren mit einzelnen neuen Techniken zum souveränen Umgang mit einer Vielfalt poetischer Mittel ablesen. Es sind auch Dokumente eines Spracherwerbs; hier wird in der japanischen Lyrik die Möglichkeit einer gedankenschweren, wortreichen Dichtung realisiert. Die Länge des Gedichts verdoppelt sich von Mal zu Mal (von 56 auf 123 auf 229 Zeilen), wobei zwei Drittel (40 Zeilen) der ersten Fassung in die zweite und die Hälfte der zweiten Fassung (61 Zeilen) in die dritte eingingen.

Die erste Fassung entstand angesichts des möglichen eigenen Todes im Krieg als eine Art Vermächtnis. Es ist eine «Vogelschau auf die innere Welt» (I. Fassung, Zeile 10), ein metaphorisch verschlüsselter Bericht über die damalige Situation des Autors. Durch den Gebrauch der alten europäischen Figur der Metapher und der jüngeren Möglichkeit individueller Bildsetzung versucht Ayukawa, zu einer neuen Sprache zu gelangen und seine eigene Welt auszudrücken. Metaphern sind effektvolle Figuren, sie erzwingen Interpretation und schaffen Bedeutung. In der ersten Fassung von *Mensch auf der Brücke* verliess sich der junge Dichter fast ausschliesslich auf sie, um eine poetische Wirkung zu erzielen; das Gedicht hängt ganz von seiner Bildsprache ab und ist jeweils so gut und so mässig wie diese. Doch auf anderer Ebene ist die erste Fassung bereits gültige Form, von der später nicht mehr abge-

wichen wird: schon hier die Brücke als Standort und Leitmotiv, der distanzierende Monolog des Autors an sich als an eine zweite Person und die innere Entwicklung des Gedichtes hin auf einen Endpunkt der Leere nach dem Verlust aller sinnschaffenden Vorstellungen. In der zweiten Fassung brechen neue und in sich abgeschlossene Passagen den ursprünglich homogenen Monolog auf. Damit beginnt ein kompositorisches Prinzip, das in der dritten Fassung mit den sich ablösenden Stimmen zur Reife gelangen wird. Neu in der zweiten Fassung ist auch das Einflechten von Zitaten (aus *The Waste Land* von T. S. Eliot) und von Bibelstellen. Ein sehr dicht angelegtes Wortfeld «Gewässer» bildet ein sprachliches Netz, welches das ganze Gedicht trägt und zusammenhält.

4. Dritte Fassung: Kontext

1951 veröffentlicht Ayukawa die dritte und letzte Fassung von *Mensch auf der Brücke*. Seit dem Erscheinen der Urfassung sind acht Jahre verstrichen. Der Krieg ist vorbei. Während die zweite Fassung kaum mehr als eine zweite Version mit zum Teil formal nicht integrierten Neuerungen war und eine Datierung in keiner Weise nahelegte, ist das Gedicht in seiner endgültigen Gestalt ein Zeugnis der frühen Nachkriegsjahre, ein weitgespannter Versuch, jene Zeit zu reflektieren. Die Vorläufer genügten dem hohen Anspruch nicht ganz – das Bemühen um neue Mittel der Sprache blieb in ihnen als Bemühen zu deutlich spürbar. Die dritte Fassung hingegen überzeugt in fast allen Teilen als literarisches Werk. Ein noch höherer Anspruch und weit mehr Material sind darin bewältigt, und das sehr lange Gedicht, das von der Sache her nicht abzuschliessende existentielle Fragen zur Sprache bringt, wird von einer verborgenen Symmetrie und mehreren sich überlagernden Strukturen, inhaltlichen und formalen, zusammengehalten. Jene Einheit, die in einem Gedicht durch die traditionellen Verfahren des Monologs der einen Stimme (des lyrischen Subjekts oder einer seiner angenommenen Rollen) oder der Kontinuität einer logischen Ordnung zustandekommt, hat Ayukawa der dritten Fassung nicht gegeben. Statt dessen reihen sich acht römisch nummerierte Teile, unverbunden, verschieden lang und verschieden gebaut, manche strophenartig unterteilt, andere nicht, mit einem Wechsel von Ort und Zeit, von Erzähler und Sprecher. Lyrische, dramatische und narrative Passagen stehen nebeneinander. Der Leser kann sich weder an einer äusseren Gesetzmässigkeit noch an einem bekannten inhaltlichen Genre orientieren, er muss sich den wechselnden Bedingungen des Textes aussetzen. Nur dann wird seine Lektüre der nicht von vorneherein bekannten, zusammenhängenden,

sondern erst im Lauf des Gedichts zur Kenntnis kommenden, privaten und fragmentierten Erfahrung des Dichters folgen, eine Erfahrung, über die dieser selbst nie verfügt hat, sondern sie durch das Gedicht zu befragen und zu interpretieren versuchte und ihr willkürlicher Ausdruck und eine willkürlichere Einheit geben musste als jemand, der sich innerhalb einer für allgemeingültig und beständig gehaltenen Weltanschauung bewegt.

In Europa ist dies die Demarkationslinie der Moderne: Im Moment, da der einst selbstverständliche, Dichter und Publikum gemeinsame Hintergrund nicht mehr gegeben ist, entfallen auch die Aussagemöglichkeiten, die Chiffren und Symbole der verbindlichen Tradition und damit das Bezugssystem, das einen verständlichen Ausdruck der individuellen Erfahrung gewährleistet hat. Ein solches umfassendes System war das religiöse Weltbild des Christentums; in seinem Rahmen konnte die Erfahrung einer entsetzlichen, sinn- und regellosen Gegenwartsgeschichte fasslich gemacht und interpretiert werden, wie etwa die deutsche Barocklyrik zeigt.

Joyce und Eliot waren wohl die ersten, die bewusst unter ganz anderen Bedingungen arbeiteten. Sowohl *Ulysses* wie *The Waste Land*, beide 1922 erschienen, sind ein Versuch, die als an sich unzusammenhängend erkannten Gefühle und Erfahrungen in eine formale Struktur zu projizieren. Dieser vom Dichter gewählte Rahmen ersetzt, was früher die integrierende Tradition leistete, und es ist bezeichnend, dass Joyce und Eliot mit der Wahl der übergreifenden Strukturen für ihr Material auf die Literatur der Vergangenheit und damit auf die verlorene Einheit verwiesen.

Es gibt keinen Anhaltspunkt dafür, dass sich Ayukawa über diese Voraussetzungen von Eliots Gestaltungsprinzip im klaren war. Offenbar war es für ihn uninteressant, seine Beziehung zur klassischen japanischen Literatur zu untersuchen. Das liegt vielleicht daran, dass, was unserer Beziehung zur literarischen Tradition des Westens prägt, für die klassische Lyrik Japans nicht gegeben ist. Sie ist zwar ein Modell an Tradition, ein entrückter literarischer Kosmos mit eigenen Gesetzen, aber nicht zeitlich entrückt, nicht abgeschlossene Vergangenheit, kein verlorener Glaube. Ihre Ästhetik ist in Japan so gegenwärtig, dass sie noch immer zum Ausdruck japanischen Lebensgefühls herangezogen wird, vielleicht, weil sie mehr an eine bestimmte Weise der Wahrnehmung als an bestimmte Inhalte gebunden ist und deshalb wenig altert. Dazu kommt, dass sie zu Ayukawas Zeit nicht mehr die einzige literarische Tradition war. Seit der Meijizeit gab es die moderne Lyrik japanischer Provenienz und eine fortlaufende Rezeption älterer und zeitgenössischer westlicher Dichtung in japanischer Übersetzung. Wenn sich Ayukawa auf Eliot bezieht, bezieht er sich also durchaus auf den gegebenen intellektuellen Hintergrund. Freilich behielt die westliche Lyrik in Japan (wie viele abend-

ländische Kulturgüter) den Aspekt des Fremden, und die Beziehung dazu blieb stets ambivalent. Für die einen Vorbild und Befreiung zu neuen Möglichkeiten, wurde sie von Traditionalisten ignoriert und von Faschisten diffamiert. Ayukawa hat sie sich durch Lektüre und Übersetzungsarbeit (Eliot und Auden) angeeignet, in den Kriegsjahren war sie der Ort innerer Emigration.

Die Affinität zu Eliot ist letztlich eine persönliche, inhaltliche. Eliot, der die Aufgabe des Dichters darin sah, den vorherrschenden Gefühlen seiner Zeit Ausdruck zu verleihen, zeigt die Gegenwart als ein wüstes Land, dessen Menschen von Todesangst und Lebensunfähigkeit beherrscht sind und die Ruinen einer abgestorbenen Zivilisation bewohnen. Seine Diagnose ist düster, hoffnungslos; sie muss Ayukawas Erleben tief entsprochen haben. Was dem Einzelnen bleibt, ist die Möglichkeit, seine Zeit und seine eigene Existenz wahrzunehmen und auszusagen. Diese Möglichkeit der modernen Lyrik hat Ayukawa als moralischen Auftrag und als Legitimation betrachtet, wie seine Essays belegen. Er stellte der japanischen Gesellschaft der Nachkriegszeit mit ihren Verdrängungsmechanismen die dichterische Aussage gegenüber, die in seinem Fall das Gewicht einer existentiellen Erfahrung hatte.

5. Dritte Fassung: Text

Mensch auf der Brücke

I

- 1 Den Blick auf das andere Ufer gerichtet
- 2 stehst du am klaren Himmel, Mensch auf der Brücke.
- 3 Über Gräben voll Schweiss und Öl
- 4 ragt die schmutzige, unwirkliche Stadt empor.
- 5 Von schwerer Angst, Erschöpfung und
- 6 Stein verhärtete Dächerzüge und
- 7 tief unten in der Erde ein kriechender Kanal –
- 8 Schau! wohin der Bootsbug durch die stagnierte «Zeit»,
- 9 Ruder im Leeren schlagend,
- 10 abwärts, abwärts fährt – die Richtung.

- 11 Mensch auf der Brücke, du hast
- 12 dein geheimniserfülltes Zimmer,
- 13 die Blicke vertrauter Menschen und
- 14 Bücher und Fenster und Schreibzeug verlassen;
- 15 über viele Wege,
- 16 an vielen Städten vorbei

- 17 bist du irgendwann, weit weg, auf die Brücke gelangt.
- 18 Nun bezwingst du den Ekel
- 19 und träumst, im Himmel der Welt zerbärsten
- 20 Kristalle Blumen Muscheln als Feuerwerk am hellen Tag.

II

- 1 O Zeit, warum strömst du?
- 2 Warum stehst du nicht still?
- 3 sang ein betrunkenener Matrose
- 4 in einem schäbigen Café.
- 5 Oh, was soll ich nun . . .
- 6 Wein und Mädchen, ade,
- 7 auf geht's, zum Hafen - - -
- 8 Zukunft und Hoffnung bleiben mir noch.

- 9 Ach Zeit, warum strömst du?
- 10 Warum stehst du nicht still?
- 11 sang eine Verrückte
- 12 im lärmigen Elendsquartier.
- 13 Ach, was soll ich nun . . .
- 14 Mein Beutel ist leer, fort
- 15 will ich gehn, zum Hafen - - -
- 16 Zukunft und Liebe, die gibt es nicht.

- 17 O Zeit, warum strömst du?
- 18 Warum stehtst du nicht still?
- 19 sang ein bleicher Angestellter
- 20 in seiner stickigen Wohnung.
- 21 Oh, was soll ich nun . . .
- 22 Vielleicht an einem freien Tag mit den Kindern
- 23 einmal zum Hafen gehen? - - -
- 24 Zukunft und Glaube ist zweierlei.

III

- 1 Mensch auf der Brücke
- 2 Wie ein Nachhall von Schritten um die Strassenecke
- 3 wandtest du dich nicht um,
- 4 vom Wind zerfetzte flüchtige Traumgedanken
- 5 waren dein ganzer, im Herzen schwebender Weg.
- 6 Mensch auf der Brücke
- 7 Wie eine Spur von Schritten dem Sandstrand entlang
- 8 wandtest du dich nicht um,
- 9 von Wellen zerschlagene nichtige Traumbilder

10 waren dein ganzer, im Leeren schwebender Weg.
 11 Mensch auf der Brücke
 12 Du warst ein Wanderer, auf Abenteuer aus,
 13 vom Herbst 1940 bis zum Herbst 1950
 14 gelangten deine Schritte und deine Spuren
 15 überall hin und gingen überall vorbei.
 16 Mensch auf der Brücke
 17 Warum bist du zurückgekehrt?
 18 Ärmer noch als beim Aufbruch,
 19 vom Winde getrieben, von Wellen geschlagen,
 20 warum bist du von dieser Irrfahrt zurückgekommen?
 21 Mensch auf der Brücke
 22 Ganz wie ein zufälliger Passant
 23 bist du in die graue Stadt zurückgekehrt,
 24 in eine «Wirklichkeit», wo das frische Blut der Erinnerung
 25 deinen Blick prägt, deinen Ausdruck prägt.
 26 Mensch auf der Brücke
 27 Die Zigarette achtlos im Mundwinkel
 28 bist du in die verwüstete Landschaft zurückgekehrt,
 29 in eine «Wirklichkeit», wo das frische Blut der Hoffnung
 30 deinen Fuss festhält und dir zu warten befiehlt.
 31 Mensch auf der Brücke

IV

1 Niemand sieht,
 2 wie eine Prozession Ertrunkener vorbeizieht,
 an Händen und Füßen mit Tang gefesselt,
 3 den Blick dumpf zum Wasserspiegel gewandt - - -
 4 Du hast es gesehen.
 5 Wie aus Gestank und Schmach
 6 unzählige Schaumbläschen aufsprudeln . . .
 7 «Du bist ein leeres Ding
 8 du bist ein dunkles poröses Universum
 9 du bist eine Existenz von eins plus eins
 10 und minus zwei dazu
 11 wenn eins plus eins Leben ist
 12 muss minus zwei Tod sein
 13 dein poröser Leib
 14 ist vollgestopft mit Leben
 15 dein leerer Kopf
 16 ist vollgestopft mit Tod»

 17 Niemand hört,
 18 wie der schwarze Kanal stöhnt,
 19 der das Rückgrat dieser tosenden Grossstadt durchfließt - - -

20 Du hast es gehört.
21 Wie die Ertrunkenen in Höllenqualen von Eis und Frost und Dampf und Sud
22 wulstig gedunsene, zahnlose Münder öffnen
23 und ohne Laut zum Himmel schreien . . .
24 «Auch heute scheint die Sonne
25 die Trambahnen fahren
26 die Schornsteine rauchen
27 die Hunde schlafen bei Hunden
28 und bald beginnen die Sterne zu funkeln
29 doch niemand hat gesagt: *Lebe!*»
30 Niemand weiss,
31 dass der Weg der Zukunft in die Vergangenheit führt
32 und die Vergangenheit unbeendet in der Zukunft enthalten ist - - -
33 Du hast es gewusst.
34 Wieviel an Schuld in deinem Herzen eingeschlossen ist
35 um deines Daseins willen.
36 «Ist von allen möglichen Verhaltensweisen
37 eine zu wählen
38 und wird schliesslich die verwerflichste gewählt
39 so gibt es dafür immer persönliche Gründe
40 darum belastet es uns weniger
41 Reinheit zu beflecken
42 als ein sauberes Hemd schmutzig zu machen
43 was für den Gelehrten tief gründet
44 sieht die Hure nicht einmal als Pfütze
45 für das einzelne Streichholz in der Tasche
46 für das Knopfloch eines fehlenden Knopfes
47 gibt es immer persönliche Gründe»

V

1 Aus der Höhle eines Herzens
2 aus dem Spiel einer Welle
3 erklingt ein gleitendes weiches Wispern
4 «Einst gab es einen Quell
5 das Wasser kaum aus Schlaf geboren
6 verströmte Kraft und Köstlichkeit
7 grub einen Teich im Feld überschwemmte das Land
8 zog einen Ufersaum durchtränkte das Nichts
9 Verdorrtes hart Erstarrtes löste es auf»
10 «Einst gab es einen Quell
11 neige dich nieder küsse
12 gespiegelt im klaren Wasser die ideale Gefährtin
13 die Eltern die Schwester und deinen besten Freund»
14 <Ich bin das Licht der trüben Welt
15 meine Tränen flossen Tag und Nacht den Seelen zur Speise

16 labten Narzissen und Schlangen und alles Lebendige
17 Bezweifelst du etwa
18 dass es vor dem gewaltigen Chaos dort unten
19 einst einen frischen Quell
20 und somit auch eine Reinwaschung gab

VI

1 Blasser Mensch auf der Brücke,
2 in deine bronzene Stirn hängt nasses Haar aus Tang,
3 heftig flutet Nebel aus der Tiefe des Kanals.
4 Wie letzter Abendschein
5 schwimmt ein Schimmer Blutrot auf den Wangen deiner verblichenen Erinnerungen.
6 Gestalten gehen durch die Stadt im Sonnenuntergang,
7 kommen langsam näher, gleiten wortlos vorbei,
8 setzen den Fuss auf die gleiche Nebeltreppe
9 und entschwinden im weissen Strudel des gleichen Labyrinths.
10 Einsamer Mensch auf der Brücke,
11 warum hast du bis jetzt vergessen,
12 dass du selbst ein verlassener Stern am Himmel bist,
13 und dass das Hier und Dort nur eine kleine Distanz ist? . . .
14 Du hattest die Liebe nicht,
15 du hattest die Wahrheit nicht,
16 du wolltest alles, was du nicht hattest
17 und verlorst dabei alles, was du hattest.
18 Mensch auf der Brücke,
19 der Nebel ist dicht, die Formen undeutlich,
20 die Wirrsal unendlich tief,
21 doch wessen Stern bestimmt ist, der blickt nicht zurück.
22 Auf den nassen Tang und die bronzene Stirn
23 legt sich kalt der Ring der Nacht,
24 um seinetwillen, dessen Stern bestimmt ist,
24a um seines am Himmel funkelnden Lichtes willen.

VII

1 Vater,
2 trauriger Vater,
3 seitdem du nicht mehr da bist,
4 wartet im Zimmer des verödeten Herzens
5 ein leerer Stuhl auf den, der nie mehr zurückkehrt.
6 Von Kälte geschüttelt
7 stehe ich, der dich bekämpfte,
8 vor einem Ofen ohne Glut.
9 Vater,

10 einsamer Vater,
11 ich bin allein.
12 Ohne Frau, ohne Kind, in einem Winkel dieser weiten Stadt
13 kaue ich hartes Brot.
14 Ich bin arm,
15 ich bin krank,
16 ist das alles, was du mir gewährt hast?
17 Vater,
18 mächtiger Vater,
19 weil ich unendlich dumm bin,
20 kann ich deine tiefe Güte und Weisheit nicht begreifen.
21 Ich irre ziellos durch die Strassen,
22 am Zusammenbrechen,
23 und blicke stumpf zum Himmel.
24 Die Stelle, wo du weilst,
25 ist immer vom schlechten Atem der Engel bewölkt.
26 Vater,
27 mächtiger Vater,
28 ohne Mantel bleibe ich im Novemberfrost auf der Brücke
29 und starre in den dunkelnden Kanal.
30 Sag mir bitte,
31 Vater,
32 mächtiger Vater,
33 genügt denn meine Schuld noch nicht?
34 Ist mein Elend denn dein Glanz?

VIII

1 Mensch auf der Brücke.
2 am Ende der Schönheit
3 gab es keine Richtung
4 und kein Feuerwerk und keinen Traum,
5 es gab keine «Zeit» und keine «Erinnerung»,
6 weder einen Quell noch eine ziehende Wolke,
7 weder Elend noch Glanz.
8 Mensch auf der Brücke,
9 in dir und um dich
10 brach die Nacht an.
11 Die Schatten von Leben und Tod überlagern sich,
12 die Nacht brach an, in der lebendige Tote in der Leere umgehen.
13 In dir und um dich
14 flammen Lichter auf.
15 Wie Seelen im Vorgefühl von Leben und Tod erschauern,
16 flackern sie, ein jedes, ein jedes,
17 und wehren dem Einfall der Toten.
18 Mensch auf der Brücke,

- 19 Lichter entbrennen am andern Ufer,
 20 Lichter entbrennen in der unwirklichen Stadt,
 21 Lichter entbrennen über dem Kanal.
 22 Unzählige Lichtfenster flitzen dahin auf Hochbahnen,
 23 unzählige Lichtfenster steigen im Nachthimmel hoch auf.
 24 Sie flackern, ein jedes, ein jedes.
 25 In dir und um dich flammen Lichter auf,
 26 wie Seelen im Vorgefühl von Leben und Tod erschauern,
 27 flackern sie, ein jedes, ein jedes,
 28 am Erlöschen, ein jedes, ein jedes.
 29 Mensch auf der Brücke

6. Dritte Fassung: Die acht Gedichte

I

Das im ersten Gedicht verarbeitete Material entspricht den ersten zwei Abschnitten der früheren Fassungen, wurde aber in zwei gleich lange, gleich gebaute Strophen mit je zehn Zeilen und einer Zäsur nach der siebten Zeile gefasst. Zeile 8 setzt mit einem Imperativ ein, Zeile 18 mit «nun», was einen Tempuswechsel markiert. Die Brücke, die nie überschritten werden wird, ist Standpunkt. Nicht Wasser, nicht Land, nicht Luft, extraterritorial und hochgelegen, ermöglicht sie einen Blick aus Distanz. Sie dient der Sichtung von Gegenwart und Vergangenheit, also von Zeit, und von Aussenwelt und Innenwelt, also von Wirklichkeit. Schauplatz der Gegenwart ist die Stadt, die als «unwirklich» und «verhärtet» charakterisiert wird. Auch die Zeit ist einer Erstarrung unterlegen. Sie «stagniert», steht still, und hat damit ihre essentielle Eigenschaft verloren, ist nicht mehr Zeit, sondern nur noch so genannte «Zeit». Als einziges bewegt sich der Kanal «tief unten», eine unterschwellige, bedrohliche Bewegung. Die Richtung der Bootsfahrt, nicht mehr fraglich wie in den ersten zwei Fassungen, geht nun sichtlich – «schau!» – abwärts.

Die «Gräben voll Schweiss und Öl» und die «unwirkliche Stadt» sind als solche nicht gekennzeichnete Zitate aus *The Waste Land* (dort 266–267: *The river sweats/ oil and tar* und 60: *unreal city*). Sprache und Literatur sind für Ayukawa vorgegebene, öffentliche Systeme, denen der Einzelne ausgesetzt ist und aus denen er alle seine Wörter, Sätze und Texte bezieht.

In der zweiten Strophe wird im Praeteritum die persönliche Geschichte des Protagonisten angedeutet. Er ist von Heimat, Familie und Arbeit weggegangen und «über viele Wege», «an vielen Städten vorbei» auf die Brücke gelangt. Aus «Ekel» über die Lebenserfahrungen sucht er nach einer anderen

Sphäre. Der Blick nach oben zum visionären Feuerwerk von Kristallen, Blumen und Muscheln – schönen mineralischen, pflanzlichen und tierischen Gebilden der Natur – steht im Kontrast zum Blick auf die Menschenwelt in der ersten Strophe. Verglichen mit den früheren Fassungen ist Ayukawa eine dichtere, spannungsreichere Form gelungen. Auch die zweite Strophe ist verglichen mit den Vorlagen karger und klarer und führt zusätzlich das Motiv der Reise ein, Thema des Gedichtes III. So kommt dem einzelnen inhaltlichen Element schliesslich eine kompositorische Funktion zu.

II

Aus der Exposition des ersten Gedichtes entwickeln sich die folgenden zwei Gedichte. Das Gedicht II nimmt die Thematik der ersten Strophe von I auf, aber die Frage nach der Beschaffenheit der Zeit wird unter anderen Umständen gestellt, nämlich in einer nicht näher bestimmten Vergangenheit vor der «stagnierten» Zeit. Die Stadt, in I von der Brücke aus gesehene Blickfeld und Projektionsfeld des Gefühls, ist in II Ort der Handlung und wird in einzelnen Schauplätzen, dem Café, der Hintergasse und der Wohnung, konkretisiert.

Das Gedicht II unterbricht den Diskurs, der durch den Standort der Brücke und die Spaltung des lyrischen Subjekts in einen objektivierten Protagonisten, den angesprochenen Menschen auf der Brücke, und die forschende Stimme der Reflexion gekennzeichnet ist. Es treten nun handelnde und redende Personen auf. Die Sprache wird flüssig und liedhaft. Das ganze Gedicht ist wie ein Schlager oder ein Volkslied nach den einfachsten Prinzipien von Variation und Wiederholung gebaut. Das Syntagma bleibt von Strophe zu Strophe gleich, einzelne Elemente werden durch Entsprechungen ersetzt oder abgewandelt. Blosses Ersetzen, etwa einer Person durch eine andere, bringt keine neue Aussage. Die einzige Entwicklung innerhalb des Gedichtes ist durch die Variationen der Schlusszeile gegeben: Der in der ersten Strophe noch mögliche hoffnungsvolle Aufbruch endet in der dritten in Resignation und Mutlosigkeit. Die drei Menschen, Matrose, Verrückte und Angestellter, sind Exempel, nicht Individuen. Sie verkörpern die zum Stillstand gekommene Existenz, die in Diskrepanz steht zur unaufhaltsamen Bewegung der Zeit, einer äusseren und absoluten Gegebenheit. So lautet ihre gleichförmige Klage: «O Zeit, warum strömst du/ warum stehst du nicht still?» und ihre Frage: «Was soll ich nun . . .».

Die Antworten darauf sind jedoch voneinander differenziert. Der Hafen steht für Aufbruch und Reise, also eine der Zeit kongruente, in die Zukunft

führende Beweglichkeit, die nur vom Matrosen (der sie ja berufshalber hat) wahrgenommen werden kann, während sie der Angestellte vielleicht einmal besichtigen wird. Es ist eine Wandlung, die durch die verschiedenen grammatikalischen Modi des Verbs *yuku* (gehen) zustandekommt. Aus der deutlichen Absichtserklärung *yukô* in der 1. Strophe und der zurückhaltenderen Form der weiblichen Rede *yukimashô* in der 2. Strophe wird schliesslich in der 3. Strophe die dubitative Frage *itte miyô ka*. Ein noch prägnanterer Kontrastparallelismus findet sich in den Schlusszeilen der drei Strophen. Glaube, Liebe und Hoffnung, die Dreieinigkeit christlicher Tugenden (1. Kor. 13,13), werden als getrennte Elemente auf parallele Positionen im Syntagma gesetzt, so dass sie zueinander antithetisch wirken, und alle mit dem gleichen Wort «Zukunft» kombiniert, durch dessen Wiederholung ein synonymer Parallelismus zustandekommt. Der Doppelausdruck «Zukunft und (Hoffnung/Liebe/Glaube)» ist wiederum von einem antithetischen Parallelismus bestimmt, nämlich der einheitlichen Bejahung (es gibt beides), der einheitlichen Verneinung (es gibt beides nicht) und der trennenden Ambivalenz (es ist zweierlei). Die parallelen und kontrastierenden Beziehungen überlagern einander und verklammern die drei Strophen zu einer dicht strukturierten und dadurch ästhetisch wirkungsvollen Einheit. Kontrast und Parallelismus verbinden nicht nur die Strophen, sondern auch die Verse. Die Anfangszeilen «O Zeit, warum strömst du/ warum stehst du nicht still» sind syntaktisch konträr und semantisch parallel.

Diese Beobachtungen rekonstruieren nicht unbedingt die bewusste Machererei (Poiesis) des Dichters, sondern sollen zeigen, worauf die spezifische Wirkung eines Textes beruht, in diesem Fall die einfache und pathetische Schönheit eines Liedes.

III

Die erste Zeile besagt, dass nun der reflektierende Diskurs fortgesetzt wird; die präsentische Anrede «Mensch auf der Brücke» erstellt sofort den Fixpunkt des Gedichts, die Gegenwart, von der aus Rückschau auf die Vergangenheit gehalten wird. Die Zeitangaben «vom Herbst 1940 bis zum Herbst 1950» datieren die Handlung von Gedicht III und sind zugleich *terminus post quem* für I und *terminus ante quem* für II. Zeitlich schliesst III an II an und führt zu I, zum Ausgangspunkt des ganzen Werkes. Es ist eine Bewegung, die bereits in der zweiten Strophe von I einmal vollzogen wurde, nun aber ausführlicher berichtet wird. Der Protagonist ist von der Stadt aufgebrochen – Thema von II – doch die Reise führt nicht in eine bessere Zukunft,

sondern zurück in die Stadt. Aufbruch, Reise und Rückkehr, in I neutrales Geschehen, werden diesmal als subjektive Erfahrung gewertet. Der Aufbruch ist entschlossen, ohne Zurück: «Wie Nachhall von Schritten.../ wandtest du dich nicht um». Richtungsweisend sind fragile innere «Traumgedanken» und Traumbilder», die jedoch der äusseren Realität nicht standhalten. Die Reise, eine alte Metapher für den Lebensgang, wird zur ziellosen, dem Schicksal ausgelieferten «Irrfahrt», sie scheitert. Der Protagonist kehrt zurück. Nach der Desillusionierung ist er «ärmer noch als beim Aufbruch», «gleichgültig», «zufällig», «achtlos». Dem inneren Zustand entspricht die Aussenwelt; die Stadt ist grau, die Landschaft verwüstet, die Wirklichkeit irreal. Das Gefühl ist vom «frischen Blut der Erinnerung» beherrscht, ein Ausdruck, der das Bild einer offenen, nicht verheilten Wunde als Metapher der bedrängenden Erinnerung evoziert oder auch deren Inhalt, Erinnerung an blutige Gewalttätigkeit, an den Krieg. Die Parallelstelle «frisches Blut der Hoffnung» ist noch zweideutiger, da «frisches Blut» in Kombination mit dem zukunftsbezogenen Wort «Hoffnung» ebenso gut als Zeichen neuer Vitalität wie als Bild des gewaltsamen Todes der Hoffnung gelesen werden kann.

Obwohl vom Sprachduktus her der Prosa nahe und ohne sichtbare Teilung in Strophen, ist das Gedicht III ein stark gestalteter Text. Die siebenmal wiederholte Anrede «Mensch auf der Brücke» markiert Anfang und Ende und setzt eine Zäsur zwischen sechs gleichlange Abschnitte von je vier Zeilen. Die ersten zwei und die letzten zwei Abschnitte sind syntaktisch parallel und durch Wiederholungen und Variationen an entsprechender Position miteinander verklammert. Die zwei mittleren sind nicht parallel, werden aber durch Wortwiederholungen von Vorausgegangenem (Schritte – Spuren, Wind – Wellen) und Nachfolgendem (. . . bist du zurückgekehrt . . .) mit den andern Partien verbunden. In den syntaktisch parallelen Teilen sind Kombinationen von Wiederholung und Variation häufig. Von zwei oder mehr Elementen wird jeweils eines ersetzt, die andern bleiben gleich, so *ashiato* (Spuren von Schritten) zu *ashioto* (Nachhall von Schritten) und *gen'ei* (Traumbilder) zu *gensô* (Traumgedanken). Manchmal wird über die ästhetische Wirkung hinaus eine semantische Verdichtung erzielt, etwa wenn «dein ganzer, im Herzen schwebender Weg» von «im Leeren schwebend» überlagert wird.

IV

Kurze Einleitungen situieren drei in sich abgeschlossene Passagen in direkter Rede, verbinden sie miteinander und mit dem ganzen Gedicht. Der Mensch

auf der Brücke wird darin nicht explizit angesprochen wie in I und III, aber er ist ohne Zweifel der Angesprochene, und sein Standort über dem schwarzen Kanal erschliesst sich deutlich. Nach den Teilen II und III, die die kreisförmige Reise «über viele Wege/ an vielen Städten vorbei» zurück an den Ausgangspunkt nachvollzogen haben, setzt IV in der Gegenwart ein, eine Gegenwart, die von Vergangenheit durchzogen ist. Das Oszillieren zwischen Gegenwart und Vergangenheit wird grammatikalisch exemplifiziert – «Niemand sieht . . . du hast es gesehen/ niemand hört . . . du hast es gehört/ niemand weiss . . . du hast es gewusst» – und schliesslich inhaltlich thematisiert «. . . dass der Weg in die Zukunft in die Vergangenheit führt/ und die Vergangenheit unbeendet in der Zukunft enthalten ist». In diesem Satz, einer verkürzten Version der ersten Zeilen von *Burnt Norton* (T.S. Eliot, *Four Quartets I: Time present and time past/ are both perhaps present in time future/ and time future contained in time past*), wird vielleicht die Beschaffenheit der «stagnierten» Zeit erläutert, die sich nicht wie die strömende Zeit linear fortbewegt, sondern quasi kurzgeschlossen ist. Etwas Ähnliches drückt auch das Bild der Brücke aus, die ja in beide Richtungen begangen werden kann, oder genauer, das Verharren des Protagonisten an dem einen Punkt zwischen den zwei Ufern. Während die reale Zeit im Laufe des Gedichtes fortschreitet, wie wir später sehen werden, bewegt er sich nicht und nie. Er blickt auf den Kanal, der als Träger der Erinnerung bedrohlich «schwarz» «das Rückgrat dieser tosenden Grossstadt durchfließt» und als Ort der Vergangenheit die Gegenwart subversiv durchkreuzt.

Während die Rückschau (II, III) aus der Distanz des Praeteritums, dem Tempus des Nichtbeteiligtseins, erzählt wurde, drängt sich die Erinnerung präsentisch auf, einerseits in der direkten sinnlichen Wahrnehmung des Hörens und Sehens, andererseits in der direkten Rede, dem Ausdruck unmittelbarer Anwesenheit. Der Mensch über dem Kanal, dem Ort, wo sich die Erinnerung vergegenwärtigt, ist als einziger in einer indifferenten Umgebung ihrer Präsenz ausgesetzt. Er sieht im langsamen Kriechen des Kanals «wie eine Prozession Ertrunkener vorbeizieht», sieht im Schaum und Gestank des Gewässers das Zeichen ihrer Verwesung und übersetzt das Rauschen in ihre Worte.

Du bist ein leeres Ding
 du bist ein dunkles poröses Universum
 du bist eine Existenz von eins plus eins
 und minus zwei dazugezählt . . .

In die algebraische Formel werden die Worte «Leben» und «Tod» eingesetzt, wobei «Tod» mathematisch als Funktion von «Leben» definiert ist.

Die Rechnung ergibt null. (*Zero-gēmu*, Nullspiel, heisst übrigens auf japanisch ein Spiel, bei dem man unweigerlich verliert.) Danach werden die Zustände «leer» und «porös» mit den zwei Teilen des menschlichen Mikrokosmos, Kopf und Leib, kombiniert und mit dem Parallelismus «vollgestopft mit Leben/ vollgestopft mit Tod» antithetisch verbunden.

Der Gegensatz von Leben und Tod ist Thema auch der zweiten direkten Rede. Während sich die beiden Prinzipien dem ersten Abschnitt zufolge in der individuellen Existenz gegenseitig durchdringen, sind sie in der äusseren Wirklichkeit entmischt. Die Toten sind endgültig vom Leben ausgeschlossen, das normal weitergeht:

Auch heute scheint die Sonne
die Trambahnen fahren
die Schornsteine rauchen . . .

Doch kein Christus ist da, der die Toten erwecken könnte und zu ihnen sagt «Lebe!»

Die dritte direkte Rede wird nicht als Wahrnehmung von aussen dargestellt, sondern als inneres Wissen (Gewissen). Es ist eine Apologie, ein ironischer philosophischer Diskurs über die stets gegebenen persönlichen Gründe, die dazu führen, dass «von allen möglichen Verhaltensweisen» schliesslich die verwerflichste gewählt wird. «Schuld» und verwerfliches Handeln sind nicht konkretisiert, sondern auf der gleichen abstrakten Ebene als «Beflecken von Reinheit» umschrieben. Damit ist die Überleitung zum nächsten Gedicht geschaffen, in dem es zum Schluss um «Reinwaschung» geht, um die Reinigung von Schuld und Verfehlung.

V

Gedicht V stimmt – von einigen Kürzungen und Umstellungen abgesehen – überein mit dem dritten Abschnitt der zweiten Fassung und ist wie dort eine sehr schöne, lyrische Passage. Der Diskurs wurde deutlicher ins Innere verlegt, er erklingt nun «aus der Höhle eines Herzens». Wie ein Märchen, ein Mythos wird die Geschichte vom jungen, schöpferischen Wasser erzählt; die Bibelzitate (Joh. 8,12; Jer. 2,18) lassen es als von göttlicher Natur erscheinen, als Licht und Leben überhaupt. Die Bilder evozieren die Trennung von Wasser und Land in der Genesis.

Das Wasser, kaum aus Schlaf geboren
zog einen Ufersaum in die schmutzige Erde
verströmte Kraft und Köstlichkeit

Hier drückt sich, symbolisiert durch das klare, ursprüngliche Wasser, das schafft und belebt, nährt und reinigt, ein Wunschtraum nach wahren Leben aus. Das gelebte Leben, symbolisiert durch den Kanal, wird verworfen. Stagnation, Scheitern, Einsamkeit, Tod und Schuld sollen nicht sein. Die Sehnsucht hebt diese Wirklichkeiten für einen Augenblick auf und sieht nicht mehr den schmutzigen, kriechenden, künstlichen Wasserlauf in einer grauen, versteinerten Stadt, sondern eine lebendige Natur, Erdreich, Gewässer, Pflanzen und Tiere. So sollte es sein und ist es nicht.

Dieses Gedicht, eine besonders schöne, eindringliche Partie, ist zu Recht als ein Schwerpunkt ins Zentrum der gesamten Komposition gerückt worden. Auffällig fehlen darin die abstrakten Begriffe wie «Zeit», «Zukunft», «Gegenwart», «Erinnerung», «Tod», «Leben», «Schuld», «Wahrheit», die alle anderen Teile belasten und denen jede lyrische Ausdruckskraft abgeht. Es sind nackte, explizite Bedeutungsträger. Wo sie fehlen, wie in diesem Gedicht V, und die Aussage von komplexeren poetischen Mitteln getragen wird, lässt sie sich auch nicht mehr auf bloße Aussage reduzieren. Es bleibt ein Rest an Schönheit. Bezeichnenderweise ist das an dieser Stelle des Werkes der Fall, wo mit der wunderbaren Quelle ein Gegenprinzip zur herrschenden Realität postuliert wird. Doch es gibt keine Hoffnung. Das wahre Leben kann nicht in der Zukunft gesehen werden, sondern nur in einer imaginären, nicht einholbaren Vergangenheit.

VI

Das Gedicht VI enthält relativ viel Material aus den früheren Fassungen. Neun Zeilen (6–7, 9–13, 24–25) sind fast unverändert aus der zweiten Fassung übernommen worden, Zeile 8 stammt aus der ersten Fassung. Die Erinnerungen und vergangenen Gefühle, die in den vorangegangenen Gedichten durch eine Vielzahl von Stimmen vergegenwärtigt wurden, verschwimmen, verbleichen und entschwinden im steigenden Nebel und der Abenddämmerung. Der Protagonist wird sich seiner Einsamkeit und Verwirrung inne. Neu sind die mittleren Verse, die in ganz anderem Tonfall das Leben dieses Menschen apodiktisch formuliert zusammenfassen:

Du hattest die Liebe nicht,
 du hattest die Wahrheit nicht,
 du wolltest alles, was du nicht hattest
 und verlorst dabei alles, was du hattest.

Diese Zeilen stehen unvermittelt und unintegriert da und tragen mit den überdeutlichen Adjektiven «blass» und «einsam» dazu bei, dass das Gedicht VII das am wenigsten gelungene des ganzen Zyklus ist. Einerseits setzt Ayukawa darin massive, gelegentlich leicht schwülstige und nicht immer überzeugende Bilder ein (z.B. «In deine bronzene Stirn hängt nasses Haar aus Tang»), andererseits verlässt er sich doch nicht auf sie, sondern deutet sie aus und hebt die sicher beabsichtigte poetische Wirkung seiner metaphorischen Sprache durch redundantes Nachdoppeln auf. Kommt dazu, dass alles, was VI an inhaltlicher Aussage über die Situation und innere Verfassung des Protagonisten macht, im nächsten Gedicht VII ebenfalls und viel eindrücklicher vermittelt wird. Einzig als kompositorisches Element lässt sich das Gedicht VI rechtfertigen. Es ist unentbehrlich als trennendes Glied zwischen den beiden intensiven Teilen V und VII (beide in direkter Rede) und es setzt den reflektierenden Diskurs in spiegelsymmetrischer Position zum Gedicht III fort, dem es oberflächlich gleicht, jedoch ohne dessen kunstvolle Gestaltung zu haben.

VII

Nach allen Brechungen, Reflexionen und Rollen spricht schliesslich der Protagonist selbst. Diese plötzliche Unmittelbarkeit ist überwältigend, unzweifelhaft die Klimax des ganzen Werkes. Es gibt keine Distanzierung, kein Erzählen mehr. Das ganze Gedicht ist ein homogener Monolog und zugleich die einzige Rede, die ein bestimmter Sprecher an einen bestimmten Adressaten richtet, der einzige Versuch zu einem echten Dialog, allerdings mit einem Abwesenden.

Vater,
 trauriger Vater,
 seitdem du nicht mehr da bist,
 wartet im Zimmer des verödeten Herzens
 ein leerer Stuhl auf den, der nie mehr zurückkehrt.

Hier gelingt Ayukawa eine einfache und doch höchst poetische Sprache. Die Bilder sind einleuchtend und vollkommen integriert, eigentliche und übertragene Bedeutung kommen gleichzeitig und ungetrennt zur Wirkung. Das ist metaphorischer Sprachgebrauch im besten Sinne.

Von Kälte geschüttelt
 stehe ich, der dich bekämpfte,
 vor einem Ofen ohne Glut.

Das Interieur des «verödeten Herzens» beschreibt auch die reale Einsamkeit und Armut, die Kälte ist seelisch und körperlich, der «Ofen ohne Glut» macht die physische, materielle Not spürbar und versinnbildlicht das erloschene innere Leben. Die Beziehung zum «Vater» ist äusserst ambivalent. Im Tonfall eines flehentlichen, demütigen Gebets *de profundis* wird der Vater als höhere, göttliche Instanz für das Elend des Menschen verantwortlich gemacht und angeklagt.

. . . ist das alles, was du mir gewährt hast?

Ist mein Elend denn dein Glanz?

Eine traurige Ironie prägt dieses Gebet, es spricht daraus die frustrierte Sehnsucht nach einer guten göttlichen Ordnung, die sinnloses Leid nicht zuliesse.

. . . weil ich unendlich dumm bin,
kann ich deine tiefe Güte und Weisheit nicht begreifen.
Ich irre ziellos durch die Strassen,
am Zusammenbrechen,
und blicke stumpf zum Himmel.
Die Stelle, wo du weilst,
ist immer vom schlechten Atem der Engel bewölkt.

Der Gott dieses Gedichts ist ein *deus absconditus*, ein stummer, unzugänglicher Gott. Doch liegt der Grund der Verzweiflung im Sprecher selbst, es ist die Einsamkeit dessen, der sich vom väterlichen Prinzip emanzipiert hat und nun den Verlust betrauert und mit seiner Trauer noch die alte Bindung perpetuiert. Die Hoffnungslosigkeit des ganz sich selbst überlassenen Menschen quält ihn. Die vereinsamte, frierende Gestalt auf der Brücke und ihr Gebet sind ergreifend, so sehr, dass für den Leser die Distanz zwischen dem Autor und seiner Kunstfigur verschwindet. Der, der spricht, und der, der schreibt, werden zu einem.

VIII

Am Schluss des Gedichtes fallen alle die beschworenen und rekapitulierten Erinnerungen, Gefühle und Bilder in sich zusammen. Es bleibt nichts.

...in dir und um dich
brach die Nacht an.
Die Schatten von Leben und Tod überlagern sich,
die Nacht brach an, in der lebendige Tote in der Leere umgehen.

Die Realität des Todes wird so mächtig, dass die Toten wie lebend umgehen, oder auch, dass die Lebenden nichts anderes als (noch) lebendige Tote sind. Der Tod hat überhand genommen.

...in dir und um dich
flammen Lichter auf.

Die Lichter, die in der nächtlichen Stadt aufleuchten, sind in eigentlichem und übertragendem Sinn Zeichen menschlichen Lebens. Hier leben Leute, das ist die eigentliche Bedeutung dieser Lichter. Die alltägliche Wirklichkeit wird in ihnen tröstlich wahrnehmbar. Zugleich sind sie, ihr schwaches Leuchten in der grossen Finsternis, Sinnbilder der kleinen menschlichen Existenz angesichts der grossen, undurchdringlichen Wirklichkeit von Leben und Tod. Die individuelle Erfahrung, die soviel Worte gemacht hat, verstummt endlich. Es ist nicht von Erlösung die Rede, aber der Blick, der schliesslich das menschliche Leben als hinfällig und leidvoll anerkennt, hat etwas Veröhnliches an sich.

7. Dritte Fassung: Die übergeordneten Strukturen

Mit der inhaltlichen Interpretation der einzelnen Gedichte und der gelegentlichen Analyse ihrer formalen Gestaltung ist die grössere Einheit, das eine Gedicht unter dem Titel *Mensch auf der Brücke*, nicht berücksichtigt. Die acht Gedichte erweisen sich in der Synopsis als Elemente einer gesamthaften Komposition mit einem eigenen, den Einzelteilen übergeordneten und sie vereinigenden Geschehen.

a) Die Zeiten

Bezeichnenderweise kommen von den drei möglichen Tempora, Praeteritum Praesens und Futurum, in der dritten Fassung nur das Praeteritum und das Praesens vor. Im Gegensatz zu den früheren Versionen, die Hoffnungen und Ängste im bezug auf die Zukunft ausdrücken – für die Fassung von 1943 ist dies das Hauptthema –, gibt es in der dritten Fassung keinen Ausblick auf eine kommende Zeit. Wenn in Gedicht II (mit dem Praeteritum als überge-

ordnetem Tempus) von «Zukunft» die Rede ist, so wird sie von der Gegenwart des Gedichtes in Vergangenheit verwandelt. Die Zeitstruktur reproduziert auf sprachlicher Ebene die «stagnierte Zeit». Doch tatsächlich vergeht die Zeit. Das Gedicht ist einem realen Zeitraum einbeschrieben, dessen Anfangspunkt in I als *mahiru*, Mittag (in der Übersetzung «heller Tag») angegeben wird. Der kontinuierliche Verlauf wird erst in VI deutlich, die Sonne geht unter, in VII dunkelt der Kanal, in VIII ist die Nacht angebrochen. Dieser Tag, so lässt sich dem Gedicht entnehmen, war ein klarer Novembertag des Jahres 1950. Gegen Abend kam Nebel auf. Ausser den direkten Hinweisen auf den momentanen Zeitpunkt konstituiert auch die Anrede «Mensch auf der Brücke» jeweils das Praesens der realen Zeit. Zusammen mit dem fixen Standort der Brücke ergibt sich eine Einheit von Ort und Zeit für das ganze Gedicht.

In diesen Rahmen sind Rückblenden eingesetzt, die zusammen eine Ebene referentieller Zeit schaffen. Im Überblick zeigt sich folgende Ordnung:

Gedicht	reale Zeit (Gegenwart)	referentielle Zeit (Vergangenheit)
I	+	+
II	-	+
III	+	+
IV	+	+
V	+	+
VI	+	+
VII	+	-
VIII	+	+

Die Gegenwart der realen Zeit ist übergeordnetes Tempus aller Gedichte mit Ausnahme von II, das im Praeteritum steht. Ihm entspricht VII in vorletzter Position, das als einziges kaum bezug auf die Vergangenheit nimmt. (Vorwegzunehmen, dass die selben beiden Teile sich auch dadurch auszeichnen, dass nur in ihnen das lyrische Subjekt nicht in seiner Verdoppelung von Sprecher und Angesprochenem auftritt.)

Die Vergangenheit der Gedichte I und III ist auf Herbst 1940 bis Herbst 1950 datiert, II ist in einer nicht genau festgelegten Zeit vor oder um 1940 anzusetzen. Die drei ersten Gedichte rekapitulieren die Vergangenheit vor der praesentischen Realzeit. Spiegelsymmetrisch dazu stehen die letzten drei Teile, die sich auf die Gegenwart beziehen und fast ganz im Praesens stehen. In VI finden sich vier Zeilen im Praeteritum, die das gescheiterte Leben zu-

sammenfassen, und in VII ein Hinweis auf vergangené Auseinandersetzungen mit dem «Vater». Das Praeteritum der ersten Zeilen von VIII schliesslich bezieht sich nicht auf die referentielle Vergangenheit, sondern auf die vergangene Realzeit des Gedichtes; was darin geschah, wird durch die Negation einiger zentraler Begriffe für nichtig erklärt. (Die «ziehende Wolke» ist ein technischer Unfall, ein Relikt aus der zweiten Fassung, das abgeschnitten von seinem Sinnbezug stehengeblieben ist.) Hauptthema der Schlussstrilogie ist die gegenwärtige Situation, die in VII ungefiltert ausgesprochen wird. Eine übergreifende Handlung, die die drei Gedichte zusammenfasst und ihre Aussage metaphorisch umsetzt, ist der allmähliche Anbruch der Nacht.

Die mittleren zwei Gedichte sind ein von den Randblöcken I–III und VI–VIII ausgesparter freier Raum, in dem sich ihre Diskurse entfalten. Äussere Bedingungen wie Ort und Zeit lassen sich zwar erschliessen, sind aber nicht ausdrücklich angegeben, die eigentliche Handlung findet ja im Innenraum – und tatsächlich im Inneren des Gedichtes, seiner Mitte – statt. Die Diskurse erweisen sich als ein Versuch, den unakzeptablen Erfahrungen der Vergangenheit, die die Wahrnehmung der Gegenwart bestimmen, mit philosophischen Reflexionen über Leben, Tod und existentielle Schuld beizukommen, ein Versuch, der schon durch die ironische Sprache desavouiert wird. Der zweite Versuch, die Wirklichkeit erträglich zu machen, besteht darin, sie zu verdrängen und durch eine Heilsvorstellung zu ersetzen. Doch auch diese Möglichkeit verfängt nicht. Der Protagonist stellt sich schliesslich der gegenwärtigen Wirklichkeit und beginnt, sie wahrzunehmen.

b) Die Personen und ihre Sprechsituation

Eine weitere grammatikalische Kategorie, die Person, führt in der Analyse zu aussagekräftigen Strukturen. Es ergibt sich dabei eine augenfällige Übereinstimmung mit den obigen Ergebnissen. Die Gedichte I, III, VI und VIII bilden den kontinuierlichen Diskurs einer objektivierenden, erzählenden und analysierenden Stimme, die keiner Person zugeordnet werden kann, sich aber immer an das objektivierte Ich, den Menschen auf der Brücke, richtet. Die vier Teile sind denn auch alle durch die wiederkehrende Anrede «Mensch auf der Brücke» gekennzeichnet. Sie sind in sich homogen, das heisst, von Passagen in direkter Rede nicht unterbrochen.

In diese Matrix fügen sich die vier anderen Teile ein, in der sich verschiedene Stimmen in direkter Rede äussern. An einer Stelle kommt Erzählung ohne beteiligten Sprecher vor. Wer spricht, und mit wem?

Gedicht	Diskurs	direkte Rede	Narration
I	+	-	-
II	-	+	+
III	+	-	-
IV	+	+	-
V	+	+	-
VI	+	-	-
VII	-	+	-
VIII	+	-	-

Die Notierung (+/-/-) von I, III, VI und VIII beschreibt den kontinuierlichen Diskurs der objektivierenden Stimme. Dieser ist insofern als direkte Rede zu klassieren, als er sich an eine zweite Person richtet, aber diese Stimme sagt nicht «ich», es steht dahinter keine echte erste Person. Vielmehr handelt es sich eigentlich um einen Monolog mit gespaltenem Subjekt. Dabei werden sowohl das Präsens benutzt, das der Haltung eines Beteiligten entspricht, wie auch das Praeteritum, das Tempus des nicht mehr beteiligten Erzählens. In der ersten Hälfte I,2 und III) herrscht das Praeteritum vor, in der zweiten (VI und VIII) das Praesens.

Gedicht II ist mit der Notierung (-/+ /+) ein Sonderfall. Die direkten Reden werden Sprechern zugeordnet, die in der dritten Person und im Praeteritum eingeführt werden, das die Kombination grösstmöglicher Nichtbeteiligung ergibt, hier als Narration bezeichnet. Die direkten Reden richten sich nicht an eine andere Person, sondern sind liedhafte Monologe.

In IV und V sind die direkten Reden nicht bestimmten Sprechern zugeordnet, sondern entspringen dem Diskurs. Der Ort des Redens verschiebt sich allmählich von aussen (dem Kanal, den Toten) nach innen (zur «Höhle eines Herzens»). Ein «Du» wird angesprochen, damit kann nur der Mensch auf der Brücke gemeint sein, der sich hier mit seinem Inneren konfrontiert.

In VII schliesslich mit der Notation (-/+ /-) gibt es weder Diskurs noch Narration, nur den Monolog des Menschen auf der Brücke, der hier zum ersten und einzigen Mal als ungespaltenes, redendes Subjekt auftritt, das von sich selbst in der ersten Person spricht und sich an eine zwar abwesende, aber durch die Anrede vergegenwärtigte zweite Person (den Vater) richtet, also den Versuch eines Dialogs unternimmt. Diese direkte Rede ist im Gegensatz zum Gedicht II, das ebenfalls nicht zum Diskurs gehört, im Praesens situiert.

Der Diskurs ist in jeder Hinsicht konstant, Ort, Sprechsituation und Tonfall bleiben gleich und die Zeit ist nur ihrem natürlichen linearen Lauf

unterworfen, so dass an jedem Punkt die Gegenwart herrscht. Die vier Teile mit direkter Rede stehen mit ihrer Dynamik in Opposition zur Konstanz des Diskurses. Jeder von ihnen hat seine eigene Stimmlage, die je einer andern Textsorte entspricht, Lied (II), philosophische Prosa (IV), Mythos oder Legende mit einem Anflug biblischer Sprache (V) und Gebet (VII). Von II zu VII verschieben sich Person, Tempus und Sprechsituation vom Praeteritum, in dem die dritte Person einen Monolog führt, zum Praesens, in dem sich eine erste Person an eine zweite richtet. Es ist eine Entwicklung zunehmenden Beteiligtseins, die in VII kumuliert.

Der Wechsel von lyrischen oder dramatischen Passagen mit diskursiven, reflektierenden, sowie die Form des langen Gedichtes mit römisch nummerierten Teilen hat sein Vorbild in Eliots *Four Quartets*. Dass Ayukawas *Mensch auf der Brücke* trotzdem in Gestaltung und Intention ein eigenständiges Werk ist, zeigt sich bei der Analyse der übergeordneten Strukturen. Eliot verwendet die, wie er sie nannte, musikalische Methode, für sein poetisches, meditatives Philosophieren über die Grundlagen und Grundbedingungen der Schöpfung und der menschlichen Existenz. Ayukawas Anliegen ist viel persönlicher, er sucht in einem Zustand äusserer und innerer Erschütterung sich selbst.