

4 Kirino Natsuo

Kirino Natsuo (*1951) ist der Künstlername der Schriftstellerin Hashioka Mariko. Zu Beginn ihrer literarischen Karriere in den 1980er Jahren schrieb sie zunächst Jugend- und Liebesromane, verlagerte jedoch in den frühen 1990er Jahren ihr Schaffen größtenteils in das Genre der Kriminalliteratur und erzielte ihren literarischen Durchbruch 1997 mit dem Roman *OUT*, der sich über 500.000-mal verkaufte (Gebhardt 2007a, 451). Ihr Gesamtwerk hat sich seitdem stark diversifiziert und lässt sich kaum mehr bestimmten Genres zuordnen; Gebhardt siedelt es „zwischen ‚hardboiled‘, ‚proletarischer Literatur‘ und ‚yellow trash‘“ an (Gebhardt 2007a, 461). Kirino bedient sich verschiedener Elemente aus Kriminalgeschichten, Science-Fiction, Horror und anderen Genres und übt in einem Großteil ihrer Werke starke Kritik an der japanischen Gesellschaft¹.

Zu ihren wichtigsten literarischen Auszeichnungen zählen der Sanrio-Romance-Preis für *Ai no yukue* (dt.: „Der Weg der Liebe“, 1984), der Edogawa-Rampo-Preis für *Kao ni furikakaru ame* (dt.: „Regen, der auf das Gesicht fällt“, 1993) und der Naoki-Preis 1999 für *Yawarakana hoho*. 2004 war die Übersetzung des Romans *OUT* für den US-amerikanischen Edgar Allan Poe Award nominiert – das erste Mal, dass ein japanisches Werk für diesen Preis in Betracht gezogen wurde. Kirino wurde zudem 2015 von der japanischen Regierung durch die Verleihung einer Ehrenmedaille mit violettem Band (*shiju hōshō*, wird für akademische und künstlerische Errungenschaften verliehen) ausgezeichnet. Bis zum heutigen Zeitpunkt veröffentlichte sie über 50 Romane und Kurzgeschichtensammlungen.

Im folgenden Kapitel soll zunächst der literarische und soziokulturelle Kontext diskutiert werden, in dem Kirinos Werke entstanden, sowie wichtige Themen und Motive in ihren Werken aufgezeigt werden. Im Anschluss folgen die Analysen der Werke *OUT* und *Grotesque*.

4.1 Kontext, Themen und Rezeption

In diesem Kapitel fasse ich zunächst zusammen, welche Forschungsarbeiten in japanischer, englischer und deutscher Sprache bisher zur Literatur Kirino Natsuos veröffentlicht wurden. Die Gliederung erfolgt dabei, wie auch schon bei Kōno Taeko, vorläufig nur nach Themengebieten, da die Thesen der gesichteten Studien innerhalb der Analysen in Kapitel 4.2 und 4.3 näher vorgestellt und disku-

¹ Für eine ausführliche Diskussion um die literarische Einordnung Kirinos vgl. Gregus 2014.

tiert werden. Kirinos Romane thematisieren häufig die soziale Ungleichheit, die sich in Japan seit den 1990er Jahren spürbar verschärft hat. Deshalb werden im Anschluss an den Forschungsstand der Wandel der japanischen Gesellschaft durch die Rezession der 1990er Jahre und der Einfluss dieser Entwicklung auf die Literaturszene vorgestellt. Anschließend werden zentrale Konventionen des Kriminalgenres diskutiert, da sie einen grundlegenden Rahmen für die Romane *OUT* und *Grotesque* darstellen.

4.1.1 Forschungsstand

In der japanischen Forschung wird Kirino Natsuo, vor allem in Bezug auf *OUT*, größtenteils im Kontext der wachsenden sozialen Ungleichheit der Heisei-Zeit gelesen. Ein Beispiel hierfür ist Shirai Satoshi, der *OUT*, *Grotesque* und *Metabola* (*Metabora*, 2007) unter Bezugnahme auf Marx'sche Theorien im Rahmen der Klassenzugehörigkeit analysiert (Shirai 2020). Inoue Masaru untersucht *OUT* in Bezug auf kapitalistische Defragmentierungsprozesse, die zur sozialen Unterwerfung des Individuums führen (Inoue 2018). Auch Kasai Kiyoshi liest *OUT* als Darstellung der Ausbreitung von Armut in einer Wohlstandsgesellschaft (Kasai 1997). Unter einem anderen Gesichtspunkt beschäftigt sich Komai Sachi mit dem Roman, die ihn im Kontext von Weltliteratur verortet (Komai 2020).

Grotesque wird häufig im Zusammenhang mit dem medialen Diskurs betrachtet, den der dem Roman zugrundeliegende Mordfall auslöste; so zum Beispiel von Komai Sachi (2018) und Ueno Chizuko (2018). Taneda Wakako liest die Prostitution im Roman als Zeichen sozialer Ungleichheit (Taneda 2009) und Abe Auestad interpretiert den Roman unter stilistischen Aspekten und untersucht Kirinos Einsatz von Briefen und Tagebüchern als textliche Mittel (Abe Auestad 2016).

Vereinzelt finden sich auch Studien zu anderen, weniger bekannten Werken Kirinos; so analysiert Kuroiwa Yūichi beispielsweise die Freundschaft zwischen Frauen und homosexuellen Männern in *Tenshi ni misuterareta yoru* (dt.: „Die Nacht, die von Engeln verlassen wurde“, 1994) (Kuroiwa 2017). Sejong Oh vergleicht *Politicon* (*Poritikon*, 2011) mit dem Werk *Kage no sumika* (dt.: „Die Schattenwohnung“, 1999) des japankoreanischen Autors Gen Getsu (*1965) (Oh 2019).

Die englischsprachige Forschung zu Kirino lässt sich in verschiedene Themengruppen einteilen. Amanda Seaman (2004a, 2004b), Rebecca Copeland (2004) und Wendy Nakanishi (2007, 2014, 2018) kontextualisieren Kirino als eine Autorin des Kriminalgenres, wobei sie vor allem die Bedeutung weiblicher Kriminalschriftstellerinnen und das Subversionspotenzial von Kirinos Protagonistinnen im männlich geprägten Kriminalgenre hervorheben. Beth Widmaier Capo disku-

tiert *OUT* und *Grotesque* im Kontext japanischer Mystery- und Kriminalromane, die in Tōkyō angesiedelt sind; ihr Fokus liegt dabei auf der Stadt Tōkyō als Metapher für gesellschaftliche Angst vor (primär sexualisierter) Gewalt, die sie auch als Grund dafür sieht, weshalb diese Texte interkulturell verständlich sind und daher auch im Ausland gelesen werden (Widmaier Capo 2018). Mina Qiao (2018b) und Christopher Breu (2016) verorten Kirino zusätzlich zur Kriminalliteratur auch im Noir-Genre, das sich mitunter durch die Darstellung von Kriminalität im urbanen Setting auszeichnet.

Kirinos Werk insgesamt, insbesondere der Roman *OUT*, wird zudem unter dem Blickpunkt der wachsenden sozialen Ungerechtigkeit der Heisei-Zeit betrachtet. Amanda Seaman (2006) und Mina Qiao (2018a, 2019) verdeutlichen dies am Beispiel von Räumlichkeit, Raumnutzung und Mobilität in *OUT* und *Grotesque*. *OUT* wird zudem in Bezug auf Arbeit und Identitätspolitik von Raechel Dumas (2011, 2013b) untersucht; mit der dort dargestellten vermeintlichen Frauensolidarität beschäftigen sich Junghwa Lee und Kahyun Lee (2021). Lyle de Souza betrachtet *OUT* als Raum der Verhandlung für Themen wie Geschlechterdiskriminierung, prekäre Arbeit und die Überalterungsgesellschaft (Souza 2022).

Ein weiterer Schwerpunkt in der Analyse ist die Darstellung von Gender und geschlechtsbezogener Ungleichbehandlung. So erforscht Wendy Nakanishi (2013) Kirino in Hinblick auf sexuelle Gewalt, und Rio Otomo legt ihren Fokus auf die Bedeutung der häuslichen Sphäre (Otomo 2017b) und Mutterschaft (Otomo 2017a). Kathryn Hemmann betrachtet Kirinos Werke vor allem aus dem Blickwinkel des *female gaze* und der *gendered narration* (Hemmann 2013, 2018a). Sie setzt sich auch mit der Prekarisierung von Hausarbeit auseinander (Hemmann 2018b). Barbara Thornbury beschäftigt sich mit Weiblichkeitsentwürfen (Thornbury 2011) sowie Gender und Räumlichkeit in Tōkyō in *Real World* (*Riaru wārudo*, 2003) (Thornbury 2014). David Holloway untersucht ebenfalls *Real World* und geht dort der Frage nach, wie soziale Beziehungen unter Frauen dargestellt werden (Holloway 2019). Mina Qiao beschäftigt sich mit Masochismus in *OUT* und *Grotesque* (Qiao 2021). Tomiko Yoda analysiert zudem *Grotesque* unter dem Blickpunkt des medialen Diskurses über den Mordfall (Yoda 2015). Mit *Grotesque* beschäftigt sich auch Øyvør Nyborg, die unter Bezugnahme auf Bourdieus Theorien zum Kapital die gesellschaftliche Hierarchie untersucht (Nyborg 2012).

