

3 Kōno Taeko

Kōno Taeko (1926–2015) veröffentlichte in den 1950er Jahren erste Kurzgeschichten, erzielte ihren literarischen Durchbruch jedoch erst im Jahr 1961. Sie wuchs als zweitjüngstes von fünf Kindern in Ōsaka auf und entwickelte bereits zu Schulzeiten Interesse an der Literatur von Tanizaki Junichirō (1886–1965) und Izumi Kyōka (1873–1939). Während der Hauptphase des Asien-Pazifik-Krieges befand sie sich auf der Oberstufe, wo sie – wie ihre Klassenkameradinnen – zur Zwangsarbeit in einer Waffenfabrik genötigt wurde. Gegen den Wunsch ihrer Familie entschied sie sich, nicht zu heiraten, sondern arbeiten zu gehen, um letztlich ein Leben als Schriftstellerin führen zu können. Ihr Schaffen kam während der 1950er Jahre jedoch nur langsam vorwärts und 1957 erkrankte sie an Tuberkulose. Im Jahr 1961 gelang ihr der literarische Durchbruch mit der Geschichte *Yōjigari*. Sie heiratete erst im Alter von 39 Jahren und blieb kinderlos. Dieser Lebensentwurf war unter Frauen ihrer Generation äußerst selten – in den 1960er Jahren blieben in Japan nur 4 % aller Frauen im Alter über 25 Jahren unverheiratet (King 2012, 85).

Zu den vielen Preisen und Auszeichnungen, die Kōno erhielt, gehören der Akutagawa-Preis im Jahr 1964 für ihre Erzählung *Kani*, der Frauenliteraturpreis (*Joryū bungaku shō*) für *Saigo no toki* (dt. Titel: *Die letzten Stunden*, 1967) und der Tanizaki-Junichirō-Preis (*Tanizaki Junichirō shō*) für *Ichinen no bokka* (dt.: „Die Idylle eines Jahres“, 1980). Zudem erhielt sie 1984 den Preis der Japanischen Akademie der Künste (*Nihon geijutsuin shō*), 1999 den Orden des Heiligen Schatzes (*Zuihōshō*) und 2014 den japanischen Kulturorden (*Bunka kunshō*). Im Jahr 2002 wurde sie als Person mit besonderen kulturellen Verdiensten (*Bunka kōrōsha*) ausgezeichnet und bekam 2015 posthum den shintōistischen Rang Jusanmi¹ verliehen. Bis zu ihrem Tod veröffentlichte sie über 50 Romane und Kurzgeschichten. Sie war außerdem die erste Frau in der Jury des Akutagawa-Preises, in die sie gemeinsam mit Ōba Minako berufen wurde (vgl. Kōno und Ōba 1987). Zudem war sie die Präsidentin des japanischen Schriftstellerinnenverbandes. Sie zählt somit zu den einflussreichsten japanischen Schriftstellerinnen der Nachkriegszeit.

In diesem Kapitel werde ich zunächst einen Überblick über die bisherige Forschung zu Kōno Taeko geben und die zu analysierenden Werke im Kontext von Kōnos Schaffen verorten. Anschließend werden die Erzählungen *Yōjigari* und *Ari*

1 *Shinkai* (dt.: „göttliche Stufen“) sind ein Konzept aus dem Shintōismus, das verschiedene Ränge enthält, die Menschen verliehen werden können. Seit der Meiji-Zeit haben diese Ränge nur noch eine symbolische Funktion und werden heutzutage meist posthum an Personen mit besonderen Verdiensten verliehen.

takaru vornehmlich auf ihre Darstellung masochistischer Beziehungen und sexueller Praktiken hin analysiert. Das Zwischenfazit setzt beide Werke in Bezug zueinander und zeigt, inwiefern Kōno Masochismus als gegen bestehende Geschlechternormen gerichtete Subversionsstrategie nutzt.

3.1 Kontext, Themen und Rezeption

Kōnos Werke beinhalten oft autobiografische Züge, da sie häufig ihre Kriegserfahrungen, ebenso wie ihre Tuberkulose-Krankheit 1957, dort aufgreift (Donath 2012, 147). Kriegserlebnisse verarbeitet sie unter anderem in den Werken *Hei no naka* (dt.: „Hinter Gittern“, 1962, eng. Titel: *On the Inside*), *Michishio* (dt. Titel: *Die Flut*, 1964), *Tetsu no uo* (dt. Titel: *Der Eisenfisch*, 1976) und *Miira tori ryōkitan* (dt.: „Die merkwürdige Geschichte des Mumienjägers“, 1990, dt. Titel: *Riskante Begierden*)². Für Kōno stellte der Krieg einen großen Einschnitt in ihrem Leben dar und sie gab an, dass ihre Jugend erst begann, als dieser endete (Mitsutani 1986, 318). Trotz der Verarbeitung autobiografischer Elemente ist Kōno aber keine naturalistische Autorin; tatsächlich lassen sich ihre Werke eher im Bereich des Anti-Realismus verorten. Das begründet sich darin, dass Kōno einerseits übernatürliche Elemente einsetzt und andererseits große Teile ihrer Texte in Fantasie- oder Traumsequenzen spielen³. Mae bezeichnet die Einflechtung von Tagträumen und Fantasien als komplexe subjektive Realität, „die gefährliche Sprengkraft für die äußere Welt gewinnt“; die Sphäre des Irrealen sei dabei subjektiv genauso real wie ihre präzisen Detailbeschreibungen des alltäglichen Lebens (Mae 1990, 159–160).

Im folgenden Kapitel fasse ich zunächst kurz zusammen, in welchen Kontexten die japanisch-, englisch- und deutschsprachige Forschung sich bisher mit Kōno Taeko auseinandersetzte. Die Gliederung erfolgt dabei vorläufig nur nach Themengebieten, da die Thesen der gesichteten Studien innerhalb der Analyse näher vorgestellt und diskutiert werden. Erwähnung finden hier vor allem wissenschaftliche Studien; kürzere Rezensionen, Autor*innengespräche und Interviews, wie sie häufig in japanischen Literaturzeitschriften erscheinen, werden nur beispielhaft aufgeführt, erheben jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Im Anschluss werde ich einerseits das Label *joryū bungaku* erläutern, unter dem die Werke weiblicher Autorinnen in Japan lange Zeit zusammengefasst wurden,

² Vgl. hierzu u. a. Kōno und Maruya 1974; Oda 1969.

³ Vgl. hierzu u. a. Kawamura 1968; Landau 2016.

und anschließend näher auf das Thema Masochismus eingehen, das Kōno in vielen ihrer Werke diskutiert.

3.1.1 Forschungsstand

In den 1960er Jahren, als Kōno Taeko begann, Geschichten zu veröffentlichen, galt in der japanischen Literaturwissenschaft noch die Gepflogenheit, nur zu bereits verstorbenen Autor*innen ausführliche wissenschaftliche Abhandlungen zu veröffentlichen. Üblicher waren stattdessen kurze Rezensionen, die sich im Falle Kōnos mit der Darstellung von Mutterschaft, Masochismus, Krieg und Surrealismus befassten. Die Fülle dieser Rezensionen ist schwer überschaubar; in dieser Studie beziehe ich mich auf Texte von Kawamura Jirō (1968, 1987), Oda Saburō (1969), Matsumoto Tsuruo (1973), Kanda Yumiko (1980), Irmela Hijiya-Kirschner (1990b), Minamoto Gorō (1991), Saeki Shōichi (1991) und Sengoku Hideyo (1991). In einigen wissenschaftlichen Übersichtswerken wird Kōno im Kontext des Booms erfolgreicher Schriftstellerinnen der 1960er und 1970er Jahre diskutiert; so bei Mizuta Noriko, die argumentiert, dass die Protagonistinnen durch Ablehnung von Mutterschaft die zugeordnete Rolle der Frau in der Gesellschaft verweigern (Mizuta 1999, 2018; Mizuta und Garza 2018)⁴. In diesen Kontext ordnet auch Yonaha Keiko Kōno ein (Yonaha 2014). Ich stütze mich zudem auf Aussagen Kōnos, die sie entweder in Essays (Kōno 1991), Interviews (Kido 1983) oder in Dialoggesprächen mit anderen Autor*innen und Literaturkritiker*innen wie Yoshiyuki Junnosuke (1924–1994) (Kōno und Yoshiyuki 1990), Kawamura Jirō (Kōno und Kawamura 1976), Ōba Minako (Kōno und Ōba 1987) sowie Maruya Saiichi (1925–2012) (Kōno und Maruya 1974) traf.

Auch im englischen Sprachraum wird Kōno häufig in Übersichtswerken erwähnt, die einen Überblick über einflussreiche japanische Schriftstellerinnen geben. So finden sich kurze Einführungen in ihr Leben und Werk bei Van C. Gessel (1988), Sachiko Schierbeck (1994) und Margaret Mitsutani (1986).

Die inhaltlichen Auseinandersetzungen mit Kōnos Texten befassen sich größtenteils mit dem Thema Masochismus. So untersucht Gretchen Jones den Einsatz von Masochismus in den Werken Kōnos im Vergleich zu Tanizaki Junichirō; ihr Fokus liegt dabei nicht nur auf der inhaltlichen Darstellung, sondern auch darauf, einen formal-ästhetischen Masochismus herauszuarbeiten. Sie argumentiert, dass Kōno Masochismus einsetze, um bestehende Machtstrukturen des Patriarchats in-

⁴ Einige der Texte von Mizuta liegen zwar in englischer Sprache vor, es handelt sich hierbei jedoch um Übersetzungen.

frage zu stellen (Jones 1999, 2000). Auch Emerald King betrachtet den Einsatz von Masochismus in Kōnos Werken, wobei sie in diesem eine ermächtigende Komponente sieht, die den Protagonistinnen ermöglicht, eine Sexualität abseits der auf Reproduktion ausgerichteten zu entwickeln (King 2009, 2012). Joanne Quimby erachtet den Masochismus bei Kōno ebenfalls als ermächtigend und spricht in diesem Kontext von *abject agency* – Masochismus ermögliche Frauen im literarischen Kontext, aus ihrer Position als gesellschaftliches Abjekt heraus *agency* zu entwickeln (Quimby 2010). Eine andere Meinung vertritt Julia Bullock, die den Masochismus in den Werken von Kōno Taeko, Takahashi Takako und Kurahashi Yumiko als einen Ausdruck der gesellschaftlichen Diskriminierung von Frauen betrachtet (Bullock 2010). Dieser Prämisse folgen auch Chizuko Uema (1998) und Laurie Stuart (1995). Mary Knighton argumentiert, Kōno nutze Masochismus in ihrer Geschichte *Bishōjo* (dt.: „Schönes Mädchen“, 1962) als Maskerade; die Protagonistin müsse hier ihre Stärke unter vermeintlich masochistischen Impulsen verstecken, um in der Gesellschaft existieren zu können (Knighton 2017).

Ein weiteres Thema, das häufig diskutiert wird, ist Unfruchtbarkeit und die Ablehnung von Mutterschaft in Kōnos Texten. Hiermit beschäftigen sich Rebecca Copeland (1992), Nina Jean Langton (1993) und Samantha Landau (2016). Eine andere Herangehensweise wählt Kazumi Nagaike, die die Kindesmisshandlungsfantasien in Kōnos Werken unter Zuhilfenahme der Theorien von Sigmund Freud betrachtet (Nagaike 2004). Maryellen Mori beschäftigt sich zudem mit den männlichen Figuren in den Werken Kōnos und anderer Autorinnen (Mori 2000).

Im deutschsprachigen Raum gibt es eine ausführliche Vorstellung der Themen und Motive, die Kōno behandelt, durch Livia Monnet (1991). Des Weiteren finden sich etwas kürzere Ausführungen in Übersichtsarbeiten beispielsweise von Irmela Hijiya-Kirschnereit (1990a, 2008), Michiko Mae (1990), Lisette Gebhardt (1994) und Diana Donath (2012), auf die ich in dieser Studie Bezug nehme.

3.1.2 *Joryū bungaku* („Frauenliteratur“)

Einen Faktor der zeitgenössischen Rezeption Kōnos sieht Bullock darin begründet, dass diese daran gescheitert war, die gesellschaftlichen Standards zu erfüllen, da sie erst spät heiratete und keine Kinder bekam. Die 1960er Jahre verzeichneten in Japan den Beginn des wirtschaftlichen Aufschwungs, und das Idealbild der *ryōsai kenbo*, das Frauen nur als Unterstützerinnen für ihre Ehemänner und Kinder sah, hatte weiter Bestand, auch wenn es jetzt nicht mehr im Dienste des Kaiser-

reichs, sondern des Wirtschaftswachstums stand (Bullock 2010, 15–18)⁵. Im Gegensatz zur Vorkriegszeit waren in den 1960er Jahren Liebesheiraten größtenteils der Standard, doch *dass* man heiratete, stand außer Frage. Im Schulunterricht und in medialen Diskursen wurde weibliche Sexualität noch immer stark kontrolliert und sollte nur im Rahmen von Ehe und Mutterschaft ausgelebt werden – die weiblichen sexuellen Bedürfnisse wurden erst ein Jahrzehnt später, in den 1970er Jahren, durch die Frauenbewegung thematisiert. Ebenso war es für Frauen nicht vorgesehen, in Vollzeit arbeiten zu gehen (Bullock 2010, 21–27). Darauf, dass Kōno somit nach gesellschaftlichen Maßstäben als ‚gescheitert‘ galt und gleichzeitig provokante Themen diskutierte, weist die japanische Literaturkritik und -wissenschaft wiederholt hin.

Zum Verständnis der Rezeption Kōnos ist es auch unerlässlich, das Label der *joryū bungaku* („Frauenliteratur“) zu beleuchten. Dieses existiert in Japan etwa seit den 1920er Jahren und wird genutzt, um die Werke weiblicher Autorinnen zusammenzufassen. Das Wort *joryū* setzt sich dabei zusammen aus den Zeichen für „Frau“ und „Strömung“, was impliziert, dass alle Autorinnen pauschal derselben literarischen Strömung angehören. Von einigen Feministinnen und Literaturwissenschaftlerinnen wird daher der Begriff *josei*⁶ verwendet, der zumindest keine gemeinsame Schreibweise impliziert (Ericson 1996, 75). Sie kritisieren dabei nicht nur die bereits genannte Implikation eines gemeinsamen Stils, sondern auch, dass *joryū bungaku* als das ‚Andere‘ zur ‚normalen‘ (=männlichen) Literatur verstanden und marginalisiert wird. In dieser Verwendung setzte sich der Begriff ab der späten Meiji- / frühen Taishō-Zeit durch, was Ericson zum einen darin begründet sieht, dass die männlichen und weiblichen Sphären in der Meiji-Zeit generell stark getrennt wurden. Zum anderen identifiziert sie den Ursprung auch in der wachsenden Diversifizierung des Zeitschriftenmarkts durch den Anstieg weiblicher Schulbildung und somit Leserschaft, die wiederum die Vormachtstellung des *bundan* bedrohte (Ericson 1996, 87–88). *Joryū bungaku* entwickelte sich dementsprechend als Residualkategorie:

5 Wie in Kapitel 2.1.2 erwähnt, entwickelte sich durch den wirtschaftlichen Aufschwung Japans nach dem Krieg das Bild des *sarariman* (Büroangestellter) zum männlichen Idealbild. Diese männliche Arbeitskultur konnte nur entstehen, da Frauen als *shufu* (Hausfrauen) für Haushalt und Kindererziehung verantwortlich waren. Bullock verweist zudem explizit darauf, dass es für das hohe Wirtschaftswachstum unerlässlich war, dass die Gesellschaft „produktive Körper“ hervorbringt (Bullock 2010, 153). Dies knüpft wiederum an Foucaults Theorien zu produktiven Körpern im Kapitalismus an (vgl. Kapitel 2.1.3).

6 *Josei* setzt sich zusammen aus „Frau“ und „Geschlecht“, bedeutet aber allgemein „Frau“. Für Männer gibt es den entsprechenden Begriff *dansei*.

Women writers grouped by critics under this heading shared no unifying tradition, no school, and no journal, and consequently the term did not do justice to their diversity of perspectives and approaches. (Ericson 1996, 92)

Basierend auf der Tagebuch-Literatur der Heian-Zeit, die als Maßstab weiblicher Literatur galt, wurde *joryū bungaku* ebenfalls als impressionistisch und lyrisch wahrgenommen (Uema 1998, 161).

Von dem, was demnach allgeheim hin als ‚weiblicher Stil‘ bekannt wurde, grenzte Kōno sich stilistisch deutlich ab. Ihre Werke werden häufig dem Anti-Naturalismus zugeordnet, da sie mitunter übernatürliche Elemente einsetzt und zudem oft keine stringente Handlung verfolgt, sondern eher einzelne Szenen und Ausschnitte beschreibt (Langton 1993, 5). Mae schreibt hierzu:

Bei Kōno gewinnt die allzu präzise Detailbeschreibung fast surrealistische Züge und geht tatsächlich oft in die subjektiv genauso reale Sphäre des Irrealen über. (Mae 1990, 160)

Damit widerspricht sie der naturalistischen Grundprämisse der Tagebuchliteratur, die als Implikation dem Begriff *joryū bungaku* zugrunde liegt⁷.

Eine männliche Entsprechung zu *joryū bungaku* gibt es nicht. Der Begriff *danryū bungaku* tritt nur im Werk *Danryū bungakuron* (dt.: „Theorien zu männlicher Literatur“, 1992) von Ueno Chizuko et al. auf, die ihn bewusst verwendeten, um auf die Ungleichheit und Unsinnigkeit der Bezeichnung hinzuweisen (Gössmann 1996, 27)⁸. Das Label wird seit den 1990er Jahren zunehmend weniger verwendet und ist mittlerweile nicht mehr zeitgemäß⁹. Kōno selbst bezeichnete es bereits 1983 als „Verkaufsstrategie“ (Kido 1983, 195). Ob und welche Unterschiede es zwischen männlicher und weiblicher Literatur gibt, wird jedoch auch nach der Jahrtausendwende noch unter Schriftstellerinnen diskutiert (vgl. u. a. Murata et al. 2014).

Dass Kōno einerseits selbst nicht den gesellschaftlichen Standards einer Frau entsprach und andererseits diese Standards in ihren Werken kritisierte, führte dazu, dass sie von (zumeist männlichen) Kritikern scharf kritisiert wurde – obwohl sie durch den Erhalt des Akutagawa-Preises im Jahr 1963 den Status des *bundan sakka* (Autorin des *bundan*) erhielt. So fragte Oda 1969:

⁷ Es sei an dieser Stelle deutlich darauf hingewiesen, dass Kōno bei weitem nicht die einzige japanische Schriftstellerin ist, der das Label *joryū bungaku* nicht gerecht wird.

⁸ Mitsutani weist jedoch auf die generelle Tendenz der japanischen Literaturkritik hin, Autor*innen akribisch in verschiedene Schulen (*ryūha*) einzuteilen. Bei männlichen Autoren geschehe dies meist basierend auf ihrem Frühwerk – unabhängig davon, wie sie sich im späteren Verlauf ihres Schaffens entwickeln (Mitsutani 1986, 315).

⁹ Die Autorin Tsushima Yūko bezeichnete den Begriff bereits 1994 als antiquiert (Tsushima 1994, 22).

