

Das Geheimnis des Lebens

Eine Lektüre des Romans „Gefährliche Geliebte“ von Haruki Murakami

Birgit Weyel

I. Einleitung

Phänomene impliziter und expliziter Religion in zeitgenössischer Popularkultur haben in den letzten Jahren verstärkt die Aufmerksamkeit der Praktischen Theologie herausgefordert¹. Es hat sich ein Interesse an derjenigen Religionskultur herausgebildet, die neben und außerhalb des kirchlich verfassten Christentums in der Moderne blüht und für die ein im Wesentlichen funktionaler Religionsbegriff die Augen zu öffnen vermag. Es ist angemessen, diese gegenwartskulturellen Phänomene tatsächlich in ihrer Eigenständigkeit, ihrem eigenen Aussagegehalt, ihrer eigenen Form in den Blick zu nehmen und sie nicht vorschnell aus theologisch-kirchlicher Perspektive als defizient zu kritisieren. Literatur dürfte wie auch andere kulturellen Phänomene eine

¹ Vgl. zum Beispiel zur Literatur: *Folkart Wittekind*: Das Diesseits der Erinnerung. Religiöse Deutungsmuster des Lebens in Rosamunde Pilchers Roman „Die Muschelsucher“, in: PTh 30 (1995), 187–198. Zum populären Film: *Jörg Herrmann*: Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film (PThK 4), Gütersloh 2001.

Funktion für die Bildung von Religion des modernen Menschen haben, indem der Leser bei der Lektüre in die Auseinandersetzung mit religiös konnotierten Fragen nach dem Sinn des Lebens und der Rechenschaft über seine Lebensführung einbezogen wird. Zwar sind keine Aussagen über das Rezeptionsverhalten zu treffen; das Deutungsangebot, das der Roman *Gefährliche Geliebte* bereitstellt, soll jedoch im Folgenden analysiert werden, um an seinem Beispiel Konturen religiöser Selbstthematization in der Gegenwart nachzuzeichnen. Dabei soll die „spielerische Kraft der ästhetischen Erfahrung“² im Vordergrund stehen, als die Frage nach den Möglichkeiten, „sich selbst eine ungeborgte, individuelle Lebensform“³ zu verleihen. Der Autor *Haruki Murakami*, ein Japaner, der lange Zeit in den USA gelebt hat, sich selbst keineswegs als explizit religiöser, geschweige denn christlicher Autor versteht, will seine Erzählungen im Sinne einer solchen Erweiterung des „Möglichkeitssinns“ (*Robert Musil*) des impliziten Lesers verstanden wissen. „To me, a story means to put your feet in someone else’s shoes. There are so many kinds of shoes, and when you put your feet in them you look at the world through other people’s eyes. You learn something about the world through good stories, serious stories.“⁴

„To me, a story means to put your feet in someone else’s shoes.“

Tatsächlich eignet sich der Roman „Gefährliche Geliebte“ von *Haruki Murakami* sehr für eine solche Wahrnehmung. Es handelt sich um einen Bestseller, der offenbar in besonderer Weise das urbane Lebensgefühl der 30–40-jährigen trifft, allgemeiner noch ein Lebensgefühl, „das Murakami wie kaum jemand anders beschreibt und das jeden halbwegs jung gebliebenen Menschen zwischen München, Berlin, Los Angeles und Tokio befallen kann: ein großstädtisches Geborgen-in-der-Verlorenheit-Syndrom, das eine Sekunde später zum Verloren-in-der-Geborgenheit-Syndrom mutiert.“⁵ Die Bücher des Japaners Murakami sind internationale Bestseller, weil sie ein „unfremdes Japan“⁶ zeigen, eine moderne, für Asien, Nordamerika und Westeuropa gleichermaßen zutreffende, typisch globalisierte Großstadtkultur.⁷ Das Leben in der Großstadt ist „wie das Leben in der Wüste“ (88), eine Betonwüste, die zugleich auch den im Laufe der Jahre hart gewordenen Zement des Lebens symbolisiert, das verfehlte und uneigentliche Leben, schließlich sogar den Tod. „Jede Menge Lebensweisen. Und jede Menge Todesarten. Aber am Ende macht das nicht den geringsten Unterschied. *Übrig bleibt nur eine Wüste* ... Überall lau-

² *Christoph Gellner*: Ästhetik als Wahrnehmungs- und Lebenskunst. Zwei Neuerscheinungen zur ethisch-religiösen Relevanz der ästhetischen Erfahrung, in: *Orientierung* 64 (2000), 240. Zum Verständnis von Praktischer Theologie als Ästhetik s. *Albrecht Grözinger*: *Praktische Theologie als Kunst der Wahrnehmung*, Gütersloh 1995, bes. 151 f.

³ Ebd.

⁴ *Haruki Murakami* im Gespräch mit *Laura Miller*, in: *the outsider. The Salon Interview* (http://www.salon.com/books/int/1997/12/cov_si_16int3.html).