Vereinzelt beschäftigen sich Forschungsarbeiten auch mit den ästhetischen und textlichen Mitteln, die Kirino in ihren Werken einsetzt. So analysiert Mara Miller *OUT* unter den Gesichtspunkten von Arnold Berleants Theorien zur negativen Ästhetik (Miller 2021), und Rebecca Copeland liest *Grotesque* unter dem Blickpunkt des Grotesken (Copeland 2018b).

Der Hauptfokus der englischsprachigen Forschung liegt auf den Romanen *OUT*, *Grotesque* und *Real World*; Analysen von anderen Werken finden sich nur

vereinzelt. So betrachtet beispielsweise Miho Matsugu Kirinos Roman *Mizu no nemuri hai no yume* (dt.: „Schlaf im Wasser, Traum von Asche“, 1995) als Kritik an der in Kawabata Yasunaris *Nemureru bijo* (dt.: „Die schlafenden Schönen“, 1961) romantisch verklärten sexuellen Ausbeutung minderjähriger Mädchen (Matsugu 2011). Adam Gregus untersucht *Politicon* im Kontext von utopischer und dystopischer Literatur (Gregus 2014, 2016), und Rebecca Copeland analysiert *Joshinki* (dt.: „Aufzeichnungen der Göttin“, 2008; eng. Titel: *The Goddess Chronicles*) unter Bezugnahme auf Lauren Berlants Theorie zu „*Diva Citizenship*“ (Copeland 2018a). Kristina Iwata-Weickgenannt behandelt Kirinos Werk *Metabola* im Hinblick auf die literarische Darstellung von Prekarisierung (Iwata-Weickgenannt 2012). Zusätzlich zu den genannten wissenschaftlichen Arbeiten wurden für diese Studie auch kurze Rezensionen (Davis 2010; Munger 2003) und Aussagen der Autorin in verschiedenen Interviews miteinbezogen (Duncan o. D.; Hiraide 2020; Kirino 2007).

Weniger umfangreich fällt die deutschsprachige Kirino-Forschung aus. Lisette Gebhardt verortet Kirino hauptsächlich im Kontext sogenannter ‚Prekariatsliteratur‘, die sich mit sozialen Ungleichheiten nach dem Platzen der Wirtschaftsblase beschäftigt. Neben Aufsätzen, die einen generellen Überblick über Kirino als Autorin liefern (2007a), bettet sie sie in den Kontext der ‚soziologischen Wende‘ der 1990er Jahre ein (2010) und sieht sie als Autorin von Unrechtserfahrungen (2007b). Kirinos Konzept von Japan als „Bubblonia“ (das ‚Reich der Seifenblasen‘) liest Gebhardt auch im Kontext utopischer und dystopischer Orte in der japanischen Literatur (2011a).

4.1.2 Das neue Prekariat und die Literaturszene der 1990er Jahre

In den 1990er Jahren, in denen Kirino sich als erfolgreiche Schriftstellerin etablierte, wurde die sogenannte *taishū bungaku* (Massen- oder Unterhaltungsliteratur, vgl. Kapitel 2.4.3) kommerziell erfolgreicher als in den vorangegangenen Dekaden, unter anderem durch Verlagskampagnen wie „J-Bungaku“², die Literatur an ein jüngeres Publikum herantragen sollten. Im Gegensatz zu Kōno Taeko gilt Kirino Natsuo klar als eine Schriftstellerin der *taishū bungaku* (*taishū sakka*)³.

2 *J-Bungaku* (dt.: „J-Literatur“) bezeichnet zeitgenössische, leicht konsumierbare japanische Literatur. Der Begriff geht zurück auf eine Kampagne des Verlags Kawade Shobō Shinsha im Jahr 1998.

3 Zum Diskurs von *junbungaku* und *taishū bungaku* sowie der Hierarchisierung der beiden Kategorien vgl. Kapitel 2.4.3

Das Platzen der Wirtschaftsblase im Jahr 1990 brachte das Land in eine Rezession. Die sich rapide verschlechternde wirtschaftliche Situation Japans spiegelte sich auch in den Themen wider, die häufig in der zeitgenössischen Literatur verarbeitet wurden. Die Rezession hatte zur Folge, dass sich zunehmend mehr Menschen in prekären Lebenssituationen wiederfanden, und brachte den 1990er Jahren den Beinamen *ushinawareta jūnen* (dt.: „die verlorene Dekade“)⁴ ein. Innerhalb der Arbeitswelt stieg der Anteil der sogenannten *freeter* an – ein Kofferwort aus „free“ und „Arbeiter“, das Menschen beschreibt, die keine Festanstellung haben und (meist in Teilzeit) Gelegenheitsjobs nachgehen. Gleichzeitig stieg auch der Anteil der Menschen, die sich „not in education, employment or training“ befanden (NEET). Zusätzlich entwickelte sich in den japanischen Medien zunehmend ein Diskurs um sogenannte *hikikomori* – Menschen, die soziale Kontakte vermeiden und ihr Haus möglichst selten bzw. gar nicht verlassen. Bei den Begriffen „*freeter*“, „NEET“ und „*hikikomori*“ handelt es sich um teilweise überlappende Soziotypen, die jedoch nach wissenschaftlichen Kriterien nicht klar definiert werden können (Gebhardt 2010, 15). Gerade zwischen 1993 und 2005 beendeten viele hochqualifizierte Absolvent*innen die Universität, konnten jedoch keine Festanstellung finden. Man spricht daher von der *lost generation* (Mae 2020, 16). Da zahlreiche Firmen durch Outsourcing und Leiharbeit ihre Kosten zu reduzieren versuchten, waren auch viele ältere Mitarbeiter*innen von Entlassungen betroffen. Der Anteil an *freeter* und Leiharbeiter*innen ohne Sozialversicherung lag 1990 noch bei 20,2 %, 2019 jedoch schon bei 38,3 % (Mae 2020, 17).

Die 1990er Jahre waren jedoch nicht nur von wirtschaftlichen Unsicherheiten geprägt, sondern auch von zwei einschneidenden Ereignissen im Jahr 1995: dem großen Erdbeben in Kōbe und dem Giftgasanschlag auf die Tōkyōter U-Bahn durch die Aum-Shinrikyō-Sekte. Diese Entwicklung spiegelte sich auch in der Literatur der Heisei-Zeit wider. Im Hinblick darauf schreibt Mae:

Die Heisei-Zeit war also eine Zeit großer Krisen und auch eines starken Krisenbewusstseins vieler Menschen. Die lange andauernde wirtschaftliche Rezession und die Auswirkungen einer neoliberalen Politik und Wirtschaftsordnung haben bei ihnen zu einer großen Verunsicherung geführt, und die genannten Katastrophen haben das Sicherheitsbewusstsein der Bevölkerung erschüttert. (Mae 2020, 16)

Shirai führt als Probleme der Heisei-Zeit zusätzlich die zunehmende Abhängigkeit von den USA, den Niedergang der ländlichen Gebiete, die zunehmende Verbrei-

⁴ Da sich die japanische Wirtschaft auch nach der Jahrtausendwende nicht erholte, spricht man mittlerweile sogar von ‚verlorenen zwanzig Jahren‘ (*ushinawareta nijūnen*) oder auch schon ‚verlorenen dreißig Jahren‘ (*ushinawareta sanjūnen*).

tung von Rassismus, Sexismus und Geschichtsrevisionismus sowie die Vergrößerung der sozialen Ungleichheit (*kakusa shakai*) an (Shirai 2020, 9).

Die Literatur, die als Reaktion darauf in den 1990er Jahren entstand, wird als Prekariatsliteratur bezeichnet. Chūjō schreibt 1998 im Heft *J-bungaku: 90nendai J-bungaku mappu* (dt.: „J-Literatur: Eine Landkarte der Literatur der 90er Jahre“) vom Wandel der japanischen Literatur vom introvertierten Murakami⁵-Helden zur expressiven „proletarischen Literatur“ und nennt als beispielhafte Vertreter*innen Okazaki Yoshihisa (*1968), Hanamura Mangetsu (*1955), Kirino Natsuo und Uchida Shungiku (*1959) (Gebhardt 2010, 47).