Woher kommen Taekos Darstellungen von unmoralischen Frauen, selbstbesessenen Frauen, ihrer Vorliebe zu kleinen Jungen, ihrem Glauben an das Übernatürliche und ihrem Sadismus? (Oda 1969, 225)¹⁰

Vom männlichen Establishment wurden Kōnos Protagonistinnen, die sich ihrer Reproduktionsverpflichtung entziehen, demnach als „unmoralisch“ und „selbstbesessen“ wahrgenommen. Auch Kawamura grenzt Kōno von anderen Autorinnen ab, indem er argumentiert, dass es in ihren Werken ein masochistisches und ein sadistisches Selbst gäbe, was bei Autorinnen selten wäre (Kōno verneint allerdings, dass es eine Seltenheit ist) (Kōno und Kawamura 1976, 73). Matsumoto bezeichnet Kōno als die abstrakteste und ideologischste der Nachkriegsschriftstellerinnen, die schwer zu verstehen sei (Matsumoto 1973, 335). Zudem attestierte er, *Yōjigari* sei voll von den „abnormalen Angewohnheiten“ und „grausamen Hobbys“ der Autorin¹¹ (Matsumoto 1973, 339). In der wissenschaftlichen Rezeption wurden jedoch differenziertere Positionen zu den von Kōno dargestellten Abweichungen von der weiblichen Geschlechterrolle formuliert, wie im nächsten Kapitel dargelegt wird.

3.1.3 Masochismus und internalisierte Misogynie

Ein Motiv, das sich in vielen Erzählungen Kōnos findet, ist Masochismus. Hier zieht die Forschungsliteratur oft Verbindungen zu Tanizaki Junichirō (vgl. u. a. Uema 1998; Jones 1999), der ebenfalls dafür bekannt war, masochistische Beziehungen in seinen Werken darzustellen¹². Kōno las Tanizaki mit großem Interesse und veröffentlichte zwei literaturwissenschaftliche Studien zu seinen Werken. Sie selbst betrachtet Masochismus nicht als Krankheit (sie stellt dahingehend Freud infrage), sondern als Neigung, die viele Menschen haben (Kōno 1991, 104). Gerade in ihrem Frühwerk finden sich viele Protagonistinnen, die masochistischen Sex genießen und gleichzeitig sadistische Fantasien über Kindesmissbrauch haben – so auch in den Geschichten *Yōjigari* und *Ari takaru*. An dieser Stelle soll daher kurz vorgestellt werden, wie der Masochismus in Kōnos Werken bisher in der Literaturwissenschaft diskutiert wurde.

¹⁰ 多恵子のえがく非倫理性の女、自我に徹する女の意識、そのほか男児偏愛、超自然物への確信、嗜虐性などはどこにその根源をもとめられるのか。

¹¹ 異常癖、残酷趣味

¹² Ein bekanntes Beispiel ist der Roman *Chijin no ai* (dt.: „Die Liebe eines Narren“, 1924, dt. Titel: *Naomi oder Eine unersättliche Liebe*). Auch in der Literaturkritik wird Kōno häufig mit Tanizaki verglichen; vgl. u. a. Kawamura 1987.

Im Feminismus und in der feministischen Literaturwissenschaft stellt Masochismus ein umstrittenes Thema dar. Dies begründet sich hauptsächlich darin, dass der hegemoniale Masochismuskurs größtenteils auf den Annahmen Freuds beruht, der Sadismus und Masochismus entlang der Geschlechtergrenzen Männern (Sadismus) und Frauen (Masochismus) zuordnete. Diese Einteilung wird nicht nur zurecht als essenzialistisch kritisiert, sondern festigt auch die Annahme, Männer seien aktiv und Frauen passiv. Zudem wird in Diskursen um häusliche Gewalt häufig im Sinne einer Schuldumkehr argumentiert, Frauen würden sich bewusst gewalttätige Männer suchen und seien daher selbst für ihre Situation verantwortlich. Andererseits kann Masochismus aber durch seine Zuordnung zur ‚perversen‘ (nach Freud) Sexualität und Loslösung von Reproduktion auch ein subversives Potenzial haben. Diese Diskussion ist auch in der wissenschaftlichen Rezeption von Kōnos Werken relevant.

Uema teilt die Darstellung von Sadomasochismus in Kōnos Werken in insgesamt vier Phasen ein. Die erste umfasst die Geschichten *Yōjigari* (1961), *Yuki* (dt. Titel: *Schnee*, 1962), *Kani* (1963) und *Ari takaru* (1964) und definiert sich durch Protagonistinnen, die eine Vorliebe für kleine Jungen haben, während sie kleine Mädchen hassen. Zudem genießen sie masochistischen Sex. Die zweite Phase wird durch den Roman *Fui no koe* (dt.: „Die unbekannte Stimme“, 1968) markiert, in dem die Protagonistin ihre Mutter (und zwei weitere Menschen) tötet. Die dritte Phase stellt die Geschichte *Hone no niku* (dt. Titel: *Fleischknochen*, 1969) dar, in der eine Frau von ihrem Mann verlassen wurde, aber dennoch nicht von den masochistischen Beziehungsdynamiken ablassen kann. Die vierte Phase schließlich ist der Roman *Miira tori ryōkitan* (1990), in dem die Protagonistin den sadistischen Part in der Beziehung einnimmt und ihren Ehemann auf dessen Wunsch hin tötet (Uema 1998, 85). *Miira tori ryōkitan* erfuhr dabei die größte mediale Aufmerksamkeit, was sicher auch daran lag, dass es hier der Ehemann ist, der den masochistischen Part einnimmt und von seiner Frau getötet wird¹³.

Uema argumentiert, dass Kōno Sadomasochismus als Metapher für die Situation von Frauen in Japan nutzt:

I would like to point out that Kono's heroines' masochistic behavior is a reflection of her own frustration – the frustration that she could not enjoy freedom in the democratized, post-war Japan because of the oppression that the society forced upon her, and all women, and especially those women who could not bear children. (Uema 1998, 11)

13 Zur Darstellung von Masochismus in *Miira tori ryōkitan* vgl. u. a. Kōno und Yoshiyuki 1990; Sengoku 1991; Saeki 1991; Minamoto 1991.

Sadomasochismus setze Kōno dabei mit der bewussten Intention ein, eine feministische Schriftstellerin zu sein¹⁴. Die sadomasochistische Dynamik, in der die Frauen den masochistischen Part einnehmen, erinnere dabei zwar an Misogynie, was Kōno aber nicht befürwortet, sondern kritisiert (Uema 1998, 155).

Ein großer Teil der Kōno-Forscher*innen sieht den Einsatz von Masochismus in ihren Werken als Ausdrucksform internalisierter Misogynie. Ein Beispiel hierfür ist Gessel, der argumentiert, dass Kōnos Protagonistinnen in einer brutalen Fantasiewelt agieren, jedoch keinerlei Einfluss auf die Realität haben. Er charakterisiert Kōnos Figuren als solche, die es hassen, als Frau geboren worden zu sein, aber ohne Liebe nicht glücklich werden können (Gessel 1988, 413–414).

Bullock sieht den Masochismus in Kōnos Werken ebenfalls als eine Ausdrucksform internalisierter Misogynie. Sie argumentiert, dass Kōnos Frauenfiguren vermeintlich masochistische Vorlieben entwickeln, um sich den sadistischen Wünschen ihrer männlichen Partner zu unterwerfen. Internalisierte Misogynie entsteht dabei dadurch, dass männliche Anerkennung für Kōnos Protagonistinnen so wichtig sei, dass diese sich so verhalten, dass sie Männern gefallen. In Anlehnung an Susan Gubar bezeichnet sie dies als ‚feminist misogyny‘¹⁵: Die Frau möchte den Mann austricksen und lässt sich daher auf ein Machtspiel ein, in dessen Verlauf sie aber misogyne Verhaltensmaßstäbe reproduziere (Bullock 2010, 77). Dies werde besonders durch die Beziehungen zu anderen Frauen deutlich:

This highlights the way that power asymmetries between men and women produce misogynist dynamics, which then reassert themselves in relationships between women. (Bullock 2010, 42)

Auch Hijiya-Kirschnerheit hält den Masochismus bei Kōno für eine weibliche Überlebensstrategie, mit deren Hilfe die Protagonistinnen die Zwänge, denen sie ausgesetzt sind, als freiwillige Selbstbeschränkung empfinden und Vergnügen daraus schöpfen können. Hijiya-Kirschnerheit sieht darin auch eine Kritik Kōnos an jenen Frauen, deren beschränktes Vorstellungsvermögen „aus den äußeren Beschränkungen wie den eigentümlichen Selbsteingrenzungen resultiert“ (Hijiya-Kirschnerheit 2008, 49). Die Vorliebe für kleine Jungen, die viele von Kōnos Protagonistinnen innehaben, sieht sie dabei als Spiegelung des weiblichen Selbsthasses (Hijiya-Kirschnerheit 1990b, 247).

¹⁴ Uema bezieht sich hierbei auf eine Aussage Kōnos vom Thirteenth Congress International Comparative Literature Association 1991 in Tōkyō, dem Uema persönlich beiwohnte (Uema 1998, 16–17).

¹⁵ Gubar prägte den Begriff 1994 durch ihre Analyse der englischen Schriftstellerin Mary Wollstonecraft (1757–1797), vgl. Gubar 1994.

Jones untersucht in ihrer Dissertation die Darstellung von Masochismus und ‚masochistischer Ästhetik‘ und stützt sich dabei auf die Masochismustheorie von Gilles Deleuze (1925–1995). Die Begriffe ‚Sadismus‘ und ‚Masochismus‘ wurden zunächst durch Richard von Krafft-Ebing (1840–1902) in seinem 1886 erschienen Werk *Psychopathia sexualis* als medizinische Fachausdrücke geprägt, die komplementäre Formen einer devianten Sexualität darstellen. Die Begriffe entnahm er dabei der Literatur: Sadismus – Lustgewinn, wenn man anderen Menschen Schmerzen zufügt – leitete er dabei von Marquis de Sade (1740–1814) ab, Masochismus – Lustgewinn, wenn man Schmerzen zugefügt bekommt – von Leopold Ritter von Sacher-Masoch (1836–1895). Während Krafft-Ebing Sadismus und Masochismus als komplementär beschrieb (so entstand auch der Begriff Sadomasochismus), widerspricht Deleuze dieser Annahme, da Sadismus und Masochismus für ihn komplett getrennte Systeme darstellen, die nicht nur eine sexuelle Präferenz, sondern auch eine Geisteshaltung darstellen (Jones 1999, 19–25). Dies macht er vor allem daran fest, dass masochistisch veranlagte Personen – entgegen dem ersten Anschein – über mehr Macht und Kontrolle verfügen als ihre Partner*innen, da sie über das Szenario entscheiden und ihre Partner*innen entsprechend anleiten. Die Personen, die mit Masochist*innen interagieren, so Deleuze, können daher nicht als Sadist*innen bezeichnet werden, da Sadist*innen wiederum ebenfalls die Kontrolle haben müssen, um ihre Fantasien befriedigen zu können. Die Partner*innen von Sadist*innen können daher wiederum keine Grenzen aufzeigen, so wie Masochist*innen es tun (Jones 1999, 34). Diese Theorie des Masochismus wendet Jones auf Kōnos Werke an. Sie argumentiert dabei, dass Masochismus aufgrund der ihm innewohnenden Ambivalenz zwischen Macht und Machtlosigkeit grundsätzlich binäre Konstruktionen infrage stellt:

As a dialectic, then, masochism becomes a means for questioning, and often exposing, hierarchies and power relations, just as it “plays” with them. Viewed on a more abstract level, masochism becomes an enactment or “performance” of societal, sexual or gender power relations and authority structures, which is then, inherently, a critique of power. I argue that this is precisely the point of masochism: to set up binary constructions only to show how utterly meaningless they actually are. The process of creating binaries and manipulating them results in a complete dismantlement of those very same structures. (Jones 1999, 34–35)

Basierend auf dem diskursiven Potenzial, das sie Masochismus zuspricht, könne er daher eine bewusste subversive, politische und sogar feministische narrative Strategie darstellen (Jones 1999, 103).

Dieser Betrachtungsweise schließt sich auch King an, die kritisiert, dass Wissenschaftler*innen wie Bullock den Masochismus in Kōnos Werken als Allegorie auf die Geschlechterbeziehungen in Japan lesen, obwohl dies bei den Werken männlicher Autoren wie Tanizaki auch nicht geschähe (King 2012, 11–13).

Dabei kritisiert King hauptsächlich, dass Kritik an Kōno oft verkenne, dass Masochismus nicht gleichzusetzen mit Missbrauch sei und im Fall ihrer Texte stattdessen eine freiwillige, selbstbestimmte Art der Sexualität darstelle (King 2012, 85). Kōnos Frauenfiguren sieht sie dabei als Charaktere, die sich bewusst dazu entschieden haben, eine bestimmte Position in der „masochistischen Landschaft“ einzunehmen, da Masochismus ihnen eine Machtposition bietet (King 2012, 269–270).

Auch Quimby liest die Darstellung von Masochismus bei Kōno als ermächtigend. Ihre positive Lesart begründet sie damit, dass Kōno abjekte Körperdarstellungen einsetzt, um sich den weiblichen Körper als Ort des Widerstands zu eignen zu machen; sie bezeichnet dies als *abject agency*. Sie stützt sich dabei auf Mezur, die argumentiert, weibliche sexuelle und körperliche *agency* entstehe generell aus Abjektion (Quimby 2010, 3–10)¹⁶. Quimby schreibt:

[...] their bodies are still scarred, they remain ill, childless, or unmarried; they do not overcome abjection but rather they embody it and perform it in seeking sexual satisfaction. This is their abject agency. (Quimby 2010, 12)

Monnet spricht sich für eine ausgeglichene Betrachtungsweise des Masochismus in Kōnos Werk aus, da man diese zwar feministisch lesen kann, die Protagonistinnen aber innerhalb des Textes auch kritisiert werden (Monnet 1991, 85–87).

Im Zuge der Debatte um Masochismus und internalisierte Misogynie bei Kōno werden diese häufig mit der Ablehnung von Mutterschaft in Verbindung gebracht, da die meisten von Kōnos Protagonistinnen kinderlos bleiben¹⁷, sich aber zumeist zu jüngeren Männern bis hin zu Kindern hingezogen fühlen. Mori argumentiert, dass Kōnos Protagonistinnen sich kleinen Jungen zuwenden, wenn sie von erwachsenen Männern verletzt wurden (Mori 2000, 557). Ueno führt an, dass die Loslösung von Mutterschaft und der Kinderhass nur deshalb schockierend sind, weil das Idealbild der Mutter so stark in der japanischen Gesellschaft verankert ist. Sobald dieses Bild nicht mehr existiert, wird Kinderhass nur eine von vielen möglichen Reaktionen auf Mutterschaft sein (Ueno 1996, 17–18). Durch Kōnos Gedankenexperimente zum Thema Sex erschuf sie laut Yonaha eine sexuelle Vielfalt im Romanraum, die späteren Schriftstellerinnen viele Möglichkeiten eröffnete (Yonaha 2014, 25). Die sexuelle Befreiung von Frauen sieht Yonaha vor allem in der Loslösung von Fruchtbarkeit verankert (Yonaha 2014, 92). Auch

¹⁶ Dieser Punkt wurde bereits in Kapitel 2.3.2 herausgearbeitet.

¹⁷ Dies steht häufig, aber nicht immer, mit einer biologischen Unfruchtbarkeit (oft durch Tuberkulose verursacht) in Verbindung.

Mitsutani argumentiert, dass Kōnos unfruchtbare Protagonistinnen frei sind, eine neue Art der weiblichen Sexualität zu entwickeln (Mitsutani 1986, 319).

Der Blick auf Kōnos unfruchtbare, masochistische Protagonistinnen ist jedoch mitunter auch pathologisierend. So schreibt Mizuta:

Auch Kōno Taeko stellt die Ungewissheit der weiblichen Sexualität an den Anfang ihrer Fantasie und stellt Frauen dar, die versuchen, ihr unsicheres, ängstliches und furchtsames Inneres durch invertierte Mutterschaft und die ihr innewohnende Sexualität wie Unfruchtbarkeit, Kindesmissbrauch und sexuellen Missbrauch in einen autistischen, aber sicheren Raum der Realität zu verwandeln. (Mizuta 1999, 16)¹⁸

Für Mizuta ist Kōno eine der ersten Autorinnen, die Lust und Reproduktion im weiblichen Körper voneinander trennt. Die Unfruchtbarkeit der Protagonistinnen, die ihnen die symbolische Funktion der Gebärmutter verwehrt, führe daher zu spirituellem Masochismus, da sie zwar von der physischen Verpflichtung zur Reproduktion befreit wären, aber nicht von der psychologischen (Mizuta 2018, 109). Auch Kanda argumentiert, dass Kōnos Protagonistinnen durch ihre Unfruchtbarkeit eine perverse Sexualität entwickeln (vgl. Kanda 1980).

Von den pathologisierenden Betrachtungsweisen Kōnos Literatur möchte ich mich im Kontext dieser Analyse distanzieren. Wie Kapitel 3.2 und 3.3 zeigen werden, kritisiert Kōno in ihren Werken nicht individuelle, sondern gesellschaftliche Strukturen. Die Frage, der im Verlauf der Analyse nachgegangen wird, ist die, ob es Kōno gelingt, Masochismus als subversive Strategie einzusetzen, die Frauen aus der ihnen aufgrund ihrer Reproduktionsfähigkeit zugeschriebenen Rolle der Ehefrau und Mutter zu lösen vermag.

3.2 *Yōjigari* („Knabenjagd“)

Yōjigari wurde im Jahr 1961 im Shinchōsha-Verlag veröffentlicht¹⁹ und gilt als Kōnos literarischer Durchbruch. Die deutsche Übersetzung erschien 1988 im Insel-Verlag. Die Geschichte umfasst 35 Seiten und wurde mit dem Shinchō-Dōjin-Magazin-Preis (*Shinchō dōjin zasshi shō*) ausgezeichnet. Es handelt sich um eine personale Erzählung, die der Protagonistin Akiko folgt, einer Frau Mitte Dreißig, die als Fremdsprachenkorrespondentin arbeitet und trotz ihres Alters unverheiratet und kinderlos ist. Sie befindet sich in einer losen Beziehung mit ihrem zwei

¹⁸ 河野多恵子も、女性の性の不確かさに想像力の原点において、不妊の産む性、幼児虐待や被加虐的性愛などの倒錯的母性と、その固有なセクシュアリティによって、不確かで不安と恐れにみちた内面を、自閉的だが確かな現実空間に変容させようと試みる女性を描く。

¹⁹ Für diese Studie wurde die Neuauflage von 2017 verwendet, vgl. Kōno 2017.

Jahre jüngeren Arbeitskollegen Sasaki, mit dem sie masochistischen Sex genießt. Akiko hat eine Vorliebe für kleine Jungen im Alter zwischen drei und zehn Jahren, während sie kleine Mädchen desselben Alters verabscheut. Der Text entwickelt keine stringente Handlung, sondern erzählt ausschnittshaft aus Akikos Leben. Der Handlungszeitraum beträgt wenige Tage und narrativer Höhepunkt ist eine sexuelle Fantasie Akikos, in der ein Mann einen siebenjährigen Jungen so lange misshandelt, bis dieser stirbt. Im Verlauf der Analyse wird herausgearbeitet, inwiefern Akikos sadistische Fantasien und masochistische Bedürfnisse im Verhältnis zu ihrer Rolle als kinderlose Frau innerhalb der japanischen Gesellschaft der 1960er Jahre stehen.