⁵ *Gregor Dotzauer*: Der Wind aus dem anderen Universum, in: *Der Tagesspiegel* vom 22.3.00.

⁶ *Dieter M. Gräf*: Die Sehnsucht nach dem Leben, in: *Basler Zeitung* vom 11.2.00.

⁷ Siehe auch *Martin Krumbholz*: Der beste Cocktail für den blinden Fleck im Kopf, in: *Berliner Zeitung* vom 25./26.3.00: „Dieses Tokyo liegt mitten im Herzen Europas. Oder Nordamerikas.“

erte der Schatten des Verfalls und der Auflösung, und ich war ein Teil davon. Wie ein Schatten, in eine Hauswand eingebrennt“ (88 f). Wie in dem Disney-Film *Die Wüste lebt*, auf den explizit angespielt wird, zeigt der eingehendere Blick auf die Wüste überraschenderweise das Leben. Unter der Oberfläche der modernen Großstadt tun sich in Murakamis Erzählungen erstaunliche Unter- und Gegenwelten auf, die zum Teil absurde, skurrile Züge tragen und in denen die Protagonisten Abenteuer bestehen, die zu ihrer Selbstfindung beitragen⁸. Murakami selbst äußert sich in einem Gespräch: „Die Städte, die überall auf der Welt gleich aussehen, sind doch nur die Oberfläche, darunter ist die Unterwelt, so wie bei den Menschen. Mir geht es um die Unterwelt. Wenn man zu der keinen Kontakt aufnimmt, bleibt alles schal. Ich glaube, es ist das einzige, was einem bleibt, in seine Unterwelt abzutauchen.“⁹ Hier, an den Schnittstellen zwischen Normalität und Traumwelt, geschieht die

Unter der Oberfläche der modernen Großstadt tun sich erstaunliche Unter- und Gegenwelten auf.

Identitätssuche der Protagonisten. Sie setzt ein mit der Unterbrechung des Arbeitsalltags, dem zum Teil zufällig, etwa durch die plötzliche Arbeitslosigkeit, sich ergebenden Ausstieg aus dem *rat race* und vollzieht sich in doppelter Abgrenzung: zum einen als Absage an plump materialistische Wertvorstellungen, wie sie im Roman der Schwiegervater mit dubiosen Börsengeschäften und Scheinfirmen verkörpert, zum anderen gegenüber den Vergemeinschaftungszwängen der japanischen Gesellschaft, der Existenz als Arbeitsameise in einer Großfirma, dem anonymen Abtauchen in der Gruppe, dem angepassten Rollenverhalten.

Alle Romane und Erzählungen Murakamis weisen diese Zweidimensionalität von Normalität und Traumwelt auf, vor dessen Folie die Identitätssuche des Protagonisten den Zement des Lebens¹⁰ aufzuweichen beginnt. Der Roman *Gefährliche Geliebte* stellt jedoch insoweit eine Ausnahme dar, als er „ohne jene Fantasy-Elemente auskommt, die Murakamis Werke oft ins Skurrile ziehen“¹¹, und zudem deutlich zielstrebigter konzipiert ist als andere Erzählungen, was sich nicht zuletzt in seinem Umfang niederschlägt. Dies ist sicher einer der Gründe dafür, dass der Roman einem breiteren Leserkreis zugänglich ist¹². Der Erfolg des Romans bei den Lesern erklärt sich aber auch damit, dass

⁸ Dies gilt insbesondere für *Hard-Boiled Wonderland und das Ende der Welt* (dt. 1995) sowie *Mister Aufziehvogel* (dt. 1998).

⁹ Der Autor im Gespräch mit *Sybill Berg*, in: *Die Zeit* vom 17.2.00, 56.

¹⁰ Das Bild ist dem Roman entnommen: „Wenn erst einmal eine gewisse Zeit vergangen ist, verhärtet sich die Dinge. Wie Zement, der in einem Eimer hart wird. ... Was du sagen willst, ist, dass der Zement, aus dem du bestehst, inzwischen hart geworden ist, sodass das Du, das du jetzt bist, niemand anders mehr sein kann“ (18).

¹¹ *Marianne Wellershoff*: Pirat im Meer der Harmlosigkeit, in: *Der Spiegel* vom 27.3.00. Charakteristisch für die märchenhaften Züge sind die kürzeren Erzählungen sowie der Roman *Hard-Boiled Wonderland und das Ende der Welt*.

¹² Es handelt sich im Übrigen um ein Spinn off aus dem wesentlich komplexeren Roman *Mister Aufziehvogel*. Zur plötzlichen Popularität des Buches hat zweifellos wesentlich die Tatsache beigetragen, dass er zum Stein des Anstoßes im Literarischen Quartett geworden ist. Vgl. dazu: Sie wollte nicht schweigen. Warum Frau Löffler ging – Ein Gespräch von Hubert Spiegel mit Marcel Reich-Ranicki, in: *FAZ* vom 2.8.00, 43.

er erzählerisch einen hohen Grad an Trivialität aufweist. Die provozierende Banalität mancher Dialoge und Vergleiche, die schlichte Sprache, der Mangel an Differenzierung zwischen den Erzählperspektiven sind Teil eines ästhetischen Konzepts, das dem Leser suggeriert, ihm werde das Gefühlsleben des Protagonisten, die Semantik der Dialoge und die Beziehungskonstellation zwischen den Figuren ganz eindeutig präsentiert. Murakami erzählt eine „sehr einfache Geschichte sehr einfach, und das gibt einen starken Effekt. Der Mangel an Literarizität erhöht die Authentizität.“¹³ Dieses literarische Konzept hat denn auch die Literaturkritik provoziert. Die Erzählung treffe lediglich einen „belanglosen Unterhaltungston“¹⁴, sei „Literarisches Fastfood“ und „man lese das Buch in einem Zug – und lasse es am besten auch dort liegen“¹⁵. Aber nicht – wie zur vermeintlich notwendigen literarischen Ehrenrettung des Romans behauptet – ein „ironisches Reflexionsgeschehen“ wird angedeutet, das den „Kitsch“ erträglich macht und in dem sich „die typischen Spießler-Projektionen der zweiten Jahrhunderthälfte spiegeln können“¹⁶, sondern die Tendenz zur Trivialität ist Teil eines ästhetischen Konzepts. Der Leser bzw. die Leserin wird zum „Zeuge einer Liebes- und Lebenserfahrung, die einen berührt“¹⁷. Die Konstruktion der Trivialität hat zudem die Funktion, die Tiefendimension der Erzählung zu konturieren: die Präsenz des Verdrängten im Alltag, die Sehnsucht nach einem anderen Leben mitten in der Normalität, das Sich-Ausstrecken nach der vollkommenen Liebe.

II. Die vollkommene Liebe

Gefährliche Geliebte ist ein Liebesroman. Die Liebe als archaische Kraft ist an der Nahtstelle zwischen Alltagstristesse und Außerordentlichkeit situiert. Sie setzt die „Sehnsucht nach dem Leben hinter dem Leben“¹⁸ in Gang, lässt das Leben aus den Fugen geraten. Hajime, der Ich-Erzähler, ist 37 Jahre, verheiratet, hat zwei Kinder. Erfolgreich betreibt er eine Jazz-Bar. „Ein Außenstehender hätte gesagt, daß wir ein ideales Leben führten. Meine Arbeit machte mir Spaß und trug anständig Geld ein. Ich liebte meine Frau und meine beiden Töchter. Was konnte man schon mehr verlangen?“ (167). Nicht nach „mehr“, sondern nach dem ganz anderen, verlangt es ihn, als er Shimamoto wieder trifft, seine Traum-Frau. Sie ist vollkommen¹⁹ und geheimnisvoll zugleich, eher ein Traumbild aus einer anderen Welt als ein Mensch aus Fleisch

¹³ Ulrich Greiner: *Liebliche der Götter*, in: Die Zeit Nr. 13 vom 22.3.2001.

¹⁴ Irmela Hihjiya-Kirschner: *Die Stimme der Steine*, in: FAZ vom 22.9.2000.

¹⁵ Andreas Breitenstein: *In einem Zug. Ein Liebesroman von Haruki Murakami*, in: NZZ vom 28.3.2000.

¹⁶ So deutet Thomas Poiss die Doppelstruktur von Oberfläche und Tiefe: „Zwei mögen es lieber normal“, in: FAZ vom 5.8.00.

¹⁷ Greiner (Anm. 13).

¹⁸ So der Titel der Rezension von Dieter M. Gräf (Anm. 6).

¹⁹ Zu demselben Motiv vgl. die kurze Erzählung von Haruki Murakami: *Wie ich eines schönen Morgens im April das 100 %ige Mädchen sah*, im gleichnamigen Erzählband, Reinbek bei Hamburg, 3. Aufl. 2000, 7–12.

und Blut. Hajime ist von ihr in magischen Bann geschlagen. „Nennen wir es, in Ermangelung eines besseren Wortes, Magnetismus. Jedenfalls ist es eine Kraft, von der man gepackt und eingeholt wird wie ein Fisch am Haken“ (47). Diese außerordentliche Liebe wird bereits in der Kindheit erfahren, als sich Shimamoto und Hajime, beide Einzelkinder und Einzelgänger, anfreunden. („Wir verstanden uns. Man könnte sogar sagen, dass ich sie liebte“ [9]). Die Begegnung der beiden 12-Jährigen ist schicksalhaft. Die Nähe Shimamotos wird für Hajime zu einer Offenbarung:

„Wir hielten uns nur ein einziges Mal bei der Hand. Sie führte mich gerade irgendwohin und ergriff meine Hand, wie um zu sagen: Hier lang – beeil dich! Unsere Hände waren, wenn's hoch kommt, zehn Sekunden lang umeinander geschlossen, aber mir kam es eher wie dreißig Minuten vor. Als sie mich losließ, fühlte ich mich plötzlich verloren. ... Das Gefühl, ihre Hand zu halten, hat mich nie wieder verlassen. Es war anders als bei jeder anderen Hand, die ich je gehalten hatte, anders als bei jeder Berührung, die ich je erlebt habe. Es war lediglich die kleine, warme Hand eines zwölfjährigen Mädchens, aber diese fünf Finger, diese Handfläche waren wie eine Vitrine, die absolut alles enthielt, was ich wissen wollte – und was ich wissen musste. Indem sie meine Hand nahm, zeigte sie mir, was dieses „alles“ war. Zeigte mir, dass es hier, in der realen Welt, einen solchen Ort gab. Während dieser zehn Sekunden wurde ich zu einem kleinen Vögelchen, das in die Luft aufflatterte, in den rauschenden Wind. Vom Himmel aus, von hoch oben, konnte ich ein fernes Bild sehen. Es war so weit entfernt, dass ich es nicht deutlich erkennen konnte, aber irgend etwas war das, und ich wusste, dass ich eines Tages dorthin reisen würde. Diese Offenbarung raubte mir den Atem und ließ mein Zwerchfell beben“ (20).

Shimamoto wird für den Erzähler zum Symbol für die Sehnsucht nach diesem geöffneten anderen Ort, weil dieser Ort, die andere Welt, durch sie in der „realen Welt“ repräsentiert wird. Shimamoto steht für diese Offenbarung. Die Sehnsucht nach ihr, welche die Lebensgeschichte des Erzählers prägt, ihn immer wieder der Normalität entreißt, ist gleich bedeutend mit der Sehnsucht nach dem „Himmel“, dem „Leben hinter dem Leben“. Shimamoto ist daher vollkommen und geheimnisvoll zugleich,

Shimamoto wird zum Symbol für die Sehnsucht nach diesem anderen Ort.

nicht eigentlich ein Wesen aus Fleisch und Blut, auf unerklärliche Weise, einer Epiphanie ähnlich, erscheint sie im Leben Hajimes, um es auch immer wieder plötzlich zu verlassen, sodass sich die Leserin bzw. der Leser fragen mag, ob Shimamoto tatsächlich real oder nicht vielmehr nur ein Traumbild ist.

Als Shimamoto im Leben Hajimes wieder auftaucht, ist der 37-Jährige bereit, die Normalität des Ehe- und Alltagslebens schlagartig aufs Spiel zu setzen. Doch der vollkommenen Frau kann nur die vollkommene Liebe entsprechen, die es unter den Bedingungen des Lebens nicht geben kann. Shimamoto, die aus einem jenseitigen Leben abkünftig, das wirkliche Leben des Erzählers berührt und in Schwingungen versetzt, symbolisiert also nicht nur den Himmel, sondern auch die Grenze zwischen Himmel und Erde, zwischen dem realen Leben und dem Leben hinter dem Leben. Die Totalität der Liebe gäbe es daher nur im Tod, der zugleich das Ende der Liebe unter den Bedingungen des wirklichen Lebens bedeuten würde. In der einzigen gemeinsamen Liebesnacht gibt Shimamoto zu verstehen: „Mit mir gibt es kein Dazwischen. ... Und ich werde dich ganz nehmen. Verstehst Du das? Verstehst du, was das bedeutet.“

Erst retrospektiv, nachdem Shimamoto, statt ihn mit in den Tod zu reißen, ihn wieder auf geheimnisvolle Weise verlassen hat, wird Hajime klar: „Shimamoto hatte mein Leben gewollt, als sie das gesagt hatte. Erst jetzt verstand ich“ (211).

Als Hajime am Ende in die Normalität und das Ehebett zurückkehrt, so ist dies nicht eigentlich eine freie Entscheidung, es bleibt ihm vielmehr nichts anderes übrig, weil das Außergewöhnliche sein Leben – für immer? – verlassen hat. Die Rückkehr in die Normalität fordert von ihm dennoch einen – wenn auch kleinen – Tod: den Tod seiner Träume. „Keine Visionen mehr, die mir mit eigens für mich zusammengespinnenen Träumen helfen könnten. Leere, soweit das Auge reicht, und nichts als Leere“ (228). „Alle Kraft war aus meinem Körper gewichen, als wäre jemand leise von hinten an mich herangetreten und hätte mir unbemerkt den Stecker herausgezogen“ (230). Am Ende findet sich der Protagonist erneut in der Wüste vor. Dennoch – dem vermeintlichen Verlust seiner visionären Kraft zum Trotz – endet das Buch mit einem Traum. Hajime träumt vom Kreislauf des Wassers, dem elementaren Lebenselixier, in das Shimamoto, deren bevorzugte Farbe blau ist, deren Erscheinen in der Regel von Regenwetter begleitet wird, die Asche ihres verstorbenen Kindes als Sinnbild für ihre eigene Existenz gegeben hat. Im Symbol des Wassers klingt am Ende wieder das Leitmotiv des Romans – „Die Wüste lebt“ – an. Regen und Dürre, Leben und Tod, Traum und Wirklichkeit strukturieren durch ihren ewigen Zyklus das Leben. Seine Dynamik aber gewinnt das Leben durch das Sich-Ausstrecken nach der vollkommenen Liebe, gerade weil sie nie mit der Wirklichkeit zur Deckung gebracht werden kann und damit jene Traumwelt aus sich heraussetzt, die in ein ständiges Wechselspiel mit der Realität tritt.

III. Verfehltes Leben

Extremes Gegenbild zu Shimamoto und Teil einer finster-abgründigen, verdrängten Unterwelt ist Izumi. Wie Shimamoto ist auch sie eine Jugendfreundin, mit der Hajime an der Schwelle zum Erwachsenenleben seine Einsamkeit zu überwinden versucht, was jedoch gründlich misslingt. Das Zusammensein mit Izumi vertieft das Gefühl der Einsamkeit: „Ich war nicht mehr allein, und doch empfand ich zugleich eine so tiefe Einsamkeit wie noch nie zuvor“ (29). Als die Schulzeit sich dem Ende zuneigt, zieht es Hajime aus der provinziellen Schlafstadt in die Metropole, fort von Izumi. „Es war wie ein undeutlicher Traum, ein brennendes, ungestilltes Verlangen. ... Izumi würde meinen Traum nie verstehen. Sie hatte ihre eigenen Träume, die Vision von einem völlig anderen Ort, einer Welt, die mit meiner kaum etwas gemein hatte“ (46). Izumis Liebe wird tief enttäuscht, so tief, dass ihr ganzes Leben zerstört wird. Sie geistert fortan als lebende Untote durch den Roman, gespenstisch taucht sie in Hajimes Leben auf, um ihn in Angst und Schrecken zu versetzen. Sie wird zur Alpträum-Frau durch ihre bloße Existenz als „das reine Nichts, das Izumi war“ (221). Ihre Bedrohlichkeit besteht darin, dass sie für den Verlust von Leben, Sinn, Glück und hoffnungsvoller Jugend steht. Mit ihrer blo-

ßen gespenstischen Existenz ist Hajimes Verstrickung in unermessliche Schuld unauflöslich und irreversibel verbunden: „Dass man einem anderen Menschen nur dadurch, dass man lebt, irreparablen Schaden zufügen kann“ (34).

Die Wiederbegegnung mit Izumi gewinnt für Hajime – so schrecklich sie auch ist – dennoch eine heilsame Wirkung, als er, von Shimamoto verlassen, diese im Gewirr der Großstadt mit anderen Frauen verwechselt und ihrem Traumbild nachjagt: „Anscheinend stimmte mit mir etwas nicht. Mir war schwindlig, und ich fühlte mich völlig entkräftet“ (218). In diesem Moment sieht er Izumi wieder, in einem Auto, nur wenige Meter entfernt:

„In ihrem Gesicht war nichts, was man Ausdruck hätte nennen können. Nein, das trifft es nicht ganz. Ich sollte es so beschreiben: Wie ein Zimmer, das man restlos ausgeräumt hat, was ihr Gesicht von allem entkleidet, was man als ausdrucksvoll hätte bezeichnen können, und nichts war übrig geblieben. Nicht der leiseste Anflug einer Regung streifte ihr Gesicht; es war wie der Grund eines tiefen Ozeans, stumm und tot“ (219).

Unmittelbar nach dem Verlust der Nähe von Shimamoto, der einzigen Frau, mit der Hajime sich eins fühlen konnte, berührt ihn das Wiedersehen von Izumi stark: „Für ein, zwei Augenblicke brach mein Ichgefühl auseinander, zerliefen seine Konturen zu einer zähen, sirupartigen Schmiere“ (ebd.). Shimamoto und Izumi, Traumbild und Alptraubild, symbolisieren zwei extreme Lebensmöglichkeiten Hajimes: die Aufhebung des Ich im Anderen, vollkommene symbiotische Einheit auf der einen Seite und der Verlust des Selbst, der Individualität, die Auflösung von Identität, ohne Möglichkeit der Kontaktaufnahme mit anderen Menschen auf der anderen Seite. In den Gestalten von Shimamoto und Izumi verdichten sich symbolisch zwei Alternativen, die keine eigentlichen Lebensmöglichkeiten darstellen, weil sie beide den Tod des

Shimamoto und Izumi symbolisieren zwei extreme Lebensmöglichkeiten Hajimes.

Ich bedeuten. Hajime durchlebt das, wofür Izumi steht, nach dem Wiedersehen: „[V]on meinem Körper stieg ein Ekel erregender Geruch auf. Dies war nicht der Körper, den Shimamoto so sanft geliebt hatte. Es war der Körper eines alternden Mannes... Ich war ... nur noch eine leere Hülse. ... Ich ... starrte ... in den fernen Himmel. Izumi erwartete mich dort. Sie war immer irgendwo und wartete auf mich“ (220 f). Erst nach dieser Erfahrung kann Hajime langsam zur Normalität zurückkehren. „[D]ie Nachbilder von Shimamoto [begannen] allmählich zu verblassen, ... etwas, das an mir gehaftet hatte, schien langsam von mir abzufallen“ (221). Jetzt kehrt er zu seiner Ehefrau Yukiko zurück. Zur Deutung seiner Situation greift der Erzähler auf das Bild von der Wüste zurück. „Nur eine ganz normale Wüste. Mit Sandhügeln und ein paar Kakteen. Da ist eine Menge los, eine Menge Leben. ‚Komme in dieser Wüste auch ich vor?‘ fragte sie. ‚Natürlich‘, sagte ich. ‚Wir alle leben dort. Aber im Grunde ist es die Wüste selbst, die lebt“ (222).

Das Bild impliziert zwar die bleibende Ambivalenz von Leben und Tod. In dieser Ambivalenz aber ist die Identitätssuche des Erzählers erfolgreich zu einem Ziel gekommen. „Ich glaubte ernsthaft, ich könnte mir selbst entkommen. ...

Wohin ich mich auch wende, immer bleibe ich derselbe. Das, was fehlt, ändert sich nie. Die Kulisse ändert sich vielleicht, aber ich bin immer noch derselbe unvollständige Mensch. Dieselben fehlenden Dinge quälen mich, und nie kann ich diesen Hunger stillen. Ich glaube sogar, gerade dieser Mangel definiert mich – genauer kann ich mich nicht beschreiben“ (224 f).

Die Triangulierung der Beziehungen bewirkt bei Hajime die Einsicht in die eigene Fragmentarität²⁰. Als Mensch vermag er diese nicht aufzuheben, in einen Zustand der Vollkommenheit zu überführen. Aber er wird auch immer an seiner Fragmentarität leiden. Hunger und Durst nach dem, was fehlt, wonach er sich sehnt, bleiben ebenso Grundbestimmtheiten seines Seins. Die Einsicht in die eigene Unvollkommenheit führt nicht zur Selbstbescheidung, zur Zementierung des Ichs in dem, was ist. Für den Verlust von Hunger und Durst steht die Leere Izumis, ihre zombihafte Existenz als Untote. Die Dynamik des Lebens generiert sich aus der Sehnsucht danach, Hunger und Durst stillen zu wollen. Diese Einsicht fängt das Bild vom Leben in der Wüste durch den Wechsel zwischen quälender Dürre und Leben spendenden Regenguss treffend ein. Vor diesem Hintergrund wird die Kritik an der maßlosen Geldgier des Schwiegervaters und dem von Arbeitswut im Hamsterrad gezeichneten ehemaligen Klassenkameraden prägnanter: Geld und Arbeit sind die gängigen gesellschaftlichen Surrogate, die den Lebensmangel nicht aufzufüllen vermögen, das Bewusstsein des Mangels aber fatalerweise löschen. Den Zugang zu den individuellen Wünschen und Sehnsüchten nicht zu verlieren, den Mangel auszuhalten, auch als Erwachsener sich von seinen Träumen weder abzuschneiden noch diese zu ersticken, das ist der Weg der Selbstfindung, den Hajime repräsentiert.

IV. Das Geheimnis des Lebens

Charakteristisch für das erzählerische Konzept Murakamis ist die Offenheit. „[D]ramaturgische Blindstellen“²¹ sind in die Erzählung eingewoben. Die Figur der Shimamoto ist nur ein Geheimnis von vielen, die im Verlauf der Erzählung nicht gelöst werden. In den Erzählduktus fließen durchgängig mysteriöse Begebenheiten ein, die die Phantasie der Leser entzünden, die aber nie so verfolgt werden, dass am Ende die Geheimnisse aufgeklärt würden. Die Geheimnisse bleiben Geheimnisse, die Neugier des Lesers wird nicht befriedigt, weil ständig der Plot die Lösung großer Rätsel verspricht, diese aber nie gelöst werden. Auf diese Weise weist der Text weit über die Grenze seiner Bedeutung hinaus und der Leser bleibt nachhaltig, über die Lektüre des Buches hinaus, an seine Phantasie verwiesen. Durch das souveräne Jonglieren mit Realitätsebenen wird der Leser mit hinein gezogen in die Traumwelten des Romans und angeregt, sich der eigenen Phantasie zu überlassen, selbst die Grenzen zwischen Realität und Surrealität in Frage zu stellen. Der Roman, der

²⁰ Zur Fragmentarität vgl. die Konvergenzen zu den praktisch-theologischen Überlegungen *Henning Luthers: Religion und Alltag*, Stuttgart 1992.

²¹ Dotzauer (Anm. 5).

vor allem ein Liebesroman ist, enthält darüber hinaus Stilelemente eines Thrillers. Während man jedoch von einem Thriller erwarten darf, dass am Ende die Auflösung der Rätsel geboten wird, sind Personen und Begebenheiten in *Gefährliche Geliebte* bleibend geheimnisvoll gestaltet, sodass sie eine ganze Welt der Tiefe und des Sinns andeuten, ohne diese jedoch inhaltlich auch nur andeutungsweise zu füllen. Scharf urteilt die SZ: „[D]as klingt dann oft, als habe Erich von Däniken in einem Thriller von Stephen King herum redigiert: Die ungemein spannenden Geschichten werden mit einer konfus okkultistischen Metaphysik unterfüttert.“²² Gerade dieser Aspekt ist jedoch für eine religiöse Interpretation von Interesse.

Das poetische Konzept des Romans wird im Roman selbst symbolisiert in Bildern von verschlossenen Gegenständen, die einen Schatz oder ein Geheimnis bergen: Umschläge, Schubladen, Vitrinen u. a. m. Besondere Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhang die oben geschilderte Entrückungs-Szene. Die Berührung Shimamotos wird für Hajime zu einer Erfahrung von Transzendenz, weil die „kleine, warme Hand eines zwölfjährigen Mädchens“ zum Behältnis der Offenbarung wird. „[D]iese fünf Finger, diese Handfläche waren wie eine Vitrine, die absolut alles enthielt, was ich wissen wollte – und was ich wissen *musste*“ (20). Der Inhalt der Offenbarung bleibt geheimnisvoll – er wird seinem Behältnis nicht entborgen. Gerade dadurch aber lenkt Murakami die Aufmerksamkeit des Lesers auf den blinden Fleck, „das, was schmerzlich fehlt, wonach man ein Leben lang sucht . . ., etwas, das offen bleibt, unausgesprochen, rätselhaft, eine Lücke, um die der Murakami-Ton elegant herumswingt“²³. Im Zentrum des Lebens, da wo eigentlich so leuchtende Vokabeln wie Sinn und Glück stehen müssten, klappt eine Lücke. Diese Lücke – so die Botschaft des Romans – aber gilt es offen zu halten, weil ansonsten der Verlust der Identität droht. Eine Erlösung aus der Fragmentarität gibt es bei Murakami nicht, auch nicht durch die romantische Liebe. Sie, die erotische Liebe, ist jedoch Platzhalter und Projektionsfläche für Sinn und Glück, weil sie zugleich unstillbare Sehnsucht bleibt. Das Geheimnis des Lebens besteht darin, die unstillbare Sehnsucht nach dem anderen zu bewahren.

V. Religion und Imagination

Im Vordergrund der Erzählung steht das Thema der Identitätsfindung. Der Protagonist sucht seine Identität in der Beziehungskonstellation von Yukiko, Izumi und Shimamoto zu finden. Die gesellschaftlichen Identitätsangebote kommen als bloße Schablonen von Anfang an nicht in Frage: Hajime muss seine Identität selbst erfinden. Er findet sie schließlich und findet sie doch nur in fragmentarischer Weise. Die Lücke im Zentrum des Lebens bleibt offen. Der implizite Leser, der durch die vielen Leerstellen des Buches intensiv in die Erzählung mit hinein genommen und konstruktiv an ihr beteiligt ist, in-

²² Alex Rühle: Leere Vitrinen. Der Romancier Murakami gibt sich geheimnisvoll, in: Süddeutsche Zeitung vom 10.3.00.

²³ Krumbholz (Anm. 7).

dem er verschiedene Antwortmöglichkeiten für die aufgeworfenen Fragen und Geheimnisse erwägt, sich zwischen Wirklichkeit und Traum entscheiden muss, ohne dass dies am Ende aufgeklärt würde, bleibt somit nachhaltig auf sich selbst und sein eigenes Leben verwiesen. Am Beispiel Hajimes wird er in der ästhetischen Erfahrung dazu ermuntert, neben seinen Alltag zu treten, sich die Freiheit zuzugestehen, gesellschaftliche Identitätszumutungen zu ignorieren, eine subjektive Sicht einzunehmen, sich seiner eigenen Lebensgeschichte²⁴ episodenhaft zu erinnern, Gefühle und Träume, Stimmungen und Phantasien freizusetzen, die eine Gegen- und Begleitwelt zur Alltagsrealität bilden. Der Leser wird angeregt, eigene lebensgeschichtliche Räume zu betreten: „We have rooms in ourselves. Most of them we have not visited yet ... From time to time we can find the passage. We find strange things ... old photographs, pictures, books ... they belong to us, but it is the first time we have found them.“²⁵ Kein Rezept wird dem Leser vermittelt, sondern ihm wird freigestellt, „sich zu identifizieren und sich zu distanzieren“²⁶. Die Lektüre des Buches legt dem Leser bzw. der Leserin nahe, den Zugang zu den eigenen Träumen und Wünschen nicht zu verlieren und auf diese Weise eine eigene individuelle und bruchstückhafte eigene Lebenseinsicht zu finden. Der Weg, wie die Träume und Gegenwelten zu generieren sind, ist die stete Erneuerung der Erinnerung: über Bilder, Gegenstände, Musik²⁷ immer wieder neu die eigene Lebensgeschichte zu erfinden, die eigene Identität in ihrer Fragmenthaftigkeit und Unabgeschlossenheit immer wieder neu zu suchen. Die Erzählung ermuntert den Leser, sein Leben dauerhaft als ein Geheimnis zu verstehen, das als solches erfahrbar ist, solange die Sehnsucht nach der Erlösung durch den anderen lebendig gehalten wird. Das romantische Konzept der erotischen Liebe als Erlösungsreligion²⁸ erscheint bei Murakami in gebrochener Form, weil er ihr Scheitern mitdenkt. Zwar trifft auch auf *Gefährliche Geliebte* zu, dass die Liebe religiöse Konnotationen hat, weil sie zur Grenzerfahrung führt. „Liebende erschließen sich neue Welten und kommen zugleich zu sich selbst.“²⁹ Die Sehnsucht nach der vollkommenen Liebe kann in der Erzählung unter den Bedingungen des Lebens nicht gestillt werden. Die Liebe wird zwar zur „Offenbarung zu

... die eigene Identität in ihrer Fragmenthaftigkeit immer wieder neu zu suchen.

²⁴ Zur Bedeutung der Lebensgeschichte für die gelebte Religion unter Bezugnahme auf die Identitätsfrage vgl. *Wilhelm Gräßl*: Lebensgeschichten – Lebenseindrücke – Sinndeutungen. Eine praktische Theologie gelebter Religion, Gütersloh 1998, bes. 62–76.

²⁵ *H. Murakami* zitiert nach *Matt Thompson*: The Elusive Murakami, in: World Press Review Vol. 48, No. 8, August 2001.

²⁶ *Dietmar Mieth*: Identität – wie wird sie erzählt?, in: Ders. (Hg.): Erzählen und Moral. Narrativität im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik, Tübingen 2000, 67–82; 79. Mieth analysiert hier *Milan Kundera*: Identität.

²⁷ Die Musik als Erinnerungsinstrument und Stimulans für Gefühl und Phantasie spielt bei Murakami eine große Rolle: neben *Gefährliche Geliebte* auch in *Naokos Lächeln* (dt. 2001). Der englischsprachige Romantitel von *Gefährliche Liebe* ist ein Musiktitel von *Nat Cole King*: *South of the border*.

²⁸ Im Roman selbst wird auf die Romanliteratur des 19. Jahrhunderts angespielt.

²⁹ *Jörg Herrmann* in einer Filmanalyse, in: Herrmann (Anm. 1), 214.

zweit“³⁰, sie ist die zentrale Sinninstanz des Lebens, zur innerweltlichen Erlösung reicht sie jedoch nicht zu und hat insofern Verweisungscharakter auf ein verborgenes transzendentes Anderes. Die Erzählung Murakamis als Beispiel gegenwärtiger literarischer Popularkultur lässt sich verstehen als ein Aufwerfen der Religionsfrage, die den impliziten Leser dazu ermuntert, eben diese Frage als die zentrale Frage seines Lebens offen zu halten, in einen lebenslangen Prozess des Fragens und Konstruierens am

Die Mitte des Lebens würde als Sehnsucht nach dem anderen wach gehalten.

Material der eigenen Lebensgeschichte einzutreten. Die ästhetische Lektüererfahrung würde zu einer imaginativen Erfahrung, in der „phantasievoll neue Lebensmöglichkeiten entworfen und entdeckt [werden], die Lebenswelt zu Material für kreative Gestaltungen [wird], die eine imaginative Überschreitung der gewohnten Begrenzungen und Sichtweisen der Lebenswelt darstellen.“³¹ Die Mitte des Lebens bliebe offen, würde nicht mit schalen Surrogaten oder vollmundigen, ewig-wahren Sinnkonstrukten ausgestopft, sondern – wie die Erzählung nahe legt – als Sehnsucht nach dem anderen, nach transzendenter Vollkommenheit wach gehalten. Das, was möglicherweise gewöhnlich als Leere empfunden wird, könnte so durch die spielerische Erprobung neuer Perspektiven und die Schärfung des Möglichkeitssinns in der ästhetischen Erfahrung schließlich nicht als Leere, sondern als Geheimnis des Lebens begriffen werden.

³⁰ Ulrich Beck / Elisabeth Beck-Gernsheim: *Das ganz normale Chaos der Liebe*, Frankfurt am Main 1990, 224.

³¹ Marcus Düwell: *Ästhetische Erfahrung und Moral. Zur Bedeutung des Ästhetischen für die Handlungsspielräume des Menschen*, Freiburg/München 2. Aufl. 2000, 61.