Kirino bezeichnet Japan in Anlehnung an die Wirtschaftsblase als „Bubblonia“ (ihre Homepage trägt beispielsweise diesen Titel). Gebhardt schreibt hierzu: „Bubblonia wird bloßgestellt als ein von Hybris und Kälte strotzendes, von einem ebenso überheblichen wie unfähigen Patriarchat in der Legitimierungskrise gelenktes ‚Reich der Seifenblasen‘“ (Gebhardt 2007a, 453). Die Figuren in Kirinos Werken sind häufig Außenseiter*innen der Gesellschaft oder Menschen, die sich trotz ihres Platzes innerhalb der Gesellschaft einsam und leer fühlen. Thematisiert werden hierbei unter anderem Vereinsamung, der Zerfall der japanischen Kernfamilie, Verzweiflung innerhalb des kapitalistischen Arbeitssystems und Fremdenfeindlichkeit. Dabei zeigt Kirino ein deutliches Interesse daran, die psychologische Entwicklung von Menschen darzustellen, die in die Enge getrieben werden:

She tells stories of people being pushed over the edge by financial and socio-psychological distress. When marginalized, these people become either the victim or the offender – sometimes both. (Qiao 2018b, 116)

Gebhardt vergleicht Kirino im Kontext der literarischen innerjapanischen Japankritik mit Murakami Ryū (*1952) (Gebhardt 2010, 106). Murakami etablierte sich auf dem japanischen Literaturmarkt spätestens 1976, als er den Akutagawa-Preis für sein Werk *Kagirinaku tōmei ni chikai burū* (dt. Titel: *Blaue Linien auf transparenter Haut. Tokio unterm Strich*) erhielt. In Werken wie *Coin Locker Babies* (*Koin rokkā beibīzu*, 1980) und *In the Miso Soup* (*In za miso sūpu*, 1997) zeigt er ein dystopisches Bild Japans, in dem die Gesellschaft ihre schwächsten Mitglieder vernachlässigt und ihnen keine ausreichende Unterstützung gewährt. Eine positive Zukunft ist in seinen Romanen, ähnlich wie bei Kirino, nur außerhalb Japans möglich (Gebhardt 2011a, 471). Dabei zeichnen sich seine Werke häufig durch drastische Gewaltdarstellungen aus.

⁵ Er bezieht sich auf den populären Schriftsteller Murakami Haruki (*1949), der nicht nur in Japan, sondern auch international sehr bekannt ist.

Aufgrund des starken Einsatzes von kapitalismuskritischen Elementen in Romanen wie *OUT* (vgl. Kapitel 4.2) und *Metabola* werden Kirinos Werke in literaturwissenschaftlichen Diskursen auch immer wieder im Kontext der proletarischen Literatur der 1920er Jahre (insbesondere im Vergleich zu Kobayashi Takijis (1903–1933) *Kanikōsen* (dt.: „Krabbenschiff“, 1929, dt. Titel: *Das Fabrikschiff*))⁶ gelesen – und auch von Kirino selbst damit in Zusammenhang gebracht (Kirino 1999, zitiert nach Iwata-Weickgenannt 2012, 150). So ordnet Chūjō Kirino der proletarischen Literatur zu, da sie in ihren Werken eingehend die Arbeitsverhältnisse ihrer Figuren schildert (Gebhardt 2010, 106). Diese Zuordnung erfährt jedoch auch Widerstand: Gebhardt sieht Kirino nicht in der Tradition der 1920er Jahre, sondern eher als eine Vertreterin der „soziologischen Wende“ der 1990er Jahre (Gebhardt 2007a, 449). Seaman weist zudem darauf hin, dass Kirino ihre Kritik nicht nur auf das kapitalistische Arbeitssystem beschränkt, sondern auch das Privatleben thematisiert; zudem verweigern sich Romane wie *OUT* einer strikt proletarischen Lesart, da die Änderung des japanischen Systems nicht das zentrale Anliegen der Hauptfiguren darstelle und Kirino auf individuelle Lebensentwürfe statt systematische Veränderungen fokussiere (Seaman 2006, 199). Iwata-Weickgenannt plädiert stattdessen dafür, von einer „Literatur des Prekariats“ zu sprechen (dem selbstverständlich nicht nur Kirino hinzuzurechnen ist), das verschiedene Themen wie Fabrikarbeit, *freeter*-Literatur, NEET-Literatur und *hikikomori*-Literatur umfasst (Iwata-Weickgenannt 2012, 144).

Die Ansiedlung von Kirinos Geschichten in Unterschichten-Milieus sowie den verstärkten Einsatz von Gewalt sieht Gebhardt jedoch nicht nur im Anliegen der Autorin begründet, Gesellschaftskritik aus proletarischer Perspektive zu üben, sondern auch in der Verankerung ihrer Texte im *yellow trash*-Genre, das Gebhardt als „grotesken Hyperrealismus“ bezeichnet (Gebhardt 2007a, 463). *Yellow trash* sei dabei analog zu *white trash* zu verstehen und behandle Themen wie familiäre Zerrüttung, Gewaltbereitschaft, Alkoholmissbrauch, animalische Sexualität und seelische Verwahrlosung. Dabei zeige das Genre per se kein Interesse daran, Aufmerksamkeit auf soziale Brennpunkte zu legen; Gebhardt sieht hier eher den „künstlerischen Impetus, die Subversivität der amerikanischen *trash*-Kultur in das japanische System Literatur zu implementieren“ und dementsprechend einen Angriff auf die konservative japanische Literaturwelt (Gebhardt 2010, 222). Es lassen sich jedoch nicht alle Erzählungen Kirinos im *yellow trash*-

⁶ Eines der wichtigsten Werke der japanischen proletarischen Literatur. Es erzählt die Geschichte von Arbeitern auf einem Krabbenfischerschiff, die von ihren Arbeitgebern ausgebeutet werden.

Genre verorten, da viele (zum Beispiel *Grotesque*) nicht in Unterschichts-, sondern Mittelschichtsmilieus angesiedelt sind.

Kirino versteht sich explizit nicht als feministische Autorin, schreibt jedoch häufig über unterschiedliche weibliche Lebensrealitäten und die damit verbundenen Problematiken (Gebhardt 2007a, 452). Ihre Werke nehmen oft eine Perspektive der Unter- und Mittelschicht ein und zeigen einen deutlichen Widerstand gegen das System Japans, das sich als kapitalistisches Patriarchat zeigt. Japanische Männer der Mittel- und Oberschicht fungieren als Antagonisten und Bedrohung, während Frauen, Migrant*innen und Männer der Unterschicht, die häufig als *freeter* oder NEET arbeiten, die Hauptfiguren darstellen. Das System ist von sexistischen und rassistischen Strukturen durchzogen, die es Frauen unmöglich machen, sich jenseits der Mutterrolle frei zu entfalten (Gebhardt 2007a, 453). Dies entspricht dem Zeitgeist der Ära, in der Kirinos Werke entstanden: Im Jahr 2003 äußerte der ehemalige Premierminister Mori Yoshirō, dass kinderlose Frauen keine Sozialleistungen beziehen können sollten, und im selben Jahr veröffentlichte die Autorin Sakai Junko (*1966) ihr Buch *Makeinu no toboe* (dt.: „Das Heulen der Verliererhunde“), in dem sie darüber spricht, dass Frauen im Alter von über 30 Jahren, die nicht verheiratet und kinderlos sind und sich stattdessen auf ihre Karriere fokussieren, in der Gesellschaft als „Verliererinnen“ gebrandmarkt werden (Hemmann 2018a, 170). Diese misogynen Strukturen spiegeln sich häufig auch in Kirinos Frauenfiguren. Obwohl Frauen durch Kirino eine eigene Stimme erhalten, haben sie häufig patriarchale Denkweisen internalisiert, und wenn sie es nicht schaffen, diese Denkweisen – und letztlich ihre internalisierte Misogynie – abzulegen, bleibt ihnen ein freies und selbstbestimmtes Leben verwehrt. Dabei vermeidet Kirino es bewusst, Frauen pauschal als Opfer darzustellen. Copeland schreibt dazu:

Kirino Natsuo has made a career out of challenging social stereotypes, primarily those that involve gender. Her stories feature women who are two-faced, dangerous, and socially aberrant. The author enjoys lifting the static masks Japanese women have been expected to wear, uncovering the dark and often multiple visages that lurk beneath. (Copeland 2018b, 145)

Dabei grenze sie sich laut Gebhardt von den Autorinnen der 1960er und 1970er Jahre ab, die sich aus der Perspektive der akademischen Oberschicht mit Geschlecht auseinandersetzen, und inszeniere sich bewusst „anti-intellektualistisch“ (Gebhardt 2007a, 448).

Doch auch wenn Kirino nicht explizit von einem feministischen Standpunkt aus schreibt und ihre weiblichen Charaktere nicht nur als Rezipientinnen, sondern auch als Produzentinnen patriarchaler Machtstrukturen darstellt, leisten

ihre Werke, die aus der Perspektive von Frauen geschrieben sind, einen wichtigen Beitrag dazu, auch weibliche Stimmen im Diskurs hörbar zu machen:

In a postmodern world dominated by powerful news media, stories have incredible power to shape not just the lives of individuals but also the trajectories of societies, and the brilliant and compelling crime fiction of Kirino Natsuo demonstrates the ability of feminist stories to provide a necessary alternative and counternarrative to mainstream discourses on women and gendered political issues. (Hemmann 2013, 70)

Auch in den im weiteren Verlauf analysierten Werken *OUT* und *Grotesque* zeigt sich, dass Kirino weibliche Charaktere erschafft, in denen strukturelle Problematiken und individuelle Psychopathologisierungen zusammentreffen, womit sie einen wertvollen Beitrag zum japanischen Genderdiskurs leisten kann.