3.2.1 Mädchenhass

Akiko Hayashi verabscheute nichts so sehr wie kleine Mädchen im Alter zwischen drei und etwa zehn Jahren. Wenn sie wie üblich geheiratet hätte, so besäße sie jetzt wohl ein Kind in jenem Alter. Oft musste sie darüber nachdenken, was sie wohl täte, wenn es ein Mädchen geworden wäre. (Kōno 1988, 5)

Da es sich beim obigen Zitat um den Beginn von *Yōjigari* handelt, ist ihr Hass auf kleine Mädchen das Erste, was über die Protagonistin bekannt wird, und das zentrale Thema, das in der Erzählung verhandelt wird. Die Abscheu, die Akiko vor kleinen Mädchen empfindet, ist so stark, dass Akiko davon ausgeht, dass ihr „von Natur aus wohl schwach ausgeprägter Mutterinstinkt“ ihn nicht würde überwinden können (Kōno 1988, 5). Durch den Hinweis auf einen Mangel an Mutterinstinkt bei Akiko bricht Kōno hier demnach direkt zu Beginn der Erzählung mit der Annahme, Frauen verfügten über einen ‚natürlichen‘ inhärenten Mutterinstinkt. Durch ihren Status als unverheiratete, kinderlose Frau ist Akiko jedoch eine Außenseiterin in der Gesellschaft; dies wird durch ihren Hass auf junge Mädchen verstärkt. Ihren Ekel projiziert Akiko hauptsächlich auf die äußere Erscheinung von Mädchen wie die „helle Hautfarbe“, den „schwammig-pummeligen Körper“ sowie die „hohe und wässrige Stimme“ (Kōno 1988, 6). Als sie selbst ein Mädchen im entsprechenden Alter war, fühlte Akiko sich in ihrem Körper unwohl:

Dabei war diese Zeit für sie die glücklichste in ihrem ganzen Leben gewesen. Sie konnte sich nicht erinnern, je gelitten zu haben. Vielleicht war sie das glücklichste Kind von allen gewesen. Ein ausgelassen fröhliches, kleines Mädchen. Und doch – unter diesem klaren, strahlendblauen Himmel verspürte sie damals tief in ihrem Innern ständig ein seltsam dumpfes Gefühl. Es waren scheußliche, abstoßende Empfindungen, so, als ob man durch einen niedrigen, langen Tunnel ohne Ende gehen müßte, als ob ihr ganzer Körper einen unsichtbaren Schleim absonderte oder als ob ein Fluch auf ihr lastete. (Kōno 1988, 5–6)

Akiko projiziert dieses unangenehme Gefühl auch auf ihre Klassenkameradinnen, aber nur auf diese – Jungen und erwachsene Menschen schließt sie aus dieser negativen Empfindung aus. In einem Rückblick erinnert sie sich, dass sie dieses unangenehme Gefühl wiedererkannte, als sie im Schulunterricht über Seidenraupen sprachen und der Lehrer einen Kokon mit dem Skalpell aufschneidet. Ihr eigenes Gefühl identifizierte Akiko in dem Anblick der sich windenden Puppe, die sich selbst in erstickender Enge eingesponnen hatte (Kōno 1988, 6).

Jones liest die Seidenraupen als Metapher für Frauen, da der Kokon an Vagina und Gebärmutter erinnere (Jones 1999, 117). Zudem repräsentieren die Raupen auch die Stellung von Frauen innerhalb der Gesellschaft:

This passage again embodies contradiction in its unusual combination of beauty and the grotesque: silk, something smooth, lovely and often associated with the feminine, comes from the bodies of these disgusting creatures. The pupae themselves are constrained and tied up in their own threads, a metaphor that accurately describes Akiko's childhood phobia and her sexual predilections as an adult at the same time. (Jones 1999, 119–120)

Akikos Hass auf junge Mädchen wird in der Forschung grundsätzlich als Ausdruck internalisierter Misogynie betrachtet und in Kombination mit ihrer Unfruchtbarkeit und Kinderlosigkeit gelesen. Die Protagonistin ist in doppeltem Sinne kinderlos: Sie möchte keine Kinder, und zugleich ist sie auch quasi unfruchtbar, da sie durch eine Tuberkuloseerkrankung so geschwächt ist, dass ihr Körper keine Schwangerschaft überstehen würde. Seit sie diese Diagnose vom Arzt erhielt, prägte sich der Mangel an Mutterliebe bei ihr immer weiter aus (Kōno 1988, 20).

Interessant ist hier jedoch, dass Akikos Abscheu sich nur auf unter zehnjährige Mädchen bezieht – und nicht auf Jugendliche oder gleichaltrige Frauen. Langton sieht das darin begründet, dass präpubertäre Mädchen sich – wie Akiko – nicht fortpflanzen können, diesen Zustand – im Gegensatz zu ihr – aber noch erreichen werden. Akiko habe daher mehr Angst vor dem Potenzial als vor der Realität. Zudem werde gesellschaftlich die Geburt eines Sohnes als Erfolg, die einer Tochter aber als Enttäuschung wahrgenommen. Dies bezieht Kōno auch explizit auf die japanische Gesellschaft, indem Akiko angibt, dass sie diesen Ekel nur bei ethnisch japanischen Mädchen empfindet (Langton 1993, 59–61). Kinder repräsentieren für Jones zudem das Dilemma der weiblichen Identität, da sie keine Mütter sind. In Kōnos Welt seien sie daher immer grotesk (Jones 1999, 128–129).

Meines Erachtens nach ist die Eingrenzung von Akikos Abscheu auf junge Mädchen auch darin begründet, dass diese noch keine Mütter sein *können* und daher als Nicht-Mütter leben können, ohne von der Gesellschaft marginalisiert zu werden – ein Luxus, den Akiko mit über Dreißig nicht mehr hat.

Dass Akiko sowohl gewollt als auch ungewollt kinderlos ist, verdeutlicht zudem, dass im gesellschaftlichen Blick auf Frauen keine Unterscheidung dieser Kriterien getroffen wird. Bullock liest Akikos gewollte Kinderlosigkeit als Widerstand gegen die Annahme, Frauen seien von Natur aus mütterlich (Bullock 2010, 104). Copeland geht in ihrer Argumentation einen Schritt weiter und schlussfolgert, dass Akikos Mangel an Mutterinstinkt sie in den Augen der Gesellschaft abwertet:

Since Kōno's heroine does not conform to the stereotype of woman as nurturer, it is almost mandatory that she be presented as less than normal, as out of sync with society. Akiko is, in fact, a monster. (Copeland 1992, 103)

Indem Akiko zum Monster wird, begibt sie sich in den Bereich des Unintelligenten, des gesellschaftlich Abjekten. Dass sie den patriarchalen Ansprüchen nicht genügt, konfiguriert sie als Monster.

King bezieht sich auf die von Adrienne Rich (1929–2012) stammende Unterscheidung zwischen „motherhood as experience“ (die tatsächlichen Erfahrung, Mutter zu werden) und „motherhood as institution“ (der soziale Imperativ zur Mutterschaft und die damit verbundenen Ansprüche) und argumentiert, Akiko würde (wie auch andere Protagonistinnen Kōnos) nur die institutionalisierte Mutterschaft ablehnen, nicht aber die tatsächliche Erfahrung (King 2012, 86–87). Sie sieht in Akikos Mädchenhass auch keinen Ausdruck internalisierter Misogynie, da dieser Hass ab einem gewissen Alter endet. Für King hat Akiko keine Angst vor Schwangerschaft oder Geburt, sondern möchte nur kein Kind großziehen:

[...] Kōno – in spite of the representation of shocking violence – does not completely negate the possibility of the maternal. Rather, what these texts indicate is the impossibility for women to experience maternal relations on their own terms, free from the structures of *ryōsai kenbo* which, as previously noted, was still alive and well in 1960s and 1970s Japan. (King 2012, 122)

Ihrer biologischen Reproduktionsfunktion scheint Akiko dabei keinen Abscheu entgegenzubringen; stattdessen findet sie es eher faszinierend, dass ihr Körper sich jeden Monat für ein Kind vorbereitet, das nie kommen wird, und ihre Blutlinie mit ihr enden wird (Kōno 1988, 19–20). Der soziale Imperativ, Frauen müssten Ehefrauen und Mütter sein, offenbart sich dabei für kinderlose Frauen als besonderes Dilemma, wie Kōno an Akiko veranschaulicht: Diese wird durch ihren (durch die Reproduktionsfunktion diskursiv als weiblich konfigurierten) Körper an die soziale Rolle als Mutter gebunden, obwohl ihr Körper diese Rolle nicht erfüllen kann. In der heteronormativen Matrix der Gesellschaft ist daher kein Platz für sie vorgesehen; in hegemonialen Diskursen der 1960er Jahre waren kinderlose Frauen unsichtbar. Die gesellschaftliche Abwertung, die sie als solche erfährt,

schlägt sich wiederum in ihrem Hass auf kleine Mädchen nieder, der sich als Mischung von Abwertung des eigenen Geschlechts und Neid auf die gesellschaftliche Stellung präpubertärer Mädchen äußert, die noch nicht reproduktionsfähig sind und daher frei von gesellschaftlichen Anforderungen. In anderen Worten: Die internalisierte Misogynie entsteht durch den Kontrast zwischen Akikos eigenen Wünschen und den Anforderungen der Gesellschaft.

3.2.2 Knabenliebe

Im Kontrast zu Akikos Abscheu kleinen Mädchen gegenüber hegt sie eine große Vorliebe für kleine Jungen desselben Alters, was mit der Zeit immer stärker wird (Kōno 1988, 7). Diese Vorliebe lebt sie aus, indem sie regelmäßig Kinderkleidung kauft und an Jungen in ihrem Umfeld verschenkt. Zu Beginn der Geschichte entdeckt sie beim Einkaufen in einem Schaufenster ein solches Kinderhemd und stellt sich vor, wie ein kleiner Junge dieses Hemd trägt:

Sie stellte sich vor, wie der etwa vierjährige Junge, der dieses leichte Hemdchen tragen würde, seinen von der Sommersonne gebräunten Nacken aufrecht herausstreckte. Bestimmt würde er beim Ausziehen darauf bestehen: Das kann ich alleine! Angestrengt würde er seine runden, kurzen Ärmchen vor der Brust kreuzen und nur knapp den Saum des Hemdchens packen. Aber wie schwer es war, ihn hochzuziehen! Mit zugekniffenen Augen, den kleinen Hintern hin- und herbewegend, würde er sich aus Leibeskräften winden, bis sein zum Platzen volles Bäuchlein – denn er ißt immer brav! – zum Vorschein käme, doch er würde es nicht schaffen, das Hemd auszuziehen. (Kōno 1988, 8)

Nach kurzer Überlegung entscheidet sie sich für einen Jungen, dem sie das Hemd schenken möchte: dem Sohn einer ehemaligen Kollegin aus ihrem Opernensemble, dem sie bis zum Ausbruch ihrer Tuberkuloseerkrankung angehört hatte. Die Szene, in der sie das Geschenk überreicht, verdeutlicht, dass Akiko sich mit ihrer Vorliebe auf der Grenze des gesellschaftlich akzeptablen Verhaltens bewegt. Da sie nach ihrem Fortgang keinen Kontakt zum Opernensemble hielt, kommt ihr Besuch überraschend. Die Kolleg*innen erinnern sich zudem, dass es vor einigen Jahren schon einmal ein Kind im Ensemble gab, welches Akiko nicht mochte und schlecht behandelte. Darauf angesprochen, begründet Akiko dies damit, sich weiterentwickelt zu haben, doch in Wahrheit handelte es sich bei dem Kind damals um ein Mädchen (Kōno 1988, 14)²⁰.

²⁰ Dies bedeutet im Umkehrschluss auch, dass Akiko nicht nur ihre Vorliebe für kleine Jungen nicht vor ihrem Umfeld verbergen kann, sondern auch ihre Abscheu vor kleinen Mädchen.

Akiko steht ihrer ehemaligen Kollegin und deren Sohn nicht nahe, weshalb das Geschenk selbst unangemessen und aufdringlich wirkt²¹. Sie überschreitet weitere Grenzen, indem sie das Kind, das das Hemd gerne anbehalten möchte, wiederholt dazu auffordert, es wieder auszuziehen – da sie den zuvor von ihr fantasierten „Popotanz“ gerne sehen möchte. Diese Hoffnung wird enttäuscht, da die Mutter dem Jungen das Hemd kurzerhand auszieht (Kōno 1988, 13). Ihre Grenzüberschreitungen weiß Akiko jedoch zu verbergen und erfreut sich daran, dass ihr Umfeld ihr Interesse an kleinen Jungen als Mutterinstinkt interpretiert (Kōno 1988, 9). Der Blick, mit dem Akiko kleine Jungen betrachtet, ist jedoch deutlich sexuell und nicht mütterlich konnotiert; so sagt sie über den Sohn der Kollegin, dieser habe „runde, fleischig-feste Ohrläppchen“ und „knackig-braune Wangen“ (Kōno 1988, 10) sowie einen „niedlichen Oberkörper“ (Kōno 1988, 12). Dennoch ist es Teil ihres Rituals des Kleiderschenkens, dass sie das gleiche Kind niemals zweimal beschenkt, sondern nach dem ersten Geschenk nicht mehr wieder sieht (Kōno 1988, 19).

Bullock liest in Akikos Vorliebe für kleine Jungen hauptsächlich eine Sehnsucht nach der männlichen Geschlechterrolle. Sie schreibt:

Akiko's attraction to male children is thus not due to any unfulfilled maternal instinct—which she claims not to have—but rather to a perception of masculine subjectivity as offering an alternative to the confinement of the gendered expectations placed upon women. (Bullock 2010, 102)

Akiko formuliert ihren Neid auf die soziale Stellung von Männern in Bezug auf Vaterschaft, da es gesellschaftlich akzeptiert ist, wenn sie verantwortungslose Väter sind (Kōno 1988, 20). Diesen Luxus hätte Akiko als Frau nicht, wenn sie Mutter werden würde. Dies sieht Bullock auch darin bestätigt, dass Jungen als sonnengebräunt beschrieben werden, während Mädchen mit dunklen Räumen assoziiert werden (Bullock 2010, 101). Helle Haut nennt Akiko zudem als eines der Dinge, die sie an kleinen Mädchen nicht ausstehen kann (Kōno 1988, 6). Dies deutet darauf hin, dass Männer in der öffentlichen Sphäre existieren dürfen, während Frauen in die private Sphäre verbannt werden. Kleine Jungen repräsentieren jedoch nicht nur das Privileg der männlichen Rolle, nach dem Akiko sich sehnt, sondern stehen auch symbolisch für eine Männlichkeit, die (noch) nicht patriarchal und gefährlich für Frauen ist.

Die Erzählung endet mit einer Begegnung zwischen Akiko und einem kleinen Jungen, der eine Wassermelone isst, aber Schwierigkeiten damit hat, die Kerne zu

²¹ Dies ist nicht nur in diesem Fall so. Immer, wenn Akiko ein solches Geschenk macht, lässt „ihr Besuch [...] die Beschenkten peinlich berührt oder stutzig zurück“ (Kōno 1988, 9).

entfernen. Akiko bietet ihm Hilfe dabei an, woraufhin der Junge ihr die Melone darbietet:

Wortlos hielt das Kind ihr die Frucht hin. Akiko zog sie mitsamt den Kinderhänden zu sich heran und setzte sie an ihre Lippen. Das Stück war schon zermatscht und lauwarm, es glich einem Klumpen Fleisch. Dennoch biß sie ab.

„Schmeckt’s?“ fragte das Kind.

Akiko genoß den mit dem Schweiß und Schmutz und Speichel des Kindes getränkten Bissen Wassermelone, den sie mit der Zunge zerdrückte, und während sie ihn mit Bedacht herunterschluckte, nickte sie in innigem Schweigen. (Kōno 1988, 29)

Für Akiko sind kleine Jungen „der Inbegriff einer grenzenlos gesunden Welt“, durch die sie sich „gereinigt“ und „wiederhergestellt“ fühlt (Kōno 1988, 29) – vor allem im Nachgang von masochistischem Sex mit ihrem Partner (vgl. Kapitel 3.2.4). Interessant ist hierbei, dass die Reinigungsfunktion mit Körperflüssigkeiten assoziiert wird, die abjekt sind und normalerweise Ekel hervorrufen – Schweiß, Schmutz und Speichel. Durch die reinigende Funktion des Jungen sind diese Flüssigkeiten für Akiko jedoch nicht abjekt, sondern in den Zustand des ‚Heiligen‘ (*sacred, sublime*) erhoben worden. Gebhardt sieht hierin auch den Wunsch, sich den Partner einzuverleiben (Gebhardt 1994, 30). Monnet liest die Abschlussszene ebenfalls so, dass Akiko den Jungen mitsamt der Melone essen möchte (Monnet 1991, 59). Diese Interpretation wird meines Erachtens nach auch dadurch gestützt, dass sie die Melone mit einem Stück Fleisch vergleicht. Das Einbringen des kannibalistischen Motivs stärkt einerseits die These, dass Akiko sich die gesellschaftliche Machtposition des Männlichen einverleiben möchte, kodiert aber auch ihr sexuelles Verlangen als gefährlich und tödlich für Männer.

3.2.3 Sadistische Fantasien

Akiko fantasiert jedoch nicht nur darüber, wie kleine Jungen den „Popotanz“ beim Ausziehen eines Hemds ausführen – beim Masturbieren begleitet sie grundsätzlich die Fantasie eines etwa 30-jährigen Mannes, der seinen Sohn (einen sieben- bis achtjährigen Jungen) so lange quält, bis dieser stirbt. Die konkreten Personen sind dabei zwar austauschbar, doch es handelt sich immer um einen Vater und seinen Sohn. Bei der Folter des Sohnes wird der Mann dabei von der körperlosen Stimme einer unbekannten Frau angetrieben, die die Gewalt zusehends eskalieren lässt. Der Junge zeigt sich in der Szene betont submissiv und bittet den Vater, ihn weiter zu schlagen, obwohl er bereits stark blutet. Zunächst schlägt der Vater das Kind mit einem Gürtel und einem Stock auf Rücken und Gesäß, dann verbrennt er seinen nackten Rücken an einer heißen Wellblechhütte. Auf Befehl

der Frauenstimme wird der Junge schließlich mit einem Riemen an einem Baum aufgeknüpft:

„Wo kann ich ihn denn noch schlagen?“ fragte der Vater,
 „Du hast den Bauch noch nicht“, sagte die Frau anstachelnd. Nun wurde der Junge dort bearbeitet.

Auf einmal platzte der Bauch des Jungen. Ein schnurartiges Organ quoll hervor. Es hatte eine schöne violette Farbe.

Die Frau hieß den Riemen, an dem der Junge baumelte, zerschneiden. Der Vater schnitt ihn durch und ließ den Jungen zu Boden fallen. Dann nahm er einen Teil der violetten Schnur, zog sie stramm an und begann, das Kind daran herumzuschleudern, als ob er einen Drachen steigen lassen wollte. Wiederholt schlug der Körper des Kindes gegen die Blechhütte. Jedesmal ertönten gellende Schreie. – (Kōno 1988, 22–23)

In dieser Szene manifestiert sich das abjektive Element der Erzählung. Zunächst fällt die explizite Darstellung von Gewalt auf; jedoch liegt das transgressive Potenzial bei genauerer Untersuchung nicht nur in der detaillierten Beschreibung des malträtierten Körpers, sondern auch in der Hierarchisierung der Rollen, die innerhalb der Szene zum Ausdruck kommt.

In der Forschungsliteratur herrscht dabei größtenteils Einigkeit über die Interpretation, dass der Junge als Identifikationsfigur für Akiko fungiert. Jones sieht in der Masturbationsfantasie grundsätzliche Parallelen zu der Beschreibung des Jungenhemdes im Schaufenster einige Seiten zuvor. So werden die Streifen auf dem Hemd wiederholt durch die verbrannten Streifen auf der Haut des Jungen, und das Hemd hängt im Schaufenster ähnlich, wie der Junge in der Fantasie aufgehängt wird. Stark subversiv ist für Jones hierbei vor allem, dass es sich bei dem Kind in der Fantasie um einen Jungen handelt. Dies kontrastiert zum einen Aikos Vorliebe für kleine Jungen, zum anderen vermischen sich in dem gequälten Jungen männliche und weibliche Eigenschaften: So sieht Jones das Blut, das dem Jungen an den Pobacken und Oberschenkeln herabläuft, als Metapher für die Menstruation, und dass ihm letztlich der Bauch aufplatzt, erinnert an die Geburt eines Kindes (Jones 1999, 112–117). Bullock bezeichnet diese Feminisierung des männlichen Körpers als „hysterical parody of the gendering process to which young girls are subjected“ (Bullock 2010, 103). Dass der Junge die Strafe submissiv annimmt, zeigt für Bullock, wie der Körper durch den Prozess der Selbstdisziplin die physiologischen Kennzeichnungen von Weiblichkeit ausbildet, die Teil der angemessenen Weiblichkeit sind (Bullock 2010, 104). Nagaike betrachtet den Jungen als Alter Ego von Akiko, die sie aufgrund ihrer Abweichung von der vorgegebenen Geschlechterrolle als ‚Anti-Mädchen‘ (*hi-shōjo*) bezeichnet (Nagaike 2004, 94). An dieser Stelle wird deutlich, dass Kōno durch den Einsatz eines Jungen anstelle eines Mädchens gängige Geschlechternormen unterläuft. Einerseits symbolisiert der männliche Körper hier die Funktion der Reproduktion, während er anderer-

seits der patriarchalen Gewalt ausgesetzt ist, die üblicherweise Frauen erfahren. Somit wird die diskursive Konstruktion von Weiblichkeit auf einen männlichen Körper übertragen. Dadurch bricht Kōno auch mit der konventionellen Darstellung, die Männer mit dem Geist und Frauen mit dem Körper assoziiert.

Meines Erachtens nach identifiziert Akiko sich mit dem Jungen in ihrer Fantasie, aber dies ist nicht die einzige Figur, mit der Akiko sich selbst in die Szene einbringt. Vieldiskutiert ist auch die Rolle der körperlosen Frauenstimme, die dem Mann Anweisungen erteilt. Uema formuliert am deutlichsten, dass es sich bei dieser Stimme ebenfalls um Akiko handelt (Uema 1998, 90). Dieser Auffassung schließe ich mich an. Dass es sich um eine entkörperlichte Stimme handelt, sehe ich darin begründet, dass die Frau innerhalb der Figurenkonstellation die Rolle der Mutter einnimmt, Akiko diese Funktion aber nicht erfüllen kann und daher körperlos bleiben muss. Die Körperlosigkeit erlaubt ihr zudem, die leiblich-körperlichen Aspekte der Folter und ihre Assoziation mit der (gegenderten) Reproduktionsfunktion losgelöst von ihrem eigenen Körper zu erleben und stattdessen auf einen männlichen Körper zu projizieren. Auch Copeland argumentiert, dass Kōno die Figur der sexuell aktiven Frau, die der Mutter gegenübergestellt und durch die Betrachtung des *male gaze* meist negativ konnotiert wird, hier mit dem *female gaze* betrachtet und so das Patriarchat selbst angreift. Das macht sie daran fest, dass der Sohn in der Fantasie stirbt (Copeland 1992, 103–104).

Akiko ist demnach doppelt in die Szene eingebunden: in der Rolle des geschlagenen Jungen und in der Rolle der Frau, die den Befehl dazu gibt. Kōno dekonstruiert hierdurch sadomasochistische Machtbeziehungen, indem sie beide Pole in Akiko vereint. In ihrer Fantasie offenbart sich daher, dass Akiko auch eine sadistische Seite hat, die in ihrem Sexualleben mit Sasaki nicht zum Vorschein kommt. Diese sadistische Seite wird zudem dadurch betont, dass die Szene aus der Perspektive der Frau – der Beobachterin – erzählt wird, während die leiblichen Empfindungen des Jungen auf externalisierte, von der körperlosen Frau wahrnehmbare Signale wie seine Schreie reduziert werden. Dies stellt einen Kontrast zu den realen Sexszenen zwischen Akiko und Sasaki dar, in denen Akikos körperliches Lustempfinden durch den ihr zugefügten Schmerz detailliert beschrieben wird (vgl. Kapitel 3.2.4).

Interessanterweise ist die einzige Figur, mit der Akiko sich nicht identifiziert, die des Vaters, der als erwachsener Mann das Patriarchat repräsentiert und zudem derjenige ist, der aktiv Gewalt ausübt. Somit sind es Frauen und Kinder, die in *Yōjigari* Gewalt erfahren, während Männer nur als Täter und Komplizen auftauchen. Auch Akiko richtet ihre Frustration gegen schwächere Mitglieder der Gesellschaft und nicht gegen die Machthabenden des Patriarchats.

Relevant ist jedoch auch, dass diese Gewalt nur in Akikos Fantasie stattfindet. Das Masturbationsszenario beschreibt sie als „Besuch aus einer seltsamen Welt“ (Kōno 1988, 20), was wiederum verdeutlicht, dass Fantasie und Realität in *Yōjigari* zwei klar getrennte Sphären („Welten“) darstellen. Dieser Kontrast wird auch dadurch deutlich, dass reale kleine Jungen sie durch kindliche Eigenschaften und mundane Tätigkeiten wie Essen oder Umziehen erregen, während der Junge in ihrer Vorstellung Akiko durch sein Leid stimuliert. Dass Kōno den narrativen Fokus auf eine Szene legt, die in einer Fantasiewelt spielt, verdeutlicht die Kritik an bestehenden Geschlechterrollen:

Der Rückzug in die Kontemplation, die Ekstase oder auch in eine normabweichende psychische Welt von Irresein konnte v. a. für Frauen eine Ablehnung der gesellschaftlichen Realität und einen Gewinn an (innerer) Freiheit bedeuten. (Würzbach 2004, 61)

Fantasie stellt einen Raum dar, der frei von geschlechtsbezogenen Anforderungen ist und somit großes Potenzial besitzt, zur Subversion jener Anforderungen genutzt zu werden. Kōno lässt Akiko daher in diesem Raum durch die Zuhilfenahme von Masochismus als Werkzeug bestehende Geschlechterideale demontieren und ihre Rolle im Patriarchat neu definieren, doch diese Dekonstruktion der Machtverhältnisse bleibt auf den Raum der Fantasie beschränkt und kann nur schwer auf die Realität übertragen werden, wie das folgende Kapitel zeigen wird.

3.2.4 Masochistische Realität

In ihrer Fantasie zeigt Akiko eine übersteigerte Fixierung auf kleine Jungen. Um den Grund für diese Fetischisierung zu verstehen, lohnt sich ein Blick auf Akikos Realität und ihren Status innerhalb der Gesellschaft. Dieser wird zwar maßgeblich durch ihre Kinderlosigkeit geprägt, allerdings gibt es noch weitere Faktoren, deren Betrachtung lohnt. Dazu zählt neben ihrer beruflichen Laufbahn auch ihre Beziehung zu Sasaki.

Akikos ursprünglicher Traum war es, als Primadonna Karriere zu machen, doch sie war lediglich Chorsängerin im Opernensemble geworden. Als ihr 30. Geburtstag nahte, sah sie allmählich keine Chancen für ihre Zukunft mehr, und die dann folgende Tuberkuloseerkrankung führte dazu, dass sie das Ensemble verließ (Kōno 1988, 9). Dass sie ihren ursprünglichen Traum nicht loslassen kann, zeigt sich dadurch, dass es sie noch immer beschäftigt, nur Chorsängerin geworden zu sein. Sie verfolgt alle Nachrichten zum Thema Oper in Japan, obwohl sie es kaum ertragen kann, und weigert sich – bis auf den in Kapitel 3.2.2 beschriebenen Besuch – Kontakt zu ihrem ehemaligen Ensemble aufzunehmen (Kōno 1988, 10). Obwohl sie über ein gutes Zeugnis der Musikakademie verfügt, arbeitet sie zum Zeitpunkt der

Handlung bei einem Kompressoren-Hersteller, wo sie aufgrund ihrer Italienischkenntnisse für die Korrespondenz mit Italien verantwortlich ist. Dort lernte sie auch den zwei Jahre jüngeren Sasaki kennen, der als Ingenieur arbeitet. Ihr Vertragshonorar ist jedoch so gering, dass sie ihren Lebensunterhalt nur finanzieren kann, indem sie zusätzlich für den Übersetzer einer Opern-Gesamtedition stenografiert und kleinere Gelegenheitsarbeiten wie Italienisch-Unterricht verrichtet (Kōno 1988, 11). Ihren Wunsch, mit ihrer Leidenschaft für Musik ihren Lebensunterhalt bestreiten zu können, musste Akiko aufgrund ihrer Erkrankung aufgeben. Dazu merkt King an, dass Tuberkulose oft romantisiert wurde, obwohl betroffene Menschen in der Realität häufig diskriminiert wurden, da man davon ausging, die Krankheit wäre erblich (King 2012, 124). In den 1960er Jahren war es für Frauen in Japan nicht vorgesehen, ihren eigenen Lebensunterhalt zu verdienen oder gar eine ganze Familie zu ernähren. Auch Akiko befindet sich in einer prekären finanziellen Situation und muss mehreren Arbeiten nachgehen – obwohl Japan sich im Jahr 1961 bereits am Beginn des wirtschaftlichen Aufschwungs befand. Durch die strikte Trennung der öffentlichen und der privaten Sphäre sowie die Tatsache, dass Akiko unverheiratet ist, findet sie sich daher im Prekariat wieder, obwohl im Text keine Informationen über die soziale Schichtzugehörigkeit ihres Elternhauses vorliegen. Dies verdeutlicht wiederum, wie stark Frauen von der Ehe abhängig waren, um ein finanziell abgesichertes Leben führen zu können. Akiko verfügt weder über finanzielles noch soziales oder symbolisches Kapital – der Zugang dazu wird ihr durch ihre Geschlechtszugehörigkeit verwehrt.

Die Beziehung zu Sasaki führt Akiko nicht, weil sie entweder in ihn verliebt wäre oder er ihr finanzielle Absicherung bieten könnte, sondern aufgrund ihrer sexuellen Kompatibilität. Die beiden haben keine Absicht, zu heiraten oder zusammenzuziehen²². Am Arbeitsplatz halten sie ihre Beziehung geheim. Eine Frau, die eine Beziehung aus rein sexuellen Gründen führt, stellt im Japan der beginnenden 1960er Jahre (und auch heute noch) einen großen Tabubruch dar – zumal dadurch verstärkt, dass ihre sexuellen Bedürfnisse nicht reproduktiv, sondern ‚abnormal‘²³ sind.

Akiko beschreibt Sasaki als einen von jenen Männern, die erst spät heiraten, da sie so hohe Ansprüche an eine Ehefrau stellen, dass es eine Weile dauert, bis sie eine passende Frau finden. Da Akiko diesen Ansprüchen weder genügen kann

²² Dies geht in gewisser Weise miteinander einher, da es in den 1960er Jahren in Japan absolut unüblich gewesen wäre (und größtenteils auch heute noch ist), dass ein unverheiratetes Paar gemeinsam lebt.

²³ Wie in Kapitel 3.1.3 thematisiert, wird Sadomasochismus teilweise bis heute pathologisiert und in Anlehnung an Freud mit ‚perverser Sexualität‘ in Verbindung gebracht.

noch möchte und auch nicht bereit ist, eine Affäre mit einem verheirateten Mann einzugehen, ist die Partnerschaft der beiden für sie die einzig mögliche, für ihn jedoch nur eine vorübergehende (Kōno 1988, 17). Für Uema ist dies ein starkes Indiz für die Ungleichheit zwischen den beiden (Uema 1998, 91–92). Tatsächlich scheint es für Akiko unmöglich, eine dauerhaft stabile Beziehung zu finden, in der sie sich individuell entfalten kann, ohne Ehefrau und Mutter sein zu müssen. Akiko geht jedoch davon aus, dass Sasaki früher oder später eine Frau finden wird, die diese Funktionen für ihn übernehmen wird. Sasakis hypothetische Ehefrau, die den Vorgaben des Ideals der *ryōsai kenbo* entspricht, wird als Kontrast zu Akiko präsentiert und verdeutlicht ihr, dass sie nach gesellschaftlichen Normen als ‚unzureichende Frau‘ betrachtet wird. In diesem Sinne kann die potenzielle Ehefrau als ‚andere Frau‘ im Sinne von Irigaray interpretiert werden, die Akiko unter Druck setzt, obwohl sie nur hypothetisch ist und in der Realität nicht existiert. Sasaki hat demnach aufgrund seines Geschlechts nicht nur in der Arbeitswelt bessere Chancen, sondern auch auf dem Heiratsmarkt. Da heterosexuelle Beziehungen auf die Befriedigung männlicher Bedürfnisse ausgerichtet sind, muss er im Gegensatz zu Akiko keine hohen Anforderungen erfüllen und kann sich freier entfalten, ohne sich den Wünschen seiner Partnerin unterordnen zu müssen.

Im Kontrast dazu stehen jedoch die alltäglichen Interaktionen und der Umgangston der beiden miteinander. Akiko ärgert sich häufig über Sasaki, beispielsweise als er kurzfristig eine Verabredung absagt, da er auf Geschäftsreise nach Hiroshima geschickt wurde und Akiko wütend über den Zeitpunkt der Telegrammzustellung und das Ausbleiben einer Entschuldigung ist (Kōno 1988, 14). Diese Szene zeigt auch Akikos generelle Unzufriedenheit über ihre Beziehung:

Da lag sie nun, allein im stockdunklen Zimmer eingenickt, eine Frau über dreißig, die es nicht geschafft hatte, unter die Haube zu kommen, ärgerte sich über ihren zwei Jahre jüngeren Freund, der sie versetzt hatte, und betrank sich an dem Bier, das sie für ihn gekauft hatte und das sie selbst doch gar nicht vertrug – es war nicht mitanzusehen, dachte sie und mußte mehrmals hintereinander niesen. Spöttisch lachte sie auf. [...] Tränen vergießen würde eine Frau in ihrer Situation, nicht spöttisch lachen, dachte Akiko. (Kōno 1988, 16)

Akiko befindet sich in einem Zustand, in dem sie die ihr zugewiesene Geschlechterrolle nicht annehmen möchte, aber ihren Erfolg als Person dennoch an dieser Geschlechterrolle misst. Dass sie somit nach gesellschaftlichen Standards als gescheitert gilt, löst bei ihr Zynismus aus. Ihr Verhalten Sasaki gegenüber entspricht zudem nicht dem submissiven, das von Frauen erwartet wird. Während Streitigkeiten deutet sie häufig an, die Beziehung beenden zu wollen, und wenn Sasaki sie darauf hinweist, führt dies zu Selbstabwertung und sie bezeichnet sich als „eklige Frau“ (Kōno 1988, 16). Dies zeigt deutlich, dass Akiko in einem Zwiespalt ge-

fangen ist: Einerseits hat sie eigene Wünsche und Bedürfnisse und möchte sich keinem Mann unterordnen, andererseits verlangen gesellschaftliche Erwartungen (die sie verinnerlicht hat), dass Frauen sich unterwürfig verhalten sollen. Der Kontrast zwischen diesen beiden Aspekten führt bei Akiko zu internalisierter Misogynie.

Zum ersten Mal fühlte sie sich zu Sasaki hingezogen, als dieser davon erzählte, wie er kurz nach dem Krieg als Student bei einer Entbindung helfen musste. Eine Nachbarin hatte es nicht ins Krankenhaus geschafft und Sasaki wurde zunächst damit betraut, eine Hebamme zu finden, und anschließend damit, das Badewasser des Kindes zu entsorgen. Akiko meinte, hinter der vermeintlichen Hilfsbereitschaft Sasakis eine gewisse Brutalität in seinem Tonfall zu bemerken, weshalb sie affektives Interesse an ihm entwickelte (Kōno 1988, 17–18). Auch in dieser Situation entzieht sich Akiko den gängigen Annahmen eines inhärenten Mutterinstinkts, indem sie sich sexuell zu einem Mann hingezogen fühlt, den sie nicht nur im Allgemeinen, sondern explizit in Bezug auf Kinder als brutal empfindet.

Wenn die beiden Sex miteinander haben, beinhaltet dies, dass Sasaki Akiko mit verschiedenen Hilfsmitteln schlägt. Dieses Schlagen wird meist von Akiko initiiert, die auch festlegt, was dafür verwendet wird. Dabei ist es vor allem das Geräusch der Schläge auf der Haut, das die beiden fasziniert (Kōno 1988, 24). Beim Sex sind die beiden so laut, dass die Nachbar*innen im Haus ihre Gewohnheiten kennen (Kōno 1988, 25). Zudem hinterlassen ihre Praktiken Spuren auf Akikos Körper, die sie – vor allem im öffentlichen Badehaus – vor den Blicken anderer verbergen muss (Kōno 1988, 26). Einmal schlug Sasaki Akiko so fest, dass sie zwei Tage lang ihr Knie nicht heben konnte und ihre Periode sich um einen halben Monat verzögerte (Kōno 1988, 19). Nachdem Akiko während eines besonders schmerzhaften Aktes das Bewusstsein verliert und Sasaki Angst hat, dass sie sterben könnte, bittet er sie am nächsten Tag, ein Testament aufzusetzen, in dem sie bezeugt, dass sämtliche sexuellen Handlungen zwischen den beiden mit ihrem Einverständnis geschehen und ihn keine Schuld trifft, falls sie sterben sollte (Kōno 1988, 26). Akiko willigt ein, und ihr Tod wird somit von beiden Beteiligten in Kauf genommen.

Besonders bezeichnend für die Beziehung zwischen Akiko und Sasaki ist eine Szene, in der Sasaki Akiko auf ihren Wunsch hin mit einer Perlenkette schlägt, doch bereits beim ersten Schlag zerreißt die Kette. Daraufhin beginnt Sasaki, die heruntergefallenen Perlen einzusammeln:

Akiko sah ihm angewidert zu.
„Laß das!“

Sie waren unterbrochen worden – das wurde ihr an ihrem eigenen herrischen Tonfall bewußt. So von oben herab mit Sasaki zu sprechen, war ihr alltäglicher Umgangston. (Kōno 1988, 24)

Indem Sasaki sich bückt und die Perlen aufsammelt, beendet er effektiv die Fantasie, was Akiko so frustriert, dass die Dynamik zwischen den beiden wechselt. Nur während des Liebesspiels zeigt Akiko sich demnach als wahrlich submissive Partnerin, hält diese Dynamik jedoch außerhalb des Schlafzimmers nichts aufrecht. In diesem Zusammenhang weisen sowohl Jones als auch King darauf hin, dass eigentlich Akiko die Macht in der Beziehung innehat. Dieser Aussage stimme ich jedoch nicht bedingungslos zu, da Sasaki nicht nur außerhalb der Beziehung bessere Chancen hat (Arbeitsmarkt), sondern es auch impliziert ist, dass er die Beziehung irgendwann beenden wird, wenn er eine Frau findet, die seine Ansprüche erfüllt, während Akiko diese Option nicht hat. Stattdessen scheint es, als versuche Akiko, das strukturelle Macht-Ungleichgewicht durch Dominanz in der privaten Sphäre auszugleichen. Gleichzeitig zeigt ihr Verhalten auch, dass sie nicht bereit ist, sich einem Mann und seinen Bedürfnissen unterzuordnen.

Während Akiko diejenige ist, die das Liebesspiel zwischen den beiden maßgeblich bestimmt, entsteht bei ihr im Nachgang dennoch häufig das Bedürfnis nach Reinigung. Dazu sucht sie das Badehaus auf, wo sie nicht nur ihren Körper säubern kann, sondern sich auch nach Interaktionen mit kleinen Jungen sehnt, die sie spirituell befreien können:

War denn kein niedlicher Junge da, oder kam vielleicht noch einer?

Wenn sie einen solchen Jungen sah, die Beinchen von den Knien abwärts dunkelbraun gebrannt, wie er mit einem kleinen Boot oder einem Seifenschalendeckel am Beckenrand spielte, konnte sie nicht anders, als ihm sogleich Signale zuzusenden. Und das Kind würde darauf eingehen. Es würde das Boot in ihre Richtung schubsen und abwarten, wie sie reagierte. Sie würde sich endlos mit ihm abgeben – das Schiffchen zurückschicken, Wellen machen, es auffangen, wenn es sank, und mit dem Kind sprechen. Dann würde seine Mutter es rufen. Doch es würde nicht gehen. Also würde die Mutter herkommen und das Kind energisch wegziehen. Das Boot in der einen Hand an die Brust gedrückt, mit der anderen von der Mutter fortgezogen, würde sich das Kind noch einmal nach ihr umsehen. Schließlich würde es sich, mit den kleinen molligen Füßen über den Kachelboden platschend, entfernen. Und dann würde Akiko endlich mit einem verschwommenen Lächeln auf dem Gesicht aus dem Bad steigen.

Besonders nach der beinah selbsterstörerischen, wilden Lust der letzten Nacht sehnte sie sich um so mehr nach kleinen Knaben. (Kōno 1988, 27)

Die Verbindung zwischen den masochistischen Exzessen mit Sasaki und dem Bedürfnis nach spiritueller Läuterung durch kleine Jungen wird hier deutlich. Interessant ist dabei auch der Kontrast, mit dem die unscheinbaren, kindlichen Handlungen in Akikos Fantasie deutlich sexuell konnotiert werden. Nicht nur diesen

Wunsch nach Purifikation, sondern auch ihre generelle Vorliebe für kleine Jungen hält sie jedoch vor Sasaki geheim. Dadurch wird erneut hervorgehoben, dass Akiko und Sasaki keine tiefe emotionale Verbundenheit zueinander haben, sondern die Beziehung auf sexueller Anziehung basiert.

3.2.5 Masochismus und *jouissance*

Die umstrittenste Frage in der Forschungsliteratur zu Kōno ist, wie bereits in Kapitel 3.1.3 dargelegt, ob der Masochismus ihrer Protagonistinnen als internalisierte Misogynie gelesen werden kann oder als Ausdruck einer freien und selbstbestimmten weiblichen Sexualität. Beide Positionen sind meiner Erachtens nach nicht uneingeschränkt zu unterstützen – Kōno entwirft in ihren Werken einen vielschichtigen und komplexen Zugang zur weiblichen Sexualität, der sich nicht durch diese dualistische Fragestellung beantworten lässt.

Sowohl Akikos Masturbationsszene als auch der Sex mit Sasaki werden mit *jouissance* beschrieben. Der Fokus liegt dabei auf den Empfindungen Akikos; auf Sasaki geht Kōno im Text nicht weiter ein. Über Akikos Fantasie schreibt Kōno:

Wenn diese Traumwelt sich öffnete, gab sich Akiko ihr völlig hin und geriet dabei vor Ekstase außer sich. Ihr Herz klopfte wild, und ihr Schweiß rann in Strömen. (Kōno 1988, 20)

Auch beim Sex mit Sasaki erlebt Akiko so starke Lust, dass sie ihren Körper nicht kontrollieren kann und durch ihre Schreie mitunter die Nachbar*innen stört (Kōno 1988, 24).

Durch den Einsatz von zwei Strategien legt Kōno den Fokus gezielt auf die weibliche Sexualität: indem sie einerseits nur Akikos Lustempfinden beschreibt und andererseits den *male gaze* bricht. Dies tut sie, indem sie Sasaki zu einem Komplizen macht, der ausschließlich Akikos Bedürfnisse erfüllt, und indem sie weder Akikos Körper hinsichtlich seiner Attraktivität noch sexuelle Handlungen in pornografischer Detailgenauigkeit beschreibt. Eine Ebene des subversiven Potenzials von *Yōjigari* findet sich dementsprechend in der Fokussierung auf weibliche Lust und Sexualität (die zudem von Reproduktion abgekoppelt ist).

Jones liest in *Yōjigari* jedoch nicht nur *jouissance*, sondern arbeitet auch weitere Techniken heraus, die sie als „masochistische Ästhetik“ bezeichnet. Sie argumentiert, dass Kōno die Struktur des Textes so angelegt hat, dass sie viele binäre Oppositionspaare konstruiert (Schmerz/Lust, Hass auf Mädchen/Liebe zu Jungen, Akiko ist masochistisch, aber auch sadistisch etc.). Diese Oppositionspaare, die im Verlauf des Textes dekonstruiert werden, stellen für Jones einen der Grundpfeiler masochistischer Ästhetik dar. Am deutlichsten zeigt sich das für Jones daran, dass Akiko zwar masochistischen Sex genießt, die Macht in der sexuellen Beziehung

zu Sasaki aber eigentlich bei ihr liegt (Jones 1999, 110–115). Der Sinn dieser Dekonstruktion liegt laut Jones darin, ganz allgemein Machtstrukturen (auch über das Geschlechterverhältnis hinaus) infrage zu stellen (vgl. Kapitel 3.1.3). Die Machtstrukturen, gegen die Kōno anschreibt, beziehen sich vor allem auf den *ryōsai kenbo*-Diskurs und die absolute Verknüpfung von Weiblichkeit mit Mutterschaft in den 1960er Jahren. In diesem Sinne liest sich *Yōjigari* deutlich als Gesellschaftskritik. Akikos masochistische Veranlagung stellt einen Gegenpol zur reproduktiv ausgerichteten weiblichen Sexualität dar und erlaubt Kōno, einen Raum zu schaffen, in dem weibliche Identität abseits der Mutterrolle durch die Fokussierung auf weibliche Sexualität entstehen kann.

Die Verknüpfung von Weiblichkeit und Mutterschaft im medialen Diskurs der 1960er Jahre machte kinderlose Frauen im Diskurs unsichtbar; sie wurden in den Bereich des gesellschaftlichen Abjekts verbannt. Kōno verleiht dem Abjekten in *Yōjigari* eine Stimme und zeigt auf parodistische Weise, auf welche Weise sich hegemoniale Diskurse am Körper entfalten. Vor diesem Hintergrund wirken die Aussagen von Forscherinnen wie Uema, die Akikos Masochismus darin begründet sieht, dass sie ihren weiblichen Körper hasst und daher bestraft (Uema 1998, 88), und Quimby, die im Masochismus eine Ermächtigung zur Entwicklung von *agency* sieht (Quimby 2010, 12), nicht konträr, sondern ergänzend. Die *jouissance*, die Akiko empfindet, zeigt sich als leiblich spürbare Empfindung, die ihr eine sexuelle Entfaltung abseits von Reproduktion ermöglicht, doch auch diese *jouissance* ist nicht im Vakuum erstanden. Sie ist eine Reaktion auf die hegemonialen Diskurse, die nicht nur ‚perverse‘ Sexualitäten wie Masochismus pathologisieren, sondern weiblichen Lustgewinn insgesamt tabuisieren. *Yōjigari* kritisiert diese Umstände und zeigt Masochismus als eine potenzielle Alternative, die jedoch delicate Balance erfordert. Das wird dadurch verdeutlicht, dass Akiko nach einer besonders intensiven Nacht einen Kreislaufzusammenbruch erleidet und beinahe stirbt, was sie jedoch nicht dazu veranlasst, ihre Angewohnheiten zu ändern. Hier macht der Text deutlich, dass Masochismus sich nicht als nachhaltige Strategie erweist, da er zu Akikos Selbstauslöschung führen könnte. Generell sind Akikos Zukunftsaussichten pessimistisch – sie wird weiterhin prekär arbeiten und auch die Beziehung zu Sasaki stellt nur eine temporäre Situation dar, die enden wird, wenn Sasaki eine angemessen unterwürfige Ehefrau finden wird.

Yōjigari verdeutlicht beispielhaft, dass in den Texten von Kōno (und anderen japanischen Autorinnen der 1960er Jahre) bereits Themen angesprochen wurden, die ein Jahrzehnt später von der *Women's Lib* aufgegriffen wurden (vgl. Kapitel 2.1.2); insbesondere geht es um die Loslösung von weiblicher Sexualität und Reproduktion/Mutterschaft. Der weibliche Körper, der normalerweise dem männlichen Lustgewinn dient und in der Literatur männlicher Autoren häufig fetischisiert wird, wird hier ausschließlich in Bezug auf seine Erfahrung von Gewalt und Lust beschrieben. Die

angemessene Geschlechterperformanz manifestiert sich durch Gewalt gegen weibliche Körper, die Akiko nur in ihrer Fantasie auf einen männlichen Körper übertragen kann. Dieser Akt der Performanz birgt jedoch gleichzeitig das Potenzial, etablierte Geschlechterbilder durch den Einsatz masochistischer Ästhetik zu unterlaufen.

3.3 *Ari takaru* („Ameisenschwarm“)

Ari takaru erschien im Jahr 1964²⁴ und umfasst 18 Seiten. Eine deutsche Übersetzung liegt nicht vor; die englische Version *Ants Swarm* erschien 1996 im New Directions-Verlag. Die Geschichte zählt laut Uema, wie *Yōjigari*, zu Kōnos erster Phase des Sadomasochismus. Es handelt sich ebenfalls um eine personale Erzählung und die erzählte Zeit beträgt wenige Tage. Der Plot liest sich sehr ähnlich, aber er weist auch einige signifikante Unterschiede auf, weshalb es fruchtbar scheint, beide Geschichten in einem gemeinsamen Kontext zu betrachten.

Die Protagonistin ist die 31-jährige Fumiko, die mit dem ein Jahr jüngeren Matsuda verheiratet ist. Fumiko ist masochistisch und lässt sich beim Sex gerne von Matsuda schlagen. Die beiden sind gewollt kinderlos, nutzen zur Verhütung aber nur Fumikos Zyklus, der sehr pünktlich ist. Die Handlung setzt damit ein, dass Fumikos Periode einige Tage verspätet ist, da Matsuda zwei Wochen zuvor – um die Zeit ihres Eisprungs herum – entgegen ihrer Gewohnheiten Sex mit ihr hatte. Fumiko würde im Fall einer Schwangerschaft gerne abtreiben, aber Matsuda möchte das Kind behalten. Während sie darauf warten, ob Fumikos Periode eintrifft, träumt Matsuda bereits von ihrem Leben als Eltern und Fumiko setzt sich mit dem Gedanken auseinander, Mutter werden zu können. Nachdem ihre Periode allerdings doch einsetzt, entwickelt Fumiko Fantasien, wie sie eine potenzielle Tochter misshandeln und quälen würde, und ist nun bereit, für Matsuda ein Kind zu bekommen, solange Schwangerschaft und Geburt so schmerzhaft wie möglich für sie wären.

Ari takaru wurde mit keinem Preis ausgezeichnet und ist eine der eher unbekannteren Geschichten Kōnos. Durch die inhaltliche Nähe zu *Yōjigari* bietet sich hier jedoch ein Vergleich an. Im Verlauf dieser Analyse sollen daher die einzelnen Elemente von *Ari takaru* herausgearbeitet werden, damit anschließend im Zwischenfazit herausgearbeitet werden kann, inwiefern beide Geschichten in Kombination einen differenzierten Blick auf die Stellung der kinderlosen Frau als gesellschaftliches Abjekt ermöglichen.

24 Für diese Studie wurde das 1995 veröffentlichte Gesamtwerk Kōnos genutzt, vgl. Kōno 1995.

3.3.1 Die häusliche Sphäre

Fumiko ist 31 Jahre alt, mit dem 30-jährigen Matsuda verheiratet und gewollt kinderlos. Sie arbeitet in einer US-amerikanischen Anwaltskanzlei, was bedeutet, dass sie keine Überstunden macht und am Wochenende nicht arbeiten muss. Dies steht im Kontrast zu Matsuda, der als Journalist unberechenbare Arbeitszeiten hat (Kōno 2021, 170). Über ihre finanzielle Situation finden sich im Text keine Angaben; nur, dass sie in einem Haus zur Miete wohnen (Kōno 2021, 178). Fumiko arbeitete bereits, als die beiden sich kennenlernten, und gab ihren Job auch nach der Hochzeit nicht auf (Kōno 2021, 173). In den 1960er Jahren waren verheiratete, aber vollzeitarbeitende Ehefrauen eine Seltenheit (und sind es auch heute noch). Fumiko reiht sich jedoch mit vielen anderen Protagonistinnen Kōnos ein, die Wert auf finanzielle Unabhängigkeit legen. Fumiko und Matsuda planen, für ein Jahr gemeinsam zum Studium in die USA zu ziehen²⁵. Der Aufenthalt soll in einem Monat beginnen und die bürokratischen Vorbereitungen sind bereits abgeschlossen. Das Auslandsstudium wurde zwar von Matsuda initiiert, aber Fumiko wird dort ebenso studieren, sodass sie nicht nur ihren Mann begleitet, sondern auch selbst von dem Aufenthalt profitieren wird (Kōno 2021, 172).

Fumiko und Matsuda möchten keine Kinder, verlassen sich bei der Verhütung jedoch ausschließlich auf Fumikos Zyklus. Ihre Periode ist normalerweise sehr regelmäßig (bis hin zur Uhrzeit), zu Beginn der Handlung jedoch bereits eine Woche verspätet (Kōno 2021, 170). Obwohl die beiden nach der Hochzeit explizit darüber gesprochen hatten, dass sie keine Kinder bekommen möchten, initiiert Matsuda einige Zeit vor dem Einsetzen der Handlung eines Morgens Sex mit Fumiko, während sie sich in ihrer fruchtbaren Phase befindet. Als sich ihre nächste Periode verspätet, ist Fumiko besorgt:

But she had never once wanted to have a child of her own. The very thought of giving birth and having to raise a baby repelled her. Even now, when her period was late, all she felt was fear, resentment toward Matsuda, and worry about how she could get an abortion. (Kōno 2021, 174)

Der eingespielte Alltag und die zwischen den beiden etablierte Dynamik ändern sich durch Matsudas Handlung drastisch. Eine mögliche Schwanger- und Mutter-schaft würde Fumiko fest in der häuslichen Sphäre fixieren – sie müsste ihre Arbeit aufgeben und könnte auch nicht mit Matsuda in die USA gehen.

²⁵ Die Tatsache, dass auch in diesem Fall die Protagonistin (ebenso wie in *Yōjigari*) eine emotionale Bindung zum ‚Westen‘ hat, kann ebenfalls so interpretiert werden, dass Kōno dezidiert Kritik an der japanischen Gesellschaft übt.

Das Zuhause der beiden sowie Fumikos Beziehung zu ihrem Haus (und damit verbunden der häuslichen Sphäre) nehmen eine zentrale Rolle in der Erzählung ein. Zudem findet die Geschichte ausschließlich im Zuhause statt; es gibt keine Szene, die in der Außenwelt spielt. Trotz der Kürze der Erzählung nimmt sich Kōno an einigen Stellen Zeit, das Haus der beiden und die einzelnen Zimmer detailliert zu beschreiben. Diese Beschreibungen spiegeln Fumikos Gemütszustand wider: In glücklichen Zeiten bietet ihr Zuhause ihr Sicherheit und Geborgenheit, doch in ihrer Sorge, schwanger zu sein, erlebt sie ihr Haus als *liminal space*:

Sliding open their bedroom door she was surprised to discover that it wasn't night after all. The corridor was hushed and still. Various objects were dimly visible: the white patch of frosted glass on the door of the bathroom met her eye. She was hardly ever awake this early, she realized. If anything, this was when she slept most deeply – worry had awoken her. Her hand touched the knob of the door to the toilet. (Kōno 2021, 169–170)

Durch die Beschreibungen der Wohnung, die zunächst als behaglich und später als unheimlich dargestellt wird, veranschaulicht Kōno den Übergang von der öffentlichen (männlichen) in die private (weibliche) Sphäre, den Fumiko durchlaufen müsste, wenn sie Mutter würde. Während das Zuhause für (erwerbstätige) Männer einen Ort des Rückzugs und der Erholung darstellt, wird es für (Haus-)Frauen zu einem Gefängnis, aus dem sie nicht entkommen können. Hierbei dekonstruiert Kōno bereits lange vor der Etablierung des Begriffs *onna tengoku* den Mythos, dass die häusliche Sphäre ein ‚Paradies für Frauen‘ darstellt. Die Zurückgezogenheit der beiden wird auch dadurch verstärkt, dass Matsuda einen schalldichten Raum bauen möchte, damit sie sich keine Sorgen mehr machen müssen, dass die Nachbar*innen sie beim Sex hören könnten (Kōno 2021, 185).

Fumiko ist somit von Beginn an stärker als Akiko aus *Yōjigari* in der häuslichen Sphäre verortet. Dieser Eindruck wird auch dadurch verstärkt, dass Fumiko verheiratet ist und mit Matsuda zusammenlebt, während Akiko und Sasaki nur lose liiert sind und getrennt leben. Dabei empfindet Fumiko sich dezidiert nicht als Hausfrau, sondern stellt bei sich einen Mangel an Häuslichkeit fest, was sie vor allem daran festmacht, keinen Zucker im Haus zu haben (Kōno 2021, 186). Der Zucker kann hier als Allegorie für den Mutterinstinkt verstanden werden: Einerseits weist Fumiko selbst im Text darauf hin, dass es Babys sind, die Milch trinken, und Kinder, die Bonbonpapiere im Haus verteilen, und andererseits erinnert das japanische Wort für „süß“ – *amai* – an das Konzept des *amae* (beide Wörter verwenden dasselbe Schriftzeichen) des Psychoanalytikers Doi Takeo (1920–2009), das das Abhängigkeitsverhältnis von Müttern und Kindern (v. a. Söhnen)

beschreibt²⁶. Fumiko bewertet ihren eigenen Mangel an Häuslichkeit negativ, obwohl sie die Pflichten einer Ehefrau erfüllt, indem sie für den Haushalt verantwortlich ist. Dadurch findet sie sich in einer doppelten Rolle wieder: Obwohl sie ebenso wie Matsuda einer Erwerbstätigkeit nachgeht und somit eine männliche Rolle einnimmt, erfüllt sie zu Hause auch die weibliche Rolle der Hausfrau. Aufgrund gesellschaftlicher Anforderungen ist sie sozial konditioniert, sich selbst herabzusetzen, da sie aufgrund ihres fehlenden Kinderwunsches die weibliche Rolle nicht angemessen ausfüllen kann. Die Diskrepanz zwischen der gesellschaftlich konventionellen Geschlechterzuordnung, repräsentiert durch Matsuda, und Fumikos eigenen Wünschen und Bedürfnissen führt zu internalisierter Misogynie, wie der weitere Verlauf der Analyse zeigen wird.

3.3.2 Die Beziehungsdynamik

Obwohl Fumiko sich selbst einen Mangel an Häuslichkeit attestiert, erfüllt sie Matsuda gegenüber im Alltagsleben die Rolle der pflichtbewussten Ehefrau. So bringt sie ihm morgens die Zeitung ans Bett (Kōno 2021, 171), beseitigt seinen Müll für ihn (Kōno 2021, 185) und rollt auf seine Anweisung hin abends den Futon aus (Kōno 2021, 175). All diese Dinge erledigt sie, obwohl sie, ebenso wie er, berufstätig ist. Auch wenn sie die Mutterrolle ablehnt, hat sie sich in die Rolle der Ehefrau eingefügt.

Eine wichtige Unterscheidung zu Akiko aus *Yōjigari* besteht darin, dass Akiko durch ihre Erkrankung keine Kinder haben kann, während Fumiko keine körperlichen Einschränkungen hat und daher potenziell Mutter werden könnte. Zu Beginn der Ehe stimmte Matsuda zu, ebenfalls keine Kinder zu wollen (Kōno 2021, 170). Er begründet das damit, dass Männer meist keine Kinder wollen; dieser Wunsch stamme von den Frauen, die die Männer dann dazu überredeten (Kōno 2021, 174). Dabei empfindet Fumiko häufig Matsuda selbst als ihr Kind. So hört sie gerne zu, wie er über seine Kindheit spricht (und vor allem darüber, dass er sehr klein war); aber auch beim Sex erinnert er Fumiko manchmal an ein Kind:

²⁶ Der Begriff wird allgemein dem *nihonjinron* (dt.: „Japaner-Diskurs“ der Nachkriegszeit) zugeschrieben. Doi veröffentlichte erste Schriften dazu in verschiedenen Zeitschriften während der 1950er Jahre; 1971 erschien dann das gesammelte Werk *Amae no kōzō* (dt.: „Die Struktur der Abhängigkeit“). Doi argumentiert hier, dass die japanische Gesellschaft sich dadurch zentral von ‚westlichen‘ Ländern unterscheide, dass durch die höhere Gruppenorientierung ein stärkeres Bedürfnis nach Liebe und Anerkennung entstehe, das in der Kindheit durch die Mutter befriedigt werde. Doi's *amae*-Konzept wird, wie der *nihonjinron* selbst, als essenzialistisch kritisiert.

And in bed, sometimes in the middle of tearing off her clothes, he would suddenly become calm and press his head up against her chest like a child. The next moment he might produce a button he had ripped off her blouse and place it on her pillow, saying, "I found it!" Fumiko would feel so happy she had to laugh out loud. (Kōno 2021, 174)

Dieses Motiv wird auch später noch einmal wiederholt, als Matsuda Fumiko überreden möchte, das Kind zu behalten, und sie dabei an ein Kind erinnert, das sich sorgt, die Mutter würde etwas nicht erlauben, das es von ganzem Herzen möchte. Dieser Anblick ist für Fumiko unwiderstehlich (Kōno 2021, 176). Im späteren Verlauf gibt Fumiko an, dass sie einen potenziellen Sohn verwöhnen würde. Da sie Matsuda mitunter ebenfalls wie einen Sohn empfindet, erklärt das, warum sie ihn zu Hause so verwöhnt, und deutet zudem auf die Weitergabe traditioneller Einstellungen bezüglich der Geschlechterrollen durch die Eltern an die Kinder hin.

Auch in ihrem Sexualleben existiert ein Machtgefälle. Matsuda ist derjenige, der andere Verhütungsmethoden verweigert, da er angibt, dass er sich beherrschen kann. Er vergleicht sich dabei mit einem Löwen, der nur ab und an essen muss (Kōno 2021, 170). Diese Position ist rücksichtslos seiner Frau gegenüber, da sie im Fall einer Schwangerschaft diejenige ist, die die (körperlichen und psychischen) Folgen zu tragen hat (sowohl bei einer Abtreibung als auch, wenn sie das Kind austrägt). Obwohl es ihr Körper ist, der auf dem Spiel steht, akzeptiert Fumiko dieses Verhalten jedoch. Auch wenn es zum Sex kommt, ist es Matsuda, der aktiv den Ablauf bestimmt:

Whenever Matsuda started to caress her before making love, Fumiko's body would feel a craving for physical pain. Matsuda seemed especially aroused by the sight of her imploring him to hurt her, and he would direct his efforts at her arms first, then her legs. Eventually, with increasing force, he would use various objects to give her pain. Before she knew it, she would be moaning in a voice hoarse with excitement: "So, you'll do this much for me, will you?" This would spur him on all the more, as a result of which she would madly beg for more – only to plead in near delirium, "Forgive me! Forgive me!" until, in the end, Matsuda would have intercourse with her, inflicting pain all the while. It was not unusual for him to want them to spend the following night in the same way.

When Fumiko entered an unsafe time of her menstrual cycle, however, Matsuda amazed her with his ability, as he said, to hold back. Occasionally their lovemaking would leave a few bruises on her body, but he never demanded anything more. She'd always loved this controlled side of his nature, which coexisted with the more unrestrained side. (Kōno 2021, 170–171)

Damit ist er deutlich aktiver als Sasaki in *Yōjigari*, der hauptsächlich auf Akikos Wünsche reagiert. Das wird auch dadurch unterstrichen, dass in *Ari takaru* die Bedürfnisse des Mannes formuliert werden, was in *Yōjigari* nicht der Fall ist. Durch

die obige Beschreibung wird zudem deutlich, dass der Sex zwischen Matsuda und Fumiko stark ritualisiert ist und beständig auf die gleiche Weise abläuft.

Eines Morgens, zwei Wochen vor dem Einsetzen der Handlung, unterbricht Matsuda jedoch ihr ritualisiertes Sexualverhalten und zieht Fumiko zurück ins Bett, obwohl sie sich in ihrer fruchtbaren Phase befindet. Während sie ihn zunächst noch abweist und auf die Gefahr hinweist, gibt sie schließlich nach. Interessant ist hierbei folgendes Interaktionsmuster: „When she realized he still had apprehensions despite his eagerness, she even urged him on“ (Kōno 2021, 171). Hier hat sich demnach eine Dynamik entwickelt, in der Fumiko ihre Bedürfnisse denen Matsudas so weit unterordnet, dass sie keine Zweifel äußert und enthusiastisch dem zustimmt, was er möchte. Dabei genießt sie den Sex nicht – die Angst vor einer Schwangerschaft ist zu stark, sie kommt zu spät zur Arbeit und Matsuda wendet auch keine Gewalt an, weshalb sie keine Lust entwickeln kann (Kōno 2021, 171). Die Diskrepanz zwischen Fumikos Gefühlen und ihren Handlungen deutet darauf hin, wie sehr sie das normative Geschlechterverständnis internalisiert hat. Gymnich schreibt hierzu in Bezug auf literarische Figuren:

So kann beispielsweise in der Darstellung der Gedanken und Gefühle einer Figur ein Widerstand gegen Geschlechternormen deutlich werden, der jedoch im verbalen und non-verbalen Handeln keinen Niederschlag findet. Eine solche Diskrepanz zwischen Bewusstseinsinhalten und Handeln verweist oft mit großer Deutlichkeit auf die Wirkmacht sozialer Kontrollmechanismen, die mittels negativer Sanktionen Verstöße gegen soziale Normen unterbinden. (Gymnich 2004, 136)

Matsuda hingegen nimmt keine Rücksicht auf Fumikos Bedürfnisse. Auch als Fumikos Periode später ausbleibt, will er sich nicht bei ihr entschuldigen (Kōno 2021, 172). Später fragt sie sich, ob Matsuda einer Abtreibung wohl zustimmen würde (Kōno 2021, 175)²⁷. Das Machtgleichgewicht zwischen Fumiko und Matsuda ist in der Forschung stark umstritten. Ungleichheiten in der Beziehung sieht Uema darin, dass Fumiko alleine für die Verhütung zuständig ist und Matsuda Sex mit ihr hat, obwohl sie eigentlich nicht möchte (Uema 1998, 105). Auch Landau argumentiert, dass Fumiko von Matsuda zum Kinderkriegen gezwungen werden möchte, damit sie keine Verantwortung dafür tragen muss (Landau 2016, 105). Stuart sieht in Fumikos Masochismus eine Anpassung an männliche Bedürfnisse. Sie schreibt:

²⁷ Seit 1948 ist Abtreibung in Japan zwar de jure illegal, de facto aber geduldet. Verheiratete Frauen benötigen jedoch die Zustimmung ihres Ehemanns, um eine Abtreibung durchführen lassen zu dürfen.

But is Fumiko's desire to experience pain genuine, or has she tailored her desires to match those of her husband? Perhaps masochism is her resignation to the power structure. Fumiko has learned that, if this behavior is going to happen, she might as well find a way to believe that it is enjoyable. (Stuart 1995, 46)

Dies führe auch dazu, dass Fumiko sich letztlich bereit erklärt, ein Kind zu bekommen: Sie möchte Matsuda glücklich machen, eine möglichst schmerzhafteste Geburt erleben und der potenziellen Tochter Schmerzen zufügen (Stuart 1995, 58).

Für King hingegen ist Fumiko kein Opfer eines gewalttätigen Ehemanns, sondern sie halte durch ihren Masochismus die wahre Machtposition inne (King 2012, 112) (für Kings Position zu Masochismus in Kōnos Werken vgl. Kapitel 3.1.3). Diese Betrachtungsweise greift meiner Meinung nach jedoch zu kurz. Während das Machtgleichgewicht zwischen Akiko und Sasaki in *Yōjigari* ambivalenter ist, fällt es in *Ari takaru* eindeutig zugunsten Matsudas aus. Das ist größtenteils strukturell begründet, da Matsuda der Haushaltsvorstand ist und Fumiko ihm als seine Ehefrau nur zugeordnet ist. Die sexuelle Autonomie von Fumiko ist insofern eingeschränkt, als Matsuda uneingeschränkte Verfügungsgewalt über ihren Körper besitzt. Das japanische Sexualstrafrecht, das aus dem Jahr 1907 stammt und erst 2017 reformiert wurde, beinhaltete keine explizite Strafbarkeit von Vergewaltigung in der Ehe (Vergewaltigung wurde ausschließlich als Übergriff durch eine fremde Person definiert), was zu einer rechtlichen Lücke führte, die Eheleute nicht ausreichend vor Vergewaltigung schützte. Zudem ist Fumiko ohne die Zustimmung von Matsuda nicht berechtigt, eine Abtreibung vorzunehmen. Dementsprechend unterliegt ihre Sexualität seiner Kontrolle. Dieses Verhalten, dass er sie gegen ihren Willen schwängern möchte, wird mittlerweile als *reproductive coercion* („reproduktive Nötigung“) bezeichnet. Dieser Begriff, der in den 1960er Jahren noch nicht bekannt war, sondern sich erst in jüngster Zeit innerhalb feministischer Diskurse entwickelte, beschreibt eine Form des Missbrauchs, bei der eine Person die reproduktiven Entscheidungen und Möglichkeiten einer anderen Person kontrolliert oder manipuliert²⁸. Kōno weist bereits in *Ari takaru* auf dieses Phänomen hin und verdeutlicht, dass Fumiko rechtlich gesehen als Eigentum von Matsuda betrachtet wird, was Jahrzehnte vor der medialen Aufmerksamkeit für dieses Thema geschah.

²⁸ Nur sehr langsam wird diese Form des Missbrauchs auch rechtlich explizit als strafbar anerkannt. In Japan ist dies, ebenso wie in Deutschland, bis heute nicht übergreifend der Fall. Zumindest medial erhält *reproductive coercion* jedoch zunehmend Aufmerksamkeit, vor allem das sogenannte *stealththing* (heimliches Entfernen des Kondoms gegen den Willen des*der Sexualpartner*in), das als Unterform der *reproductive coercion* in Deutschland seit 2022 strafbar ist.

Die patriarchalen Strukturen haben sich auch auf individueller, privater Ebene in ihrem Zuhause etabliert, wo Fumiko nicht nur die Haushaltsarbeit übernimmt, sondern auch ihre Bedürfnisse denen Matsudas unterordnet. Im Sinne Stuarts zu argumentieren, dass Fumiko versucht, einen Weg zu finden, das Unausweichliche möglichst lustvoll zu gestalten, ist an dieser Stelle daher sinnvoll.

3.3.3 Fantasie von Vater und Sohn

Bereits während des außerplanmäßigen Geschlechtsverkehrs hat Fumiko eine Vorahnung, dass dieser zu einer Schwangerschaft führen wird, und befindet sich daher bis zum Eintreffen ihrer Periode in einem nervösen, angespannten Zustand (Kōno 2021, 172). Die ersten drei Tage, an denen ihre Periode verspätet ist, behält sie ihre Sorge für sich und teilt sie erst später mit Matsuda, obwohl sie eine Intuition hat, dass sie schwanger sein könnte:

As she waited for her period, Fumiko grew more and more nervous. When the day at last came around, there was no sign of her period – not then, and not on the following day. So, she had been right, she thought, nodding bitterly. Even if it were impossible, rationally speaking, for a woman to feel the moment of conception, she was sure she'd had a presentiment. That knowledge couldn't have arisen simply from fear. (Kōno 2021, 172)

Diese Einschätzung erweist sich jedoch als falsch, da Fumiko letztlich nicht schwanger ist, dies aber erst eine Woche später erfährt. Es wird im Text kein Grund genannt, weshalb ihre Periode sich tatsächlich verspätete; der Stress über die Angst vor einer Schwangerschaft könnte dafür verantwortlich sein.

Als Fumikos Periode ausbleibt, eröffnet Matsuda ihr, er habe seine Meinung geändert und möchte das Kind gerne bekommen. Er schlägt vor, dass sie dafür auf ihren Aufenthalt in den USA verzichtet – er selbst würde aber selbstverständlich gehen (Kōno 2021, 173, 176). Für Fumiko ist nicht klar, ob Matsuda sie bewusst getäuscht hat oder wirklich erst in den letzten Tagen einen Sinneswandel hatte. Zwischen den beiden entwickelt sich der folgende Dialog:

“Since when have you ...?” Fumiko broke off, staring at him. “You mean, that was on purpose that time?”

“No. It wasn't.”

“I didn't think so. But when did you change, and decide you don't mind?”

Matsuda was silent.

“Was it after I told you about my period being late? It was, wasn't it?”

“Well, yes, but ...”

“I see”. Fumiko sighed, and looked away. (Kōno 2021, 173)

Es wird deutlich, dass Fumiko Matsuda diese Worte in den Mund legt, da sie nicht glauben *möchte*, dass er sie bewusst getäuscht hat. Dieser Verrat ändert maßgeblich die Dynamik zwischen den beiden und erlaubt Matsuda, seine Machtposition seiner Frau gegenüber weiter auszubauen. Er nutzt den Körper seiner Frau gegen deren Willen zu Reproduktionszwecken, wobei das Recht auf seiner Seite ist, da er einer Abtreibung zustimmen müsste. Mit einer Schwangerschaft würde er nicht nur Fumikos Körper ausbeuten, sondern auch ihre Karrierechancen deutlich verringern. Zusätzlich setzt er Fumiko emotional unter Druck, sich seinem Wunsch zu beugen.

Jedes Mal, wenn Fumiko Matsuda sagt, dass ihre Periode noch immer nicht gekommen ist, erhellt sich sein Gesicht. Da der potenzielle Fötus die Größe eines Sesamkorns hätte, spricht er von ihrem „Sesamkind“ (Kōno 2021, 175). Dabei geht Matsuda davon aus, dass Fumiko einen Mutterinstinkt entwickeln wird (Kōno 2021, 179). Fumiko hingegen ist überzeugt davon, dass sie das Kind abtreiben möchte, und kommuniziert das zunächst auch so an Matsuda (Kōno 2021, 173). Von Matsudas Geständnis, ein Kind zu wollen, ist sie geschockt. Durch seine Vorfreude auf ein mögliches Kind fühlt sie sich betrogen und eifersüchtig, und sie zweifelt aufgrund seines kindlichen Charakters auch an, dass er ein guter Vater wäre (Kōno 2021, 175). Sie informiert ihn zwar weiter darüber, ob ihre Periode eingesetzt hat, ist aber nach wie vor überzeugt davon, abtreiben und in die USA gehen zu wollen – vorausgesetzt, dass Matsuda die Abtreibung erlaubt (Kōno 2021, 175). Matsuda äußert seinen Wunsch, das Kind zu bekommen, häufig in einer Weise, die Fumiko selbst an ein Kind denken lässt, das seine Mutter um einen Gefallen bittet. Matsuda in der Rolle des Kindes zu sehen, löst bei ihr *jouissance* aus, sodass sie beginnt, ihn zu ermutigen, diesen Wunsch zu äußern – auch wenn sich ihre Meinung, dass sie kein Kind möchte, nicht geändert hat (Kōno 2021, 176). Dennoch erregt sie sich an der Vorstellung, Matsuda in einer möglichen Vaterrolle zu sehen:

She could not bring herself to have a baby, and she was not broad-minded enough to let him have one with another woman, but to watch Matsuda act the father ... That was something she longed to see. (Kōno 2021, 177)

Matsuda – der wie selbstverständlich davon ausgeht, dass das Kind ein Junge wird – konkretisiert seine Fantasien immer weiter; so möchte er seinen Sohn mit in den Zoo nehmen, ihm Spielzeuge kaufen und zu den Elternabenden gehen. Auch Fumiko gibt an, dass sie einen Sohn verwöhnen würde (Kōno 2021, 177). Sie fühlt sich zunehmend hin- und hergerissen zwischen ihrer Abneigung, Kinder zu bekommen, und ihrem Wunsch, Matsuda glücklich zu machen. Dass sie einem potenziellen Sohn eine übertriebene Fürsorge zeigen würde, zeigt sich auch in ihrem Umgang mit Matsuda, dem sie teilweise mütterliche Gefühle entgegenbringt und den sie auch umsorgt.

Die Fantasiewelt, die sie so erbaut, wird dadurch zerstört, dass Fumikos Periode schließlich doch einsetzt. Dabei beeinflusste die Fantasie auch maßgeblich Fumikos Wahrnehmung ihres Zuhauses: „Everything in their daily life had been filled with a special significance. Now, she realized, the significance was fading away“ (Kōno 2021, 178). Ihre Trauer darüber, dass die Fantasie zerstört ist, deutet Matsuda – wie sich Fumiko bewusst ist – als Trauer darüber, doch nicht schwanger zu sein (Kōno 2021, 179).

Kōno spielt in *Ari takaru* mit der klassischen Rollenverteilung zwischen Fumiko und Matsuda. Zu Beginn der Geschichte scheinen sie gleichgestellt zu sein, da beide einer Erwerbstätigkeit nachgehen und somit die traditionell männliche Rolle übernehmen. Der entscheidende Faktor bei der Rollenteilung ist letztlich die Reproduktion, die Fumiko im Fall einer Schwangerschaft an den häuslichen Bereich bindet, während Matsuda weiterhin die Möglichkeit hätte, in die USA zu gehen. Interessanterweise tauschen die beiden Figuren jedoch in Bezug auf den Kinderwunsch ihre Rollen: Obwohl Matsuda zu Beginn ihrer Ehe argumentiert, dass er keine Kinder haben möchte, weil Männer dies grundsätzlich ablehnen und der Wunsch immer von den Frauen kommt, ist es letztlich er, der sich ein Kind wünscht, während bei Fumiko bis zum Ende der Geschichte kein Kinderwunsch aufkommt und sie sich nur Matsuda zuliebe schwängern lassen würde.

Hier liegt auch der zentrale Unterschied zu *Yōjigari*: Während Kōno in jenem Werk durch Akiko verdeutlicht, dass unverheiratete Frauen auf finanzielle Stabilität verzichten müssen und in prekären Arbeitsverhältnissen leben, zeigt sie in *Ari takaru* auf, dass verheiratete Frauen als Ausgleich für ihre finanzielle Absicherung ihre körperliche Autonomie aufgeben müssen. Dieser Unterschied spiegelt sich auch in den unterschiedlichen Ausprägungen der sadomasochistischen Dynamiken in den beiden Beziehungen wider: Während Akiko die Kontrolle behält und Sasaki lediglich als Komplize fungiert, der ihre Wünsche ausführt, ordnet Fumiko sich ihrem Ehemann und dessen sadistischen Bedürfnissen unter.

3.3.4 Fantasie von Mutter und Tochter

Fumikos erste Reaktion, als ihre Periode einsetzt, ist Erleichterung. Matsuda schlägt vor, Kinder zu bekommen, wenn sie aus den USA zurückkehren; Fumiko fühlt sich daraufhin stark unter Druck gesetzt, da sie einerseits immer noch keine Kinder möchte, ihm aber andererseits seinen Wunsch erfüllen will (Kōno 2021, 179). Auf Matsudas Versicherung, dass er den Hauptteil der Kindererziehung übernehmen würde, antwortet Fumiko:

“You’ll spoil it wildly, I bet. I won’t. I might spoil a boy, but if it’s a girl, I’ll just be mean and cruel – I’ll be so cruel, people will think I’m her stepmother.” (Kōno 2021, 179)

Angeregt durch diesen Satz beginnt Fumiko zu fantasieren, und ihre Sorge verwandelt sich allmählich in Erregung. So plant sie, ihrer Tochter nur das Mindestmaß an Bildung zukommen zu lassen und ihr von frühester Kindheit an den Haushalt zu überlassen. Später solle sie einen Ehemann haben, der sie schlecht behandelt und den Fumiko zu Seitensprüngen und zum Trinken anstiften möchte. Sie argumentiert, mit Mädchen müsse man streng sein. Matsuda stimmt Fumiko in dem, was sie sagt, zu (Kōno 2021, 180–181). Fumiko weist ihn jedoch darauf hin, dass der Missbrauch so schlimm wäre, dass selbst er den Anblick nicht würde ertragen können (Kōno 2021, 182).

An diesem Punkt entwickelt Fumiko die Fantasie, wie ihre etwa siebenjährige Tochter das Zimmer betritt. Wütend darüber, dass die Tochter nicht angeklopft hat, beginnt Fumiko, sie anzuschreien. Sie zieht die Tochter schließlich aus und beginnt, sie zu schlagen, während sie darüber schimpft, dass die Tochter vergessen hat, Butter zu kaufen (in der Realität ist es jedoch Fumiko, die vergessen hat, Butter zu kaufen, wie sie einige Minuten vor dem Einsetzen der Fantasie bemerkt hatte). Die Fantasie entwickelt sich folgendermaßen weiter:

And there was the butter, she remembered: something else to berate her for. Fumiko pushed her toward the kitchen.

[...]

The girl immediately cowered by the gas stove, hiding her face: on her back there were several small round scars like cigarette burns.

“Go out and buy some.”

A stick of butter slid down from the ceiling to rest cold and heavy in Fumiko’s hand. She unwrapped the translucent wax paper from the fresh butter, took a large scoop with a big metal spoon, which she set on the gas ring over a flame. When it melted the butter would be boiling hot. She threw a glance at the back of the girl crouching at her feet, and then peered at the butter in the spoon. The yellow lump was changing from a congealed mass to a liquid grease. (Kōno 2021, 182–183)

An dieser Stelle unterbricht Matsuda Fumikos Fantasie. Er schlägt ihr vor, sich krank zu melden, und initiiert Sex mit ihr. Fumiko, durch ihre Fantasie stark erregt, stimmt seinem Vorschlag zu. Während des Geschlechtsverkehrs bittet sie ihn, sie dazu zu zwingen, ein Kind für ihn zu bekommen, auch wenn sie dabei sterben sollte. Dabei möchte sie, dass er sie zusätzlich schlägt, damit die Geburt möglichst schmerzhaft für sie wird (Kōno 2021, 183–184).

Bezüglich der sadistischen Fantasie ihrer hypothetischen Tochter gegenüber finden sich im Forschungsdiskurs verschiedene Interpretationsansätze; viele davon lesen sie als einen Ausdruck von Gesellschaftskritik. Bullock argumentiert, dass Fumiko den Missbrauch, den sie durch ihren Ehemann erfährt, an ihre Toch-

ter weitergeben möchte (Bullock 2010, 42). King setzt Bullock direkt entgegen, dass es sich bei Masochismus nicht um Missbrauch handelt. Dass Fumiko ihre sadistische Fantasie erst entwickelt, als klar ist, dass sie *nicht* schwanger ist, deutet King so, dass Fumiko nicht tatsächlich vorhatte, ihre Tochter zu misshandeln, sondern diese Vorstellung nur in ihrer Fantasie genießt. Es fände daher kein Missbrauch statt (King 2012, 88, 108). Landau hingegen teilt Bullocks Ansicht und argumentiert, dass Fumiko ihrer Tochter gegenüber so sadistisch sein möchte, wie Matsuda es ihr gegenüber ist. Die Tochter in der Fantasie sei daher ein Objekt, an dem sie die Frustration über den Kontrollmangel in ihrer Beziehung ausleben kann. (Landau 2016, 105–108). Sie schreibt:

While Fumiko does not realize it, she is undermining one way to reclaim her power: the bond between women that can threaten and ultimately destabilize the patriarchal hegemony. (Landau 2016, 108)

Die Unterwerfung unter ihren Mann bedeutet für sie, dass weibliche Sexualität abseits von Mutterschaft nur als Fetisch ausgelebt werden kann (Landau 2016, 109). Langton weist zudem darauf hin, dass Fumiko in ihrer Fantasie mit der Tochter um Matsuda konkurriert (Langton 1993, 90). Uema argumentiert, dass Fumiko in Wahrheit sich selbst bestraft, da es in der Realität auch sie war, die die Butter vergessen hat (Uema 1998, 109). Sie schreibt:

It is now clear that her engagement in the masochistic conduct in her lovemaking with Matsuda is her way of punishing herself. This is why she asks her husband to torture her until she begs for his forgiveness. She needs to be inflicted with pain because she is trying to step out of the expected role for women, and teaches her imaginary daughter, contrary to how she truly is, to be an obedient woman. The irony of this tells us how difficult it is to establish a relationship with a man in which becoming a mother of the man's children will not exist. (Uema 1998, 110)

Mizuta hingegen liest *Ari takaru* nicht als Gesellschaftskritik, sondern psychoanalytisch. Sie betrachtet die Tochter als Stellvertreterin für Fumiko:

In "Ants Swarm", the girl is a double whose function is to admonish the protagonist for not having children; she is the dark inner force driving the woman to masochistic, non-procreative sex. (Mizuta und Garza 2018, 212)

Sie argumentiert, dass Kōnos Protagonistinnen Ekel vor der eigenen Fortpflanzungsfunktion zeigten. Sie hätten eine verzerrte Wahrnehmung von Schwangerschaft und Geburt, was damit verbunden sei, dass sie sexuelle Praktiken ausübten, die nicht zu einer Schwangerschaft führen. Diese Gefühle sieht Mizuta allerdings nicht im Unwillen darin begründet, Kinder großzuziehen, sondern im Ekel vor dem eigenen fortpflanzungsfähigen Körper (Mizuta und Garza 2018, 212). Mit die-

sem Interpretationsansatz pathologisiert Mizuta Kōnos Protagonistinnen, die keinen Kinderwunsch verspüren und Sex abseits von Reproduktionszwecken haben. Meiner Meinung nach deckt sich dies jedoch nicht mit dem Text, der eindeutig genderkritische Elemente beinhaltet und dementsprechend kein individuelles, sondern ein strukturelles Problem anspricht. So fantasiert Fumiko:

“I’m not going to have a girl who thinks too much. Let’s raise her so she’ll never talk back. I don’t mean just so she can restrain herself – I want her incapable of talking back – a girl who has no opinions of her own. A girl who does what she’s told, automatically, like an idiot. Even her face must be an idiot’s face. [...] When she’s small, I’ll train her to serve other people, like a good little wife – like the girls in ancient China. As soon as she gets out of school, I’ll marry her off.” (Kōno 2021, 180)

In diesem Absatz parodiert Kōno offensichtlich die Ansprüche des *ryōsai kenbo*-Ideals, die an Frauen der damaligen Zeit gestellt wurden und von ihnen verlangten, hörige Ehefrauen und Mütter zu werden. Die Wut, die Fumiko gegenüber ihrer potenziellen Tochter empfindet, resultiert aus der Diskrepanz zwischen den gesellschaftlichen Erwartungen, die an Frauen gestellt werden, und Fumikos Bewusstsein, dass sie diese Erwartungen nicht erfüllt, da sie eigene Wünsche und Bedürfnisse hat. Die Tochter, die als „Idiotin“ bezeichnet wird, stellt das Idealbild von Weiblichkeit (und dessen personifizierte Form als ‚andere Frau‘) in negativer Weise dar und parodiert dieses. Ironischerweise beschreibt Fumiko im obigen Zitat aber ebenso, ohne sich dessen bewusst zu sein, sich selbst – auch sie tut alles, was Matsuda anordnet. Der einzige Unterschied besteht darin, dass sie zu der Sorte Frauen gehört, die eigene Meinungen haben und Widerworte geben können, sich aber zurückhalten. So muss Matsuda ihr befehlen, ein Kind zu bekommen, damit sie die Möglichkeit überhaupt erst in Betracht zieht. Die angemessene Genderperformanz wird somit zum Zwang. In dieser Darstellung wird der weibliche Körper gesellschaftlich durch Gewalt und Reproduktion konfiguriert – dies wird auch dadurch deutlich, dass es in *Ari takaru* nur Frauenkörper sind, die durch Spuren der Gewalteinwirkung abjekt werden. Zudem beruht auch die unterschiedliche Behandlung, die einem potenziellen Sohn oder einer potenziellen Tochter zukommen würde, auf deren reproduktiven Organen.

Der lieblose Ehemann, mit dem sie ihre Tochter verheiraten möchte, erinnert in seiner Beschreibung stark an Matsuda selbst. So nennt Fumiko beispielsweise das Trinken als eine der negativen Eigenschaften des hypothetischen Schwiegersohns, und Matsuda sagt an anderer Stelle über sich selbst, dass er ein Trinker ist und auch hofft, dass sein Sohn einer wird (Kōno 2021, 177). Dadurch wird deutlich, dass Fumiko und Matsuda ihren hypothetischen Sohn zu eben so einem Mann erziehen würden, wie es auch Matsuda und der hypothetische Schwiegersohn sind. Das Problem liegt hier demnach nicht bei einem individuellen Mann, sondern in

der strukturellen Sozialisierung von Männern. Dies kann als bedrückendes Zeichen für das Leben einer Frau interpretiert werden: Selbst ein anderer Ehemann würde Fumiko nicht besser behandeln, sondern über Generationen hinweg sind Frauen in der Ehe gezwungen, sich von ihren Ehemännern unterdrücken und kontrollieren zu lassen. Dies ist ein entscheidender Punkt, weshalb *Ari takaru* meiner Einschätzung nach eine gesellschaftskritische Perspektive vermittelt: Die Tatsache, dass Masochismus für Fumiko der einzige Weg ist, mit ihrer Unterdrückung umgehen zu können, ist nicht auf ihre individuelle Psyche zurückzuführen, sondern wird durch die Strukturen des patriarchalen Systems bedingt.

3.3.5 Masochismus und *jouissance*

Auch Fumiko in *Ari takaru* empfindet Lust, wenn ihr Partner ihr Schmerzen zufügt, was mit einer ähnlichen *jouissance* wie in *Yōjigari* beschrieben wird. Ein Lustgewinn ist für Fumiko ohne Schmerzen nicht möglich (Kōno 2021, 171). Die Beschreibungen masochistischer und sexueller Handlungen sind in diesem Text allerdings noch expliziter als in *Yōjigari*. Auch die masochistische Lust, die Fumiko beim Sex empfindet, ist noch direkter mit ihren sadistischen Fantasien verbunden, als dies in *Yōjigari* der Fall ist. *Jouissance* findet sich vor allem in der Beschreibung leiblicher Empfindungen:

Everywhere on her skin she felt heat, then stinging pain, then heat again – alternating sensations which were gradually diminishing in intensity. Her whole body responded in successive waves to every breeze, a feeling she liked very much. (Kōno 2021, 185)

Kōno kontrastiert in *Ari takaru* diese Beschreibungen von Fumikos genussvollem Empfinden mit genderkritischen Elementen. Kings Argument, Masochismus sei nicht mit Missbrauch gleichzusetzen, ist in der Realität richtig; in Kōnos Werken jedoch besteht ein deutlicher Zusammenhang. Im Gespräch mit Matsuda über ihre hypothetische Tochter sagt dieser, dass er einen netten Ehemann für sie finden wird, woraufhin Fumiko antwortet:

“He won’t stay that way. I’ll encourage him to be cruel and mean. You must encourage him, too – to have affairs and drink. If you meet any beautiful women, you mustn’t keep them for yourself. Send them over, lots of them, to him, just like the sugar. She won’t get any sympathy when she comes over to complain. I’ll show her my body. ‘Look!’ I’ll tell her: ‘Look at what your father does to me. I can bear it, and so should you!’” (Kōno 2021, 181)

Hier stellt Kōno einen direkten Zusammenhang her zwischen der vermeintlich einvernehmlichen, masochistischen Beziehung, die Fumiko und Matsuda führen, und dem Missbrauch, dem sie ihre Tochter aussetzen möchte. In der Fantasie fleht die

Tochter Fumiko an: „Forgive me!“, was die gleiche Formulierung ist, die Fumiko Matsuda gegenüber nutzt, wenn sie Sex haben. Masochismus ist in *Ari takaru* demnach deutlich stärker mit internalisierter Misogynie verbunden als in *Yōjigari*. Dies wird verdeutlicht durch die Existenz einer (hypothetischen) zweiten weiblichen Figur, an die Fumiko den erlittenen Missbrauch als Frau weitergeben möchte. Was sie jedoch nicht mit der Tochter zu teilen scheint, ist die *jouissance*, die Fumiko empfindet. In der Fantasie leidet die Tochter lediglich, ohne dabei Lust zu empfinden. Auch hier wird deutlich, wie die Geschlechterperformativität, insbesondere die gesellschaftlich erwünschte Submissivität einer Frau, selbst von Personen, die negativ davon betroffen sind, reproduziert und an die nächste Generation weitergegeben wird. Fumiko hält diese Submissivität auch in privaten Räumen mittels Selbsttechnologien aufrecht, doch sie fantasiert nicht davon, ihrer Tochter ebenfalls beibringen zu wollen, Lustgewinn aus der Gewalt zu ziehen, die ihr angetan wird. Auch dies verdeutlicht Fumikos internalisierte Misogynie – sie möchte sich mit der Tochter nicht solidarisieren, sondern erregt sich stattdessen daran, dass eine andere Frau noch mehr leidet als sie selbst. Fumikos *jouissance* wirkt dabei deutlich selbstzerstörerischer und weniger ambivalent als Akikos in *Yōjigari*, denn während Akiko ihre Autonomie behält, impliziert *Ari takaru* stark, dass Fumiko ihre eigenen Wünsche (einer Erwerbstätigkeit nachzugehen und keine Kinder gebären sowie großziehen zu müssen) aufgeben muss.

In der Forschungsliteratur zu *Yōjigari* wird vermehrt betont, Kōno setze sadomasochistischen Sex als Form der weiblichen Sexualität ein, die in Kontrast zu Mutterschaft steht. In *Ari takaru* jedoch werden Masochismus und Mutterschaft miteinander verbunden – was möglicherweise eine Reaktion Kōnos auf die Rezeption von *Yōjigari* darstellt. Zu Beginn der Geschichte stellt Masochismus auch in *Ari takaru* noch eine Alternative dar, doch als Matsuda seine Meinung in Bezug auf Kinder ändert, verknüpft Fumiko den Gedanken an Schwanger- und Mutterschaft direkt mit ihren masochistischen Bedürfnissen. Sie wünscht sich explizit, Matsuda möge ihr befehlen, ein Kind für ihn zu bekommen:

Shivering all over with pleasure at the pain, she choked out, “You’ll have to tell me to do it. You’ve got to force me!”

“I will, when I think the time is right”, Matsuda said. He pulled again [at her nipples], harder. “I’ll say: ‘Give birth to it, even if it kills you!’”

“I will”, she gasped. “Even if it kills me. So you must stay with me, by my side.”

“I will.”

“But I may want you to do more ... The pain might make me scream and struggle. Then you’ll have to tie me up. Maybe I won’t stop screaming – in that case, will you beat me, please? Tied up and beaten as I have my baby: that sounds better – I wouldn’t mind if I could give birth like that. How about letting me try now ... Please ...? I want to. Now!” (Kōno 2021, 184)

Kōno inszeniert hier Schwangerschaft und Geburt als die ultimative masochistische Erfahrung. Zudem gipfelt auch Fumikos Masochismus letztlich in einem Todeswunsch, der direkt an ihr Begehren gekoppelt ist, sich Matsuda zu unterwerfen: Sein Verlangen nach einem Kind kann sie nur dann befriedigen, wenn der Lustgewinn durch Schmerzen bei der Geburt so hoch wäre, dass sie dadurch sterben könnte. Die Todesbereitschaft kann jedoch auch als Wunsch gelesen werden, nicht als Mutter zu leben und ein Kind großziehen zu müssen. Selbst wenn Fumiko eine potenzielle Geburt überleben würde, kann diese auch als symbolischer Tod Fumikos interpretiert werden, da sie die Mutterrolle für sich ablehnt und ihre eigenen Bedürfnisse durch ein Kind aufgeben müsste.

Die gesellschaftlichen Erwartungen an Frauen, die langsam deren Subjektivität zersetzen, werden bereits metaphorisch im Titel „Ameisenschwarm“ angesprochen: Am Ende der Erzählung betritt Fumiko die Küche und entdeckt dort ein Stück rohes Fleisch, das über und über von Ameisen bedeckt ist. Fleisch benutzen die beiden häufig, um Fumikos Wunden zu behandeln; an diesem Morgen hatte sie vergessen, es anschließend wegzuräumen (Kōno 2021, 185–186). Aus meiner Sicht lassen sich die Ameisen in dem Kontext als Metapher für die zahlreichen gesellschaftlichen Erwartungen an Frauen interpretieren. Ursprünglich ging Fumiko davon aus, dass es in ihrem Haus keine Ameisen geben könne, da sie keinen Zucker haben. Betrachtet man den Zucker metaphorisch als Mutterinstinkt, lässt sich daraus ableiten, dass die weibliche Identität durch Mutterschaft bedroht wird und Fumiko versucht, dies zu vermeiden. Allerdings erweisen sich ihre Bemühungen als vergeblich, denn ihre weibliche Subjektivität wird nach und nach von Matsuda und seinen Bestrebungen, sie zur *ryōsai kenbo* zu formen, zersetzt. Die Ameisen können somit auch als Symbol für die unaufhaltsame Durchdringung dieser gesellschaftlichen Normen und Erwartungen in Fumikos Leben dienen: Obwohl sie zunächst versucht, sich dagegen zu wehren, erliegt sie letztlich dem Druck. Diese Entwicklung verdeutlicht die Herausforderungen und den Konflikt, dem Frauen in einer von traditionellen Geschlechterrollen geprägten Gesellschaft ausgesetzt sind. Die Metapher der Ameisen und des Zuckers veranschaulicht die allgegenwärtige Präsenz der schwer zu entkommenden Erwartungen, die auf Frauen lasten und ihre individuelle Entfaltung und Selbstbestimmung einschränken. Sie zeigt, wie die weibliche Subjektivität und Identität durch soziale Normen und Erwartungen allmählich untergraben werden können.

3.4 Vergleich und Zwischenfazit

Die zentralen Themen, die Kōno in den Werken *Yōjigari* und *Ari takaru* behandelt, sind Mutterschaft und Masochismus, wobei sie Mutterschaft gegenüber eine ablehnende Haltung einnimmt. Sie zeigt Protagonistinnen, die keine Kinder haben können oder wollen, und sucht nach einer weiblichen Identität abseits der Mutterrolle. Damit reagiert sie auf die Geschlechterdiskurse im Japan der 1960er Jahre, die keinen anderen Lebensentwurf für Frauen vorgesehen hatten. Es ist jedoch relevant, dass Kōno in diesen Geschichten nicht die tatsächliche Erfahrung der Mutterschaft kritisiert, sondern den sozialen Imperativ zu dieser, dem alle Frauen unterliegen.

Sowohl Akiko als auch Fumiko sind deutlich durch die gesellschaftlichen Strukturen ihrer Umgebung geprägt. Obwohl beide ihre Kinderlosigkeit persönlich nicht problematisch finden, macht diese sie zu Außenseiterinnen und zeichnet sie als ‚unnatürliche‘ Frauen, die von dem Weg abweichen, der für sie vorgegeben ist. Als Reaktion auf diese gesellschaftliche Ausgrenzung ziehen beide sich in private Räume zurück, um dort eine weibliche Sexualität abseits des Reproduktionszwangs zu entdecken, und entwickeln Kompensationsstrategien, um mit dem gesellschaftlichen Druck umzugehen. Dabei unterscheiden die Protagonistinnen sich dadurch, dass zwar beide keine Kinder haben möchten, Akiko zudem aber auch nicht schwanger werden *kann*. Sie bewegt sich daher in einem Raum, in dem sie einerseits nicht in der Lage ist, den gesellschaftlichen Erwartungen zu entsprechen (auch, wenn sie es wollte), und andererseits die Möglichkeit hat, Mutterschaft als ein abstraktes Konzept zu begreifen, das keinen Einfluss auf ihren Körper hat. Das führt dazu, dass sie gesellschaftlich als unnormale, abjekte Frau wahrgenommen wird, während sie sich im privaten Raum die Möglichkeiten geschaffen hat, genussorientierte Sexualität zu erkunden, die nicht auf Reproduktion ausgerichtet ist. Für Fumiko hingegen ist Mutterschaft ein reales Thema, da ihr Körper reproduktionsfähig ist und ihr freier Wille jederzeit von ihrem Ehemann überschrieben werden kann. Das vorherrschende Weiblichkeitsideal haben beide Protagonistinnen internalisiert, sodass sie sich selbst dafür abwerten, diesem nicht gerecht werden zu können, da sie über zu wenig Häuslichkeit und keinen Kinderwunsch verfügen.

Dieses Weiblichkeitsideal wird in beiden Werken anhand anderer Frauenfiguren verdeutlicht. In *Yōjigari* wird es durch Sasakis zukünftige Ehefrau veranschaulicht, die zwar nicht als konkrete Person existiert; es wird jedoch angedeutet, dass es ausreichend Frauen gibt, die diesem Ideal entsprechen und daher eine gute Ehefrau für Sasaki sein könnten. In *Ari takaru* parodiert Kōno hingegen das Weiblichkeitsideal, indem sie die Art der Erziehung für Mädchen, die dieses Ideal anstrebt, als missbräuchlich darstellt und die Tochter als „Idiotin“ zurücklässt. Dadurch ver-

deutlicht Kōno auch, dass die Erfüllung des Weiblichkeitsideals für Frauen nicht automatisch ein glückliches Leben garantiert. Stattdessen zeigt sie die potenziellen negativen Auswirkungen und Einschränkungen auf, denen Frauen ausgesetzt sein können, wenn sie versuchen, diesem Ideal gerecht zu werden.

Beide Geschichten legen einen stärkeren Fokus auf die Rolle der Frau im häuslichen Bereich und thematisieren die öffentliche Sphäre weniger. Durch die unterschiedlichen Lebensentwürfe von Akiko und Fumiko verdeutlicht Kōno, dass Frauen zu einem Leben in der häuslichen Sphäre gezwungen werden und aus der öffentlichen Sphäre ausgeschlossen sind. Akiko steht dabei beispielhaft für unverheiratete Frauen: Obwohl sie über Fremdsprachenkenntnisse und hohe Qualifikationen verfügt, ist sie zu prekären Arbeitsverhältnissen gezwungen, da finanzielle Absicherung durch Erwerbsarbeit für sie als Frau nicht möglich ist. Diese Absicherung wird nur verheirateten Frauen über ihre Ehemänner gewährt. Jedoch zeigt sich an Fumikos Beispiel, dass Ehefrauen dafür ihre Subjektivität und körperliche Autonomie riskieren, da diese jederzeit durch ihre Ehemänner außer Kraft gesetzt werden können. Matsuda kann erzwingen, dass Fumiko von der öffentlichen Sphäre, die mit der männlichen Rolle (Erwerbsarbeit) assoziiert wird, in die häusliche Sphäre und die weibliche Rolle (Mutterschaft) wechselt. Dieser Rollenwechsel basiert auf Fumikos Geschlechtskörper, und hier zeigt sich, dass Weiblichkeit als negatives symbolisches Kapital fungiert: Die weibliche Identität sowie die Merkmale, die mit Weiblichkeit verbunden sind, werden als minderwertig und nachteilig betrachtet. Frauen werden in diesem Kontext dazu gezwungen, ihre Selbstbestimmung, körperliche Autonomie und individuelle Entfaltung aufzugeben, um den Erwartungen und Normen der häuslichen Sphäre gerecht zu werden, was zu einer Einschränkung ihrer Subjektivität führt.

Akikos Beziehung zu Kindern ist von extremen Emotionen geprägt, die sich sowohl in misogynen Abneigung gegenüber Mädchen als auch in einer idealisierenden Zuwendung zu Jungen äußern. Kōno kritisiert mit Akikos Hass auf Mädchen dezidiert die japanische Gesellschaft, da Akikos Mädchenhass sich auf *japanische* Mädchen beschränkt. Sie trickst das Patriarchat aus, indem sie ihre sexuell konnotierte Fetischisierung kleiner Jungen als Mutterinstinkt tarnt. Sexuelle Befriedigung findet sie in ihrer Beziehung, die rein auf Sexualität beruht und in der sie nicht Ehefrau und Mutter sein muss – auch wenn dieser Zustand zeitlich begrenzt ist und ihr diese Option mit zunehmendem Alter nicht mehr zur Verfügung stehen wird. Sasaki wird als reaktiver Partner präsentiert, der sich an Akikos Wünschen orientiert; im alltäglichen Leben ist Akiko ihm gegenüber oft unhöflich und verhält sich nicht unterwürfig. Betrachtet man die längerfristige Lebensplanung, ist Akiko zwar im Nachteil, doch im Rahmen der Momentaufnahme, die die Erzählung darstellt, können sie eine relativ ausgeglichene Beziehung führen.

Fumiko hingegen hat sich mit Matsuda vermeintlich ebenfalls einen Raum geschaffen, in dem sie ihre Sexualität ausleben kann, ohne diese auf Reproduktion auszurichten – doch dieser Zustand wird durch Matsuda beendet, der Fumiko gegen ihren Willen schwängern möchte. Durch den strukturellen Vorteil, den Ehemänner ihren Frauen gegenüber haben, kann Matsuda sie zu einer Schwangerschaft nötigen und ihr eine Abtreibung verbieten. So besteht die Gefahr, dass sie durch ihren reproduktionsfähigen Körper einerseits und die institutionalisierte Geschlechterdiskriminierung andererseits gezwungen wird, ihren beruflichen Traum und somit ihre freie Selbstentfaltung aufzugeben. Zudem ist sie so stark gefangen in dem Zwang zur angemessenen Geschlechterperformanz, dass sie nicht klar kommunizieren kann, kein Kind zu wollen. Stattdessen täuscht sie Matsuda, indem sie seine Fantasien weiter antreibt, obwohl sie noch immer eine Abtreibung bevorzugen würde. Letztlich erklärt sie sich bereit, Matsuda ein Kind zu gebären, auch wenn es sie töten sollte – sie treibt die weibliche Geschlechterperformanz damit bis zum Äußersten.

Im direkten Vergleich zwischen Sasaki und Matsuda zeigen sich einige Unterschiede, die sich auf die Dynamik ihrer Beziehungen auswirken. Unter Berücksichtigung von Deleuzes Verständnis von Sadismus und Masochismus als getrennte Systeme im Gegensatz zur herkömmlichen Definition als komplementäre Elemente (vgl. Kapitel 3.1.3), kann Sasaki hier als ‚masochistischer Komplize‘ betrachtet werden. Die Kontrolle über die Gestaltung des sexuellen Akts und insbesondere der darin enthaltenen Gewalt liegt ausschließlich bei Akiko; Sasaki erfüllt lediglich ihre Wünsche. Die Situation bei Matsuda hingegen ist anders, da er eher Elemente eines tatsächlichen Sadisten aufweist. Die Kontrolle über die Ausgestaltung des Liebesspiels liegt bei ihm, und zudem stellt er seine eigenen Wünsche über die seiner Frau. Dies zeigt, dass Matsuda eine dominante Rolle einnimmt und seine Machtstellung in der Beziehung ausnutzt, um seine eigenen Bedürfnisse und Vorlieben zu befriedigen, während Fumiko in einer untergeordneten Position verbleibt. Diese Unterschiede in den Beziehungsdynamiken spiegeln die verschiedenen Machtverhältnisse sowie das Spiel von Dominanz und Unterwerfung wider. Während Sasaki als masochistischer Komplize fungiert und die Kontrolle an Akiko abgibt, behält Matsuda als möglicher sadistischer Partner die Kontrolle über die Handlungen und setzt seine eigenen Wünsche und Vorstellungen durch. Die Dynamik zwischen den Charakteren wird somit von verschiedenen Formen von Macht und Kontrolle geprägt, die die Rollenverteilung und das Lustspiel innerhalb der Beziehungen beeinflussen.

Beide Geschichten, vor allem aber *Ari takaru*, verdeutlichen, dass eine angemessene Geschlechterperformanz für Frauen zwangsläufig zu internalisierter Misogynie führt. Deutlich wird das daran, dass Fumiko, die sowohl sexuell als auch im Alltag Matsuda gegenüber submissiv ist, ihre Erziehung und ihr Leid an eine

hypothetische Tochter weitergeben möchte. Ihre eigenen Verfehlungen als Frau – dass sie mitunter Widerworte gibt und den Haushalt nicht perfekt führen kann – projiziert sie dabei auf die Tochter, die zugleich auch die Misshandlung teilen soll, die Fumiko durch Matsuda erfährt. Schwangerschaft und Geburt inszeniert Kōno dabei als ultimative masochistische Erfahrungen.

Durch ihre Kinderlosigkeit in die Rolle des gesellschaftlich Abjekten gedrängt, entwickeln beide Protagonistinnen masochistische Vorlieben, die in *Yōjigari* und *Ari takaru* unterschiedliche Funktionen einnehmen. In *Yōjigari* spielt Kōno mit Machtbeziehungen, die sie kontinuierlich bricht und neu zusammensetzt. Akikos Masochismus liest sich so einerseits als eine selbstbestimmte Form weiblicher Sexualität und andererseits als eine übersteigerte weibliche Performanz, die Akiko ihr Leben kosten könnte. Das Subversionspotenzial von *Yōjigari* liegt in dieser Ambivalenz. In *Ari takaru* hingegen treten die gesellschaftskritischen Elemente deutlich stärker zutage. In der Beziehung zwischen Fumiko und Matsuda ist das Machtgefälle recht eindeutig; Matsuda verfügt hier nicht nur über die institutionalisierte Macht in seiner Rolle als Ehemann, sondern gewinnt auch den Machtkampf des Paares, indem er Fumiko davon überzeugen kann, ein Kind zu bekommen. Dafür nehmen beide ihren Tod in Kauf. Seine Machtposition wird auch dadurch unterstrichen, dass er sexuell deutlich aktiver ist als Sasaki, während sich hier Fumiko häufig als reaktive Partnerin zeigt.

Akiko und Fumiko haben zudem sadistische Fantasien Kindern gegenüber, die ebenfalls als Kompensationsstrategie gelesen werden können. Während Akikos sadistische Fantasien der Folter und Ermordung eines kleinen Jungen ihr einen Raum eröffnen, in dem sie patriarchale Strukturen angreifen und gleichzeitig ihre eigene Weiblichkeit neu definieren kann, ist Fumiko durch ihre Einbindung in das institutionalisierte Eheleben fest in misogynen Denkmustern gefangen. Die Misshandlung, die sie der hypothetischen Tochter antun möchte, sind eine überspitze Formulierung der gesellschaftlichen Konstituierung angemessener Weiblichkeit. Der doppelte Einsatz sadistischer Fantasien und masochistischer Bedürfnisse verdeutlicht zudem die abjekte Position von Frauen in der Gesellschaft – besonders, wenn sie kinderlos sind.

In ihrer Darstellung masochistischer *jouissance* sind beide Texte sowohl in sich als auch in Relation zueinander ambivalent. Einerseits ermöglicht die Verbindung von Schmerz und Erregung den Protagonistinnen einen Lustgewinn, der – potenziell – losgelöst vom Reproduktionsgebot existieren kann; andererseits zeigt sich an Fumiko, dass auch diese Form der weiblichen Lust vom Patriarchat vereinnahmt werden kann. Zudem sind beide Figuren bereit, für ihre masochistischen Bedürfnisse zu sterben; ihr Masochismus ist durch diesen Wunsch nach Selbstausschöpfung nicht nur sexuell, sondern auch psychologisch. Letztlich

zeigt Masochismus sich als Mittel, aus der eigenen Unterdrückung Lust zu gewinnen.

Obwohl beide Geschichten einer ähnlichen Prämisse folgen, ergeben sich durch die genannten Punkte sehr unterschiedliche Implikationen. Verdeutlicht wird das durch die Essensmetapher, die Kōno am Ende beider Geschichten einsetzt. In der Schlusszene von *Yōjigari* begegnet Akiko einem kleinen Jungen, der ein Stück Melone isst und dieses mit ihr teilt (vgl. Kapitel 3.2.2). Diese Szene verdeutlicht nicht nur die Reinigungsfunktion, die kleine Jungen für Akiko erfüllen, sondern ist auch dadurch interessant, dass Kōno die Melone mit einem Stück Fleisch vergleicht. Dies stellt wiederum den Bezug zu dem amaisenbefallenen Stück Fleisch her, das Fumiko in der Schlusszene von *Ari takaru* in ihrer Küche entdeckt. Akiko isst das Stück Melone/Fleisch direkt aus den Händen des kleinen Jungen und lässt die Szene dadurch kannibalistisch wirken. Das Einverleiben des Fleisches lässt sich – gepaart mit Akikos Fetischisierung kleiner Jungen – als ein Wunsch nach dem Einverleiben männlicher sozialer Macht lesen. Im Kontrast dazu steht Fumiko, die das Fleisch nicht selbst isst; stattdessen sieht sie ihm dabei zu, wie es von Ameisen gefressen wird. Hier fungiert das Fleisch eher als Metapher für Fumiko selbst, deren Subjektivität in der Ehe zu Matsuda Stück für Stück zersetzt wird. Dabei hat sie die von Frauen geforderte Unterwürfigkeit so sehr internalisiert, dass sie sich gegen diesen Prozess nicht zur Wehr setzt.

In *Yōjigari* und *Ari takaru* behandelt Kōno Themen, die in der breiten Gesellschaft erst ein Jahrzehnt später durch die *Women's Lib*-Bewegung diskutiert wurden: zum einen die Tatsache, dass Mutterschaft kein inhärenter und ‚natürlicher‘ Bestandteil von Weiblichkeit ist, sondern auch Frauen existieren, die entweder nicht in der Lage sind oder nicht den Wunsch verspüren, Mütter zu werden, und diese Frauen dadurch gesellschaftlich marginalisiert und abjekt gemacht werden. Zum anderen kritisiert sie, dass weibliche Sexualität, die nicht allein auf männliche Bedürfnisbefriedigung oder Fortpflanzung ausgerichtet ist, im gesellschaftlichen Diskurs oft dämonisiert wird. Kōno vermittelt diese Punkte nicht nur durch den Inhalt ihrer Erzählungen, sondern auch durch die Darstellung der Fantasiewelten ihrer Protagonistinnen als ebenso real wie die umgebende Realität. Indem sie den Fokus auf die Fantasiewelten legt, stellt sie die Vorstellung infrage, dass die ‚reale Welt‘ die einzig gültige oder normative Wirklichkeit sei. Zudem bricht sie mit dem *male gaze* und der fetischisierten Darstellung weiblicher Körper, wie sie in den Werken männlicher Autoren oft präsent ist. Stattdessen konfiguriert sie den weiblichen Körper durch Gewalt – und nicht durch sexuelle Objektifizierung – und gibt Frauen, die gesellschaftlich als abjekt gelten und daher über keine öffentliche Stimme verfügen, eine zentrale Rolle als Protagonistinnen in ihren Geschichten. Die patriarchalen Strukturen manifestieren sich dabei insbesondere im Kontext

heterosexueller Beziehungen, wobei Kōno die Ehe als einen grundlegenden Faktor für die Unterdrückung von Frauen darstellt. *Yōjigari* und *Ari takaru* kritisieren das Machtungleichgewicht in heterosexuellen Beziehungen und tragen wesentlich dazu bei, tradierte Geschlechterdichotomien zu hinterfragen, auch wenn sie diese nicht vollständig auflösen.