4.1.3 Weibliche Erzählperspektiven in der japanischen Kriminalliteratur

Zur Einordnung von Kirinos Werk und den subversiven Strategien, derer sie sich bedient, ist eine nähere Betrachtung des Genres der Kriminalliteratur nötig. Dies bedeutet nicht, dass Kirino eine reine Kriminalschriftstellerin ist – vor allem spätere Werke entziehen sich häufig einer klaren Genrezuordnung. Kirino schreibt diesbezüglich:

As I depict shocking and disturbing crimes in many of my novels, I have been known as either a noir or crime-fiction writer. Since I also take up women's issues in my novels, I have also been called a feminist novelist. I must say that I very much dislike being defined by the boundaries of a genre or, for that matter, being defined, period, because I only write about the truths I see using my own imagination. (Kirino 2007, Internet)

Da die Werke *OUT* und *Grotesque* sich jedoch verschiedener Elemente des Kriminalgenres bedienen (*OUT* mehr als *Grotesque*), die für die Analyse relevant sind, soll dieses im Folgenden näher vorgestellt werden.

Bekanntheit erlangten Kriminalromane in Japan zum ersten Mal im späten 19. Jahrhundert, als die ersten Werke Edgar Allan Poes (1809–1849) in japanischer Übersetzung erschienen. Es lassen sich verschiedene Wellen der Kriminalliteratur aufzeigen⁷:

Die erste Welle etablierte sich in den 1920er Jahren und hielt etwa bis zum Asien-Pazifik-Krieg an. Geschichten dieser Welle zeichneten sich auf narrativer

7 Zur ausführlichen Geschichte des Kriminalromans in Japan vgl. Wittkamp 2002.

Ebene dadurch aus, dass sie sich – inspiriert vom britischen Whodunit?⁸-Krimi – auf einen (zumeist männlichen) Detektiv fokussierten, der zu Beginn der Handlung mit einem Verbrechen konfrontiert wird, welches er im Verlauf durch das Sammeln von Beweisen und logische Deduktion löst, weshalb diese Geschichten als *tantei shōsetsu* (dt.: „Detektivroman“) oder *honkaku* (dt.: „authentisch, orthodox“) bekannt wurden (Wittkamp 2002, 15).

Die zweite Welle, die allgemeinhin als *shakaiha* (dt.: „gesellschaftliche Welle“) bezeichnet wird und gesellschaftskritische Kriminalromane meint, begann in den 1960er Jahren. Durch die rapide wirtschaftliche Veränderung Japans, das sich an der Schwelle zwischen Nachkriegszeit und Wirtschaftswunder befand, wurden die gesellschaftliche Wirklichkeit und das soziale Leben in Japan für Autor*innen und Leserschaft zunehmend wichtiger und rückten daher in den Fokus der Romane. Im Gegensatz zum *honkaku*-Stil sind in Werken der *shakaiha* nicht einzelne Menschen schlecht, sondern es ist die Gesellschaft, die Menschen in ausweglose Situationen und somit zu kriminellen Handlungen treibt. Dies hat zur Folge, dass in *honkaku*-Geschichten die gesellschaftliche Ordnung wiederhergestellt wird, indem der*die Täter*in überführt wird, doch in *shakaiha*-Werken liegt das Übel tief in den Wurzeln der japanischen Gesellschaft (Wittkamp 2002, 32–33). Viele *shakaiha*-Werke folgen zusätzlich nicht der Whodunit?-, sondern der Whydunit?⁹-Strategie, die sich im Kontext US-amerikanischer *hard boiled*-Geschichten entwickelte. Auf der Palette der Kriminalromane steht der *hard boiled*-Krimi dem Detektivroman gegenüber. Es handelt sich hierbei um Thriller; der*die Täter*in eines Verbrechens steht meist von Beginn an fest und die Handlung beschäftigt sich mit der Jagd nach dieser Person (Wittkamp 2002, 38).

Die dritte Welle, die sogenannte *shinhonkakuha* (dt.: „neue orthodoxe Welle“), entwickelte sich schließlich in den späten 1980er Jahren und wurde zu einem großen Teil von weiblichen Autorinnen getragen. Texte dieser Welle zeichneten sich dadurch aus, dass sie die narrativen Techniken sowie Plottwists der *honkaku*-Krimis mit der sozialen Kritik der *shakaiha* verbanden (Seaman 2004a, 12). Als wichtige Vertreterinnen dieser Generation von Kriminalschriftstellerinnen seien Takamura Kaoru (*1953), Miyabe Miyuki, Nonami Asa, Shibata Yoshiki (*1959) und Kirino Natsuo genannt (vgl. Seaman 2004a; Nakanishi 2018). Auch wenn nicht alle Kriminalschriftstellerinnen das Geschlechterverhältnis explizit

8 Phonetische Schreibung der Frage „Who (has) done it?“. Literatur und Filme des Whodunit-Genres beginnen mit einem Mord durch eine*n unbekannte*n Täter*in, der*die dem Publikum erst zum Ende des Films durch den*die Detektiv*in präsentiert wird.

9 Wie der Name suggeriert, steht hier nicht das *who* (Täter*in), sondern das *why* (Motiv) im Vordergrund.

thematisieren, erlaubt das Kriminalgenre ihnen zumindest, die Rolle der Frau in der japanischen Gesellschaft zu kritisieren. Nakanishi schreibt:

With Japanese women historically consigned to second-class citizenship in their own country, Kirino and her fellow female crime writers depict women bearing the heaviest brunt of social injustice, characterized as victims of a culture that privileges male experience over female, whose legal system countenances men's prerogative to exercise what Jane Ussher identifies as „power, authority and sexualised“ control over women, and that, until recently, did not even recognize sexual harassment and domestic violence as crimes. (Nakanishi 2018, 137–138)

Im Jahr 1993 veröffentlichte Kirino Natsuo mit *Kao ni furikakaru ame* ihren ersten Kriminalroman, in dem sie erstmalig eine weibliche Ermittlerfigur in diesem Genre etablierte. Kriminal- und Detektivgeschichten sind ein stark männlich geprägtes Genre, und die Zuteilung von bestimmten Rollen zu Geschlechtern ist darin relativ starr. Die beiden narrativ wichtigsten Figuren, der Ermittler und der Täter, sind fast ausnahmslos männlich besetzt. Frauenrollen in Kriminalromanen – sowohl im klassischen Detektivroman als auch in Thrillern des *hard boiled*-Genres – beschränken sich zumeist auf entweder das Mordopfer oder Figuren vom Typus *femme fatale*. Beide Tropen sind stark durch den *male gaze* gekennzeichnet und verweigern den weiblichen Figuren eine eigene Agenda. Kirinos Einsatz einer weiblichen Ermittlerin ist daher per se transgressiv (Copeland 2004, 250–251). In *OUT* geht die Autorin noch einen Schritt weiter: Die Hauptfiguren des Romans sind vier Hausfrauen. Damit richtet sie den Fokus auf Figuren, die sonst keine narrative Handlungsmacht besitzen und nur als Nebenfiguren in den Geschichten anderer Charaktere auftauchen (Hemmann 2018a, 172). Qiao verortet Kirino im Noir-Subgenre, das dem *hard boiled*-Subgenre nahesteht. Es zeichnet sich vor allem durch den dunklen Unterton aus: Sexualität und Gewalt werden verstärkt eingesetzt, Gut und Böse sind nicht näher definiert und die Figuren sind häufig keine klassischen Held*innen. Während Frauen im männlich geprägten Noir-Genre meist nur als *femme fatale* auftauchen, die die Ordnung stören und Männer durch ihre verführerische Sexualität in eine Falle locken, ist dies in Kirinos Werken anders; ihre weiblichen Figuren sind sehr komplex. Die Zuordnung zum Noir-Genre erfolgt bei Qiao vor allem durch Kirinos Einsatz von Sexualität und Gewalt und dem Ausbleiben eines Happy Ends (Qiao 2018b, 117–119). Diese Einordnung ist vor allem bei Rezensionen aus dem anglophonen Bereich gängig: Die *Washington Post* beschreibt *OUT* als „Japanese noir“ (Munger 2003) und *World Literature Today* schreibt von „feminist noir“ (Davis 2010). Kirino selbst beschreibt ihre Motivation, Kriminalgeschichten zu schreiben, wie folgt:

As a romance novelist, I could not make a living because there was no market for the genre in Japan. Also, romance novels weren't really what I wanted to do as a writer. I'm fascinated

by the psychological aspects of crime. When a person is cornered, they do unimaginable things – things that one usually thinks they would never do. And there is this single moment where a person becomes susceptible to committing a crime. To delve into these things is to explore the whole of human psychology. – Kirino Natsuo (Duncan o. D., Internet)

Dieses Zitat verdeutlicht, dass der Reiz des Kriminalgenres für sie nicht in den logischen Schlussfolgerungen des Detektivromans liegt, sondern in der Erforschung der menschlichen Psyche, die die Motivsuche der Whydunit-Strategie ermöglicht. Dies kombiniert sie mit den gesellschaftskritischen Elementen der *shakaiha*, um so aufzuzeigen, wie das System Individuen an ihre Grenzen bringt – und über diese hinaus.

4.2 OUT

Der Roman *OUT* erschien 1997 im Kōdansha-Verlag¹⁰, die deutsche Übersetzung wurde 2003 im Wilhelm Goldmann Verlag veröffentlicht. Er wurde 1998 mit dem *Mystery Writers of Japan Award* ausgezeichnet. *OUT* wurde in mehrere Sprachen übersetzt und verkaufte sich in Japan über 500.000-mal (Gebhardt 2007a, 451).

Kirino schrieb den Roman, nachdem sie einen Zeitungsartikel las, der über Frauen berichtete, die nachts in einer Bentō¹¹-Fabrik arbeiten müssen, da sie Schwierigkeiten haben, ihren Teilzeitjob mit der Kinderbetreuung zu vereinbaren; Kirino bezeichnete diese Frauen als „moderne Sklavinnen“ (Hiraide 2020, Internet). Zum ersten Mal in der Geschichte des japanischen Kriminalromans ließ sie hier gewöhnliche Hausfrauen als Hauptfiguren auftreten. Ausgangspunkt der Handlung sind die vier Frauen Masako, Yayoi, Kuniko und Yoshie¹², die gemeinsam in der Nachtschicht einer Bentō-Fabrik arbeiten. Dabei verkörpert jede der vier Frauen unterschiedliche Problematiken, mit denen Frauen sich in der japanischen Gesellschaft konfrontiert sehen: Masako ist in ihrer Familie völlig isoliert, Yoshie ist mit der Pflege ihrer bettlägerigen Schwiegermutter überfordert, und Kuniko hat einen immensen Schuldenberg angehäuft, da sie großen Wert auf den Konsum von Markenprodukten legt. Katalysator der Handlung ist Yayoi, die im Affekt ihren Ehemann erwürgt, nachdem dieser sie nicht nur betrügt, sondern

¹⁰ Die für diese Studie verwendete Version erschien 2002 im Kōdansha-Verlag, vgl. Kirino 2002a, 2002b.

¹¹ Ein Bentō ist eine japanische Lunchbox, in der alle möglichen Speisen serviert werden können. Meist sind es Reis, Fisch oder Fleisch und diverse Beilagen wie Gemüse.

¹² In der deutschen Übersetzung wird der Name als „Yoshië“ wiedergegeben, wohl um die getrennte Aussprache der Vokale i und e zu verdeutlichen. In dieser Studie wird der Name jedoch, gemäß der Transkription nach Hepburn-System, „Yoshie“ geschrieben.

auch alle Ersparnisse der Familie, inklusive der Sparkonten der Kinder, beim Glücksspiel verliert. Verzweifelt bittet sie die anderen Frauen um Hilfe, die sie dabei unterstützen, die Leiche ihres Mannes zu zerstückeln und verschwinden zu lassen. Weil die Frauen dabei jedoch einige Fehler machen, wird die Leiche entdeckt und die vier Hauptfiguren werden im Laufe der Geschichte nicht nur von der Polizei verfolgt, sondern auch von dem Kredithai Jūmonji, bei dem Kuniko Schulden hat, und dem Yakuza¹³ Satake, der zunächst fälschlich von der Polizei beschuldigt wird, Yayoios Mann ermordet zu haben, und sich nun an den wahren Täterinnen rächen möchte.

Der Roman umfasst 786 Seiten (608 in der deutschen Übersetzung), die sich in sieben Kapitel und mehrere Unterkapitel aufteilen. Die personale Erzählweise springt zwischen verschiedenen Figuren hin und her und erlaubt so tiefe Einblicke in die Motive und Gedanken der verschiedenen Charaktere sowie ihre Beziehungen zueinander. Die Figuren, die auf diese Weise näher vorgestellt werden, sind neben den vier Hauptcharakteren, Jūmonji und Satake auch der Polizist Imai und der japanisch-brasilianische Arbeiter Kazuo. Der Handlungszeitraum beträgt etwa vier Monate.

Im folgenden Unterkapitel werden zunächst die vier Hauptfiguren vorgestellt und dargelegt, welche gesellschaftlichen Problematiken sie jeweils repräsentieren. Unter Einbeziehung der kapitalismuskritischen Untertöne des Werkes wird anschließend diskutiert, welche Aspekte der Genderperformativität sich in dem Text identifizieren lassen und wie darin Abjektion zur Entwicklung subversiver Lebensentwürfe eingesetzt wird. Den Abschluss bildet ein Blick auf das Ende des Romans und die Frage, ob es den Hauptfiguren gelingt, sich aus den oppressiven Strukturen des Systems zu befreien.

4.2.1 Repräsentationen gesellschaftlicher Problematiken

Die Protagonistin des Romans ist Katori Masako. Sie ist 43 Jahre alt, verheiratet mit Yoshiki und hat einen 17-jährigen Sohn namens Nobuki. In ihrer Familie fühlt sie sich isoliert: Nobuki spricht schon seit über einem Jahr kein Wort mehr mit seinen Eltern, und auch Masako und Yoshiki kommunizieren kaum noch miteinander. Ihr Zuhause kann ihr daher keine emotionale Stabilität bieten. Als Masako zu Beginn ihrer Schicht auf dem Fabrikgelände ankommt, kommt ihr folgender Gedanke:

13 Mitglied einer kriminellen Vereinigung des organisierten Verbrechens in Japan.

Ich will zurück, schoss es ihr durch den Kopf, als ihr der Gestank in die Nase stieg. Wie sie darauf kam und wohin sie zurück wollte, wusste sie nicht. Sicher nicht in das Haus, das sie eben erst verlassen hatte. Aber warum nicht nach Hause zurück? Und wohin denn sonst? Masako hatte das irritierende Gefühl, vom Weg abgekommen zu sein. (Kirino 2003, 11)

Damit wird direkt zu Beginn des Werkes eines der zentralen Themen angesprochen: der Zerfall der japanischen Kernfamilie. Die Familie, die eigentlich ein Ort der Geborgenheit und des Zusammenhalts sein soll, bietet Masako nur Einsamkeit und Kälte. Dabei wird deutlich, dass sie sich bereits mit der Situation abgefunden hat und keine Bemühungen unternimmt, ihre Familie wieder zusammenzuführen (Kirino 2003, 79). Innerhalb des binären Geschlechtersystems sind Frauen der privaten Sphäre und somit der Familie zugeordnet. Sie sind nicht nur dafür verantwortlich, Kinder und Ehemann zu versorgen, sondern auch dafür, emotionalen Beistand zu vermitteln. Dieser Aufgabe entzieht sich Masako, und da die Männer in ihrer Familie (und insgesamt im japanischen System) nicht befähigt sind, ihrerseits sozial und fürsorglich zu sein, zerbricht die Familie daran. Yoshiaki und Nobuki scheinen ohne Masakos Vermittlung nicht fähig zu sein, eine Beziehung miteinander aufrechtzuerhalten. Die Familie zerfällt zu einem Trugbild, deren Mitglieder nur noch als Zweckgemeinschaft miteinander zusammenleben und sich jeglicher Kommunikation verweigern. Dies führt dazu, dass Masako es nicht mehr erträgt, allein mit ihrem Mann zusammensitzen, ohne Radio oder Fernsehen laufen zu lassen (Kirino 2003, 107), und sie sich in ihrem eigenen Haus wie eine Untermieterin fühlt (Kirino 2003, 105). Um der Einsamkeit zu Hause zu entfliehen, entscheidet sie sich für die Arbeit in der Nachtschicht:

Genau deshalb hatte sie sich vielleicht die Nachtschicht in der Fabrik ausgesucht. Da konnte sie tagsüber schlafen und nachts arbeiten, sich körperlich verausgaben, bis sie zum Umfallen müde war und nicht mehr zu denken brauchte. Sie konnte ein Leben führen, das dem der Familie entgegenlief. (Kirino 2003, 313–314)

Masako ist jedoch nicht nur in der Familie isoliert, sondern auch in der Arbeitswelt. Ein weiteres Problem, das exemplarisch an ihr verdeutlicht wird, ist die Diskriminierung von Frauen am Arbeitsplatz. Der idealtypische Lebenslauf einer japanischen Frau sieht vor, dass sie nach dem Abschluss der Universität einige Zeit in einem Unternehmen arbeitet, dann jedoch bald heiratet und Kinder bekommt und somit aus dem Arbeitsleben ausscheidet. Als Pendant dazu ist der idealtypische Lebenslauf eines japanischen Mannes so ausgelegt, dass er bis zum Eintritt in die Rente in derselben Firma arbeitet und dort nach Senioritätsprinzip befördert wird. Diese idealtypischen Lebensläufe hatten vor allem während der Bubble Economy bis zum Ende der 1980er Jahre Bestand, doch auch wenn sich die Arbeitsverhältnisse und Lebensläufe in Japan mittlerweile pluralisieren, ist dieses

System noch nicht restlos verschwunden. Dies lässt viele Frauen als Verliererinnen zurück: Wer erst gar keine Kinder bekommt oder nach der Geburt der Kinder weiterarbeiten möchte (und das nicht nur in Teilzeit-Arbeit), gehört zu der Gruppe, die im gesellschaftlichen Diskurs als *makeinu* bezeichnet werden. Zu Masakos Hintergrund wird angemerkt, dass sie an ihrem ehemaligen Arbeitsplatz bei Beförderungen übergangen wurde und, nachdem sie ihren (männlichen und jüngeren) Chef auf einen Fehler hinwies, aus der Firma gemobbt wurde (Kirino 2003, 238). Viele weitere weibliche Angestellte verließen zudem die Firma aufgrund sexistischer Traditionen, die zum Beispiel vorsahen, dass (junge) weibliche Angestellte im Kimono zur Neujahrsfeier der Firma erscheinen und den ganzen Abend für den Service zuständig sein sollten (Kirino 2003, 235–236). Als Resultat ist Masako distanziert und kühl und wird häufig als schroff sowie sehr direkt charakterisiert (Kirino 2003, 14, 113, 114, 153, 223) – womit sie Verhaltenserwartungen an sie als Frau unterläuft.

Yamamoto Yayoi, die zweite Hauptfigur, setzt durch den Mord an ihrem Ehemann Kenji die Handlung in Gang. Sie ist 34 Jahre alt und die Mutter von zwei Söhnen, drei und fünf Jahre alt. Ihr Leben folgte zunächst dem idealtypischen Lebenslauf der japanischen Frau: Nach dem Abschluss der Universität arbeitete sie einige Jahre in einer Firma, wo sie den Angestellten Kenji kennenlernte und schließlich heiratete. Nach der Hochzeit hörte sie auf, zu arbeiten, und bekam schließlich ihre beiden Kinder. Doch mit der Zeit änderte ihr Ehemann sein Verhalten: Er begann, nach der Arbeit nicht nach Hause zu kommen, sondern seine Zeit stattdessen in Casinos und Hostessen-Clubs zu verbringen. Da er dort sein Gehalt und die Ersparnisse der Familie verspielte, blieb Yayoi nichts anderes übrig, als zusätzlich zur häuslichen Arbeit, die sie allein verrichten muss, noch den Job in der Bentō-Fabrik zu ergreifen, um ihre Kinder versorgen zu können. Dabei war die Nachtschicht jedoch nicht ihre erste Wahl. Zunächst arbeitete sie in einem Supermarkt, wo ihr jedoch schnell wieder gekündigt wurde, da sie nicht sonntags arbeiten konnte und mehrfach gefehlt hatte, weil die Kinder krank geworden waren (Kirino 2003, 137). Auch dies deutet auf die Unvereinbarkeit von Familie und Beruf hin. Durch die Care-Arbeit, die Yayoi verrichten muss, ist sie gezwungen, in prekären Verhältnissen zu arbeiten, obwohl sie über einen Universitätsabschluss verfügt.

Optisch wird Yayoi als äußerst attraktiv beschrieben, und weil in patriarchalen Systemen weibliche Attraktivität mit männlichem Begehren verknüpft wird, verbittert es sie umso mehr, dass ihr Ehemann das Interesse an ihr verliert:

Er gehörte zu der Sorte Mann, der irgendwann unweigerlich einer für sie unerreichbaren anderen Frau verfallen musste, aber das hatte Yayoi natürlich erst kürzlich bemerkt. Damals hatte er sie begehrt, weil Yayoi das süße Firmenmaskottchen gewesen war. Kaum

hatte er das Ziel, sie zu besitzen, erreicht, war sein Interesse schnell verfliegen. Kenji war ein Unglücksmensch, der immer einem Traumbild hinterherjagen musste. (Kirino 2003, 72)

Als Kenji schließlich beginnt, sie zu schlagen, und ihr am darauffolgenden Tag gesteht, dass er auch die Sparkonten der Kinder verspielt hat, verliert Yayoi die Kontrolle und erwürgt ihn im Affekt. Da sie sehr unselbstständig ist, bittet sie sofort Masako um Hilfe, die sich der Entsorgung der Leiche gemeinsam mit Yoshie und Kuniko annimmt. Yayoi selbst verändert sich im Nachgang der Tat spürbar: Da sie als einzige der vier Frauen nicht mit der harten, physischen Realität der Leiche und ihrer Zerlegung konfrontiert wird, fällt es ihr vergleichsweise leicht, sich von der Tat zu distanzieren und diese zu verdrängen. Sie verspürt auch keine Reue, da sie die Position vertritt, ihr Mann habe den Tod verdient für die Art, wie er sie behandelte. So sagt sie zu Masako:

„Vielleicht bin ich verrückt geworden, aber ich hab überhaupt nicht das Gefühl, etwas Böses getan zu haben. Ich finde es richtig, dass er tot ist, es geschieht ihm recht. Deshalb habe ich beschlossen zu denken, dass er nicht nach Hause gekommen, sondern irgendwohin verschwunden ist.“ (Kirino 2003, 83–84)

Yayois finanziell prekäre Situation ändert sich auch im Laufe des Romans nicht. Sie kann den Mord zwar bis zum Schluss vor der Polizei geheim halten, aber sie wird von Satake ausfindig gemacht, der ihr die 50 Millionen Yen, die sie aus der Lebensversicherung Kenjis erhielt, wieder abnimmt. So verliert sie ihren finanziellen Vorteil, blickt – wie zu Kenjis Lebzeiten – in eine finanziell ungewisse Zukunft und weiß nicht, wie sie sich und ihre Kinder ernähren soll.

Die dritte Hauptfigur ist die über 55-jährige Azuma Yoshie. Sie ist verwitwet und lebt in ärmlichen Verhältnissen, weshalb sie dringend auf das Geld aus der Bentō-Fabrik angewiesen ist. Sie hat zwei Töchter im Alter von 17 und 21 Jahren, Miki und Kazue, die sie jedoch ausnutzen, bestehlen und schließlich von zu Hause weglaufen. Die Undankbarkeit ihrer Kinder lastet schwer auf Yoshie. Des Weiteren pflegt sie ihre bettlägerige Schwiegermutter, die jedoch eine äußerst verbitterte und boshafte Person ist und Yoshie das Leben möglichst schwer macht¹⁴. Yoshie ist daher diejenige, die körperlich am härtesten arbeitet: Wenn sie von der Nachtschicht nach Hause kommt, kann sie nicht, wie die anderen, schlafen, sondern muss sich um ihre Schwiegermutter und jüngere Tochter

¹⁴ Die Pflegeübernahme innerhalb der Familie gilt in Japan als selbstverständlich. Die Erwartung an Frauen, ihre Schwiegereltern zu pflegen, stammt aus dem *ie*-System; Yoshies Beispiel ist hier besonders extrem, da der Ehemann bereits verstorben ist. Pflegearbeit ist mit hoher körperlicher und psychischer Belastung verbunden. Zur Darstellung von Alter und Pflege in der japanischen Literatur vgl. Mae 2014.

kümmern – und später auch um ihren Enkelsohn, den die ältere Tochter spontan nach Jahren der Kontaktlosigkeit bei ihr absetzt. Nachtruhe gibt es für sie nicht; nur hier und da kann sie eine Stunde schlafen. Einen Ausweg aus ihrer Situation sieht sie nicht, obwohl sie ihn sich dringend wünscht. Die dauerhafte Belastung, der sie ausgesetzt ist, ist auch für die anderen Figuren sichtbar:

Yoshië lachte, aber Masako durchschaute sie: Tief unten in ihren Augen konnte sie das Entsetzen und den Gram eines Menschen sehen, dem man den Tod und das Leben anderer aufgebürdet hatte. (Kirino 2003, 220)

Um ihre finanziellen Probleme zu lösen, hilft sie Masako bei der Beseitigung von Kenjis Leiche, da Yayoi ihr einen Teil der Lebensversicherung als Lohn anbietet. Auch als Masako später gemeinsam mit Jūmonji ins Geschäft des Leichenentsorgens einsteigt, hilft Yoshie ihr aus finanzieller Not heraus, obwohl sie große moralische Schwierigkeiten mit dieser Art von ‚Arbeit‘ hat. Yoshie leidet unter einer starken Mehrfachbelastung: Als Frau und Mutter der Familie ist sie für den Haushalt und das Versorgen der anderen Familienmitglieder zuständig, und seit dem Tod ihres Mannes ist sie zusätzlich die Ernährerin der Familie. Ihre Erschöpfung ist daher sowohl psychischer als auch physischer Natur.

Die vierte Frauenfigur ist die 33-jährige Jōnouchi Kuniko. Sie legt großen Wert auf hübsche Kleidung, schicke Autos und andere Statussymbole, kann ihren Lebensstil allerdings nicht finanzieren, weshalb sie hoch verschuldet ist. Ihr Äußeres ist ihr sehr wichtig, aber sie wird – sowohl von sich selbst als auch von den anderen Charakteren – als unattraktiv und übergewichtig beschrieben:

Dafür bin ich hässlich, hässlich und fett, dachte sie. Sie betrachtete sich im Rückspiegel, und wieder packte sie das allgegenwärtige Gefühl der Verzweiflung. (Kirino 2003, 27)

Zu Beginn des Romans lebt sie noch mit ihrem Partner zusammen, dieser verlässt sie jedoch relativ bald und nimmt die gesamten Ersparnisse mit. Kuniko ist demnach allein für die Rückzahlung der Schulden verantwortlich und verbringt im Laufe des Romans einige Zeit damit, sich mit ihren Gläubigern auseinanderzusetzen. Sie ist eine boshafte und neidische Person, die konstant das Gefühl hat, nicht das zu erhalten, was ihr zusteht. Ihre Geldgier führt auch dazu, dass sie unbeabsichtigt in die Entsorgung von Kenjis Leiche verwickelt und zur Komplizin gemacht wird. Da sie Masakos explizite Anweisung, die Müllsäcke mit Leichenteilen auf privaten Müllsammelstellen zu entsorgen, bewusst ignoriert und sie stattdessen in einem öffentlichen Park entsorgt, ist sie dafür verantwortlich, dass die Müllsäcke entdeckt werden und die Polizei ihre Ermittlungen beginnt. Dennoch hat Kuniko kein Schuldbewusstsein. Als es sich für sie als vorteilhaft erweist, erzählt sie auch Jūmonji und Satake von dem Mord an Kenji und verstärkt damit die Schwierigkeiten der anderen Frauen.

Von den vier weiblichen Hauptcharakteren hat Kuniko am stärksten das Frauenbild der patriarchalen Gesellschaft internalisiert. Sie lügt über ihr Alter und gibt sich als 29 aus, da sie daran glaubt, dass Frauen über 30 Jahren ihren Wert verloren haben – eine Einstellung, die von verschiedenen männlichen Charakteren gespiegelt wird. Kuniko ist zugleich die Einzige, die bereit ist, im Rotlichtmilieu zu arbeiten und sich stark nach der vor allem sexuellen Anerkennung von Männern sehnt. Dies wird ihr letztlich zum Verhängnis, denn ihr Egoismus führt sie in den Tod. Sie endet schließlich – wie viele Leichen vor ihr – bei Masako und Yoshie, denen nichts anderes übrigbleibt, als auch Kuniko in kleine Teile zu zerlegen und verschwinden zu lassen.

Es wird deutlich, dass alle vier Hauptfiguren, wie Kasai es formuliert, „die Ausbreitung von Armut in einer Wohlstandsgesellschaft verkörpern“¹⁵ (Kasai 1997, 219), auch wenn sie unterschiedliche Aspekte der Prekarisierung repräsentieren. Relevant ist dabei, wie diese Prekarisierung auch durch Geschlecht beeinflusst wird, wie der weitere Verlauf der Analyse zeigen wird.

4.2.2 Kritik des kapitalistischen und patriarchalen Systems

Das erste Kapitel von *OUT* beschreibt das Aufeinandertreffen der vier Frauen auf dem Parkplatz vor der Bentō-Fabrik und direkt im Anschluss den Ablauf einer Nachtschicht. Dass Kirino den Roman in diesem Setting eröffnet, verdeutlicht einen starken Schwerpunkt, den der Roman setzt: die Entmenschlichung des Individuums im Kapitalismus. Die Arbeiter*innen in der Fabrik arbeiten unter unwürdigen Bedingungen und müssen sich von den Aufsehern demütigen lassen:

Masako stellte sich brav ans Band. Die Arbeit in der Fabrik glich in mancherlei Hinsicht dem Gefängnisleben: Jedes kurze Gespräch im Stehen, jedes Flüstern war verboten, ja selbst seine natürlichen körperlichen Bedürfnisse durfte man nicht gleich und ohne vorherige Erlaubnis befriedigen; die Arbeiter hatten gefälligst stillschweigend ihr Soll zu erfüllen. (Kirino 2003, 543)

Diese Konstellation ist bereits gegendert, denn Teilzeitarbeit wird zu einem deutlich größeren Anteil von Frauen ausgeübt als von Männern, was innerhalb des Romans auch von Polizeiinspektor Imai geäußert wird (Kirino 2003, 304). Hier vermischen sich allerdings verschiedene Ebenen der Marginalisierung, denn neben japanischen Frauen arbeiten vor allem männliche japanischstämmige

15 豊かな社会における拡散した「貧困」を体现する。

Gastarbeiter aus Brasilien¹⁶ in der Fabrik. Die Schwierigkeiten, mit denen diese Bevölkerungsgruppe konfrontiert wird, zeigen sich an der Figur des Kazuo, Sohn eines nach Brasilien ausgewanderten Japaners und einer Brasilianerin, der nach Japan kommt, um dort Geld zu verdienen. Doch statt der Freundlichkeit, die er als Landsmann erwartet, wird ihm nur Ablehnung entgegengebracht; er wird in Japan wie ein Ausländer behandelt und in der Fabrik ausgebeutet. Kazuo spricht daher von der „depressiven Kälte im Heimatland seines Vaters“ und wird stark desillusioniert (Kirino 2003, 328). Konträr dazu sind alle Aufseher, die im Roman näher genannt werden, japanische Männer, die ihre Macht über die Arbeiter*innen ausnutzen und diese als „blödes Pack“ beschimpfen (Kirino 2003, 21). Dabei erweist sich Solidarität für die vier Hauptcharaktere als die beste Strategie, um die harte Arbeit erledigen zu können:

Selbst, wenn sie zur Toilette wollten, mussten sie sich einzeln auswechseln lassen. Manchmal dauerte es fast zwei Stunden, bis man an die Reihe kam, nachdem man sich gemeldet hatte. Deshalb musste man mit den eigenen Kräften haushalten, kameradschaftlich helfen und sich helfen lassen und anstrengende Bewegungen möglichst vermeiden. Das war das Geheimnis, eine solche Arbeit lange durchhalten zu können, ohne sich körperlich kaputtzumachen. (Kirino 2003, 21–22)

Während dieser Abschnitt die Solidargemeinschaft beschreibt, die die vier Frauen (zunächst) bilden, zeigt sich keine allgemeine Solidarität unter den Arbeiter*innen.

Das Fabrikgelände stellt auch einen Ort der sexuellen Bedrohung und Ausbeutung dar. Schon zu Beginn des Romans warnen die Frauen in der Fabrik sich gegenseitig, dass auf dem Fabrikgelände ein Grapscher unterwegs sei, der Frauen anfele, die allein in der Dunkelheit von der Fabrik zum Parkplatz laufen. Das Gelände symbolisiert somit einen Raum, der für Frauen inhärent bedrohlich ist. Dies wird auch in der vorletzten Szene des Romans aufgegriffen, als Masako und Satake nachts zu einem Kampf auf Leben und Tod auf dem Fabrikgelände zusammentreffen und Satake Masako auf einem der Fließbänder vergewaltigt (vgl. Kapitel 4.2.5). Das Fabrikgelände und der zugehörige Parkplatz werden dabei, wie Miller herausarbeitet, mit Begriffen der negativen Ästhetik beschrieben, um zu unterstreichen, wie sehr die Arbeit dort den Hauptfiguren schadet. In *OUT* zeigt sich dies anhand der Beschreibungen des schlechten Geruchs, der Kälte und des vernachlässigten, verfallenen Zustands des Parkplatzes (Miller 2021, Internet). Die Beschreibung des Fabrikgeländes hat dabei für Kirino eine wichtige Bedeutung:

¹⁶ Im Japanischen wird der Begriff *nikkeijin* gebraucht, um Angehörige der japanischen Diaspora zu bezeichnen. Die ersten Japaner*innen siedelten im Jahr 1908 nach Brasilien; mittlerweile befindet sich dort die größte japanische Community außerhalb Japans.

For research, I like to go to the location of the places in the novels. The first thing that I do is involve my senses: I notice the smells; I open the trash cans and look at what people have thrown away. For example, in *Out*, I wanted to understand the experience of [working] at a bento factory. An acquaintance of mine happened to know a person who worked at [one]. So for two nights, I worked the night shift. After that, I just had to escape. – Kirino Natsuo (Rochlin 2007, Internet)

Diese Beschreibungen der Fabrikarbeit und des Fabrikgeländes als Ort der Bedrohung sind dafür verantwortlich, dass *OUT* im Diskurs mitunter mit *Kanikōsen* verglichen wird. Seaman merkt jedoch an, dass Kirinos Hauptfokus nicht auf der Kritik an der Bentō-Fabrik und dem kapitalistischen System liege; sie thematisiere nicht nur Arbeit, sondern auch das Privatleben. Eine strikte proletarische Lesart sei auch deshalb nicht möglich, weil Masako zum Ende des Romans Japan verlässt anstatt etwas zu unternehmen, um die Bedingungen in Japan zu verbessern (Seaman 2006, 199). Es ist dabei jedoch zu beachten, dass sich die Systemkritik, die Kirino in *OUT* anbringt, nicht nur auf das Feld der Erwerbsarbeit beschränkt: Die Entmenslichung durch das kapitalistische System zieht sich bis in die persönliche Sphäre der Hauptfiguren. Dabei ergeben sich viele Parallelen zwischen ihrem Privatleben und der Fabrikarbeit, wie Kapitel 4.2.3 und 4.2.4 zeigen werden. Das Thema Kapitalismuskritik zieht sich wie ein roter Faden durch den Roman und wird daher auch im Verlauf der Analyse immer wieder eine Rolle spielen.

Prekäre Bedingungen finden sich in *OUT* nicht nur in der Arbeitswelt, sondern können auch im Privatleben vorhanden sein. Hemmann schreibt:

The term „precarity“ is used to describe a state of uncertainty regarding employment and income security, but it may also be used to describe a lack of other resources, such as physical safety and emotional stability, that negatively affects the lives of people alienated or marginalized by society. (Hemmann 2018b, 201)

Yayoi, Kuniko und Yoshie befinden sich bereits in einem finanziell prekären Zustand, und allen vier Frauen mangelt es an weiteren Ressourcen: Emotionale Unterstützung erhalten sie von keinem Familienmitglied, Yayoi wird durch häusliche Gewalt bedroht, und die Körper der Frauen werden nicht nur für Erwerbsarbeit, sondern auch für Hausarbeit ausgebeutet. Kirino demontiert mit diesen Darstellungen den Mythos des *onna tengoku* (vgl. Kapitel 2.1.2) und stellt Hausarbeit auf eine Stufe mit Erwerbsarbeit, was sowohl den Grad der körperlichen und mentalen Erschöpfung als auch den inhärenten Wert der Arbeit betrifft. Dadurch, dass die Hausarbeit nicht finanziell vergütet wird, stellt sie eine noch größere Ausbeutung dar als Erwerbsarbeit.

Dass das patriarchale System Frauen gegenüber feindlich gesinnt ist, zeigt sich vor allem an den männlichen Figuren, die verschiedene Formen der Bedro-

hung für die weiblichen Charaktere darstellen. Neben dem Charaktertypus der Aufseher in der Fabrik, die ihre Macht gegenüber den Arbeiterinnen ausnutzen, sind es vor allem die Ehemänner, die ihre Frauen ihrer Handlungsfähigkeit berauben – obwohl oder vielleicht gerade weil sie selbst die gesellschaftlichen Anforderungen, die an sie gestellt werden (d. h. die finanzielle Absicherung ihrer Familie) nicht erfüllen (können). Yoshies Ehemann ist bereits tot, doch zu Lebzeiten war er gewalttätig (Kirino 2003, 25), und sein Tod – verursacht durch Leberzirrhose, was den Verdacht des Alkoholmissbrauchs nahelegt – legt Yoshie die Bürde auf, in ihrer Familie sowohl die ‚weibliche‘ Rolle der Hausfrau und Mutter als auch die ‚männliche‘ Rolle des Ernährers einzunehmen. Masakos Ehemann Yoshiaki ist seiner Frau keine emotionale Unterstützung und bindet sie durch seine Existenz an ein Leben, dem sie gerne entfliehen würde. Auch sexuell fühlt Masako sich nicht erfüllt, da Yoshiaki und sie schon seit Jahren keinen Geschlechtsverkehr mehr haben. Da die heterosexuelle Ehe aber meist den einzigen gesellschaftlich anerkannten Raum darstellt, in dem Frauen ihre Sexualität ausleben dürfen, bleibt Masako die sexuelle Erfüllung verwehrt. Tetsuya, Kunikos langjähriger Partner, verlässt sie zu Beginn des Romans überraschend. Er stiehlt nicht nur die Ersparnisse des Paares, sondern lässt Kuniko zudem allein mit den gemeinsamen Schulden zurück und verstärkt so ihre prekäre finanzielle Situation. Kenji schließlich, Yayoios Ehemann, zwingt sie nicht nur in finanzielle Armut und die damit verbundene schwere körperliche Arbeit, die sie in der Fabrik verrichten muss, sondern kränkt sie auch emotional durch sein Desinteresse an ihr seit der Hochzeit sowie dadurch, dass er der chinesischen Hostess Anna nachstellt. Für alle vier Frauen symbolisieren ihre Ehemänner einen weiteren Teil des Gefängnisses, das sie an ihr Zuhause bindet und ihnen ihre freie Entfaltung als Individuen versagt. Inoue stellt zudem fest, dass durch die prekäre Arbeit, die die vier Frauen in der Bentō-Fabrik leisten, im Fall von Masako und Yayoi eine Klassentrennung innerhalb der eigenen Familie stattfindet, da die Ehemänner als *sararīman* Jobs der Mittelschicht innehaben (Inoue 2018, 76). Die Ungleichheit zwischen den Ehepartnern zeigt sich daher auf emotionaler, finanzieller, sexueller und mentaler Ebene.

Kazuo unterscheidet sich in seiner Männlichkeit in einem entscheidenden Faktor von den anderen männlichen Charakteren: Er ist brasilianischer Abstammung und somit in Japan ein ‚Ausländer‘. Die Abgrenzung zu japanischen Männern erfolgt hierbei einerseits durch körperliche Attribute: Durch seine „muskulöse Brust“ und die „breiten Schultern“ unterscheidet er sich von diesen (Kirino 2003, 401). Zudem wird den Einwanderern nicht der gleiche soziale Status zuteil wie japanischen Männern: Sie leben in engen, kleinen Zimmern im Wohnheim der Fabrik, erhalten ein niedriges Gehalt und werden von den Aufsehern ebenso gedemütigt wie die japanischen Frauen. Zu Beginn des Romans wird Kazuo ver-

dächtigt, der Grapscher zu sein, der sich auf dem Fabrikgelände herumtreibt, aber im Verlauf der Handlung erweist er sich als einsam und auf der verzweifelten Suche nach zwischenmenschlichen Beziehungen, die er kurzfristig bei Masako findet. Seine Bedrohlichkeit wird daher, im Gegensatz zu der der japanischen Männer, im Verlauf des Romans reduziert.

Der Polizist Imai und seine Kollegen symbolisieren die institutionalisierte, staatliche Seite des patriarchalen Systems. Dabei treten die Polizisten in keiner einzigen Szene als ‚Freund und Helfer‘ auf – so ist die Polizei auffällig abwesend, als ein unbekannter Mann Arbeiterinnen auf dem Fabrikgelände sexuell belästigt und Yayoi von ihrem Ehemann geschlagen wird. In keiner dieser Situationen ziehen die weiblichen Figuren es in Erwägung, sich auf die Polizei zu verlassen – wohl in Erwartung dessen, dass ihre Stimmen dort nicht gehört werden¹⁷. Gleichzeitig steht das Polizeirevier auch symbolisch für die Abneigung, die die weiblichen Figuren gegen die ‚Männerwelt‘ hegen:

Von jenseits seines Schweigens drangen die typischen Geräusche auf einem Polizeirevier zu ihr herüber: Männerstimmen, die durcheinander redeten, Telefonklingeln und so weiter. Ihr war, als könnte sie durch die Leitung hindurch sogar den Männerschweiß und den Zigarettenqualm riechen, der das Großraumbüro vernebelte. Yayoi verzog angewidert das Gesicht. (Kirino 2003, 414)

Die deutlich maskuline Kodierung der Polizei, deren Aufgabe es ist, den Status quo der hegemonialen Machtbeziehungen aufrechtzuerhalten, veranschaulicht das phallogozentristische System und erklärt, warum Frauen sich nicht auf Unterstützung der Polizei verlassen.

Imai ist dabei der einzige Polizist, der Yayoi und ihre Freundinnen beinahe durchschaut. Mehrfach vermutet er, dass Yayoi ihren Mann getötet und die anderen aufgrund von „Frauensolidarität“ geholfen haben, verwirft den Gedanken dann aber wieder (Kirino 2003, 315–317). Sein Scheitern bei der Auflösung des Falls begründet sich letztlich darin, dass er die weibliche Lebensrealität nicht nachvollziehen kann:

Gerade weil Yayoi so eine mustergültige Ehefrau und Mutter war, hatte sie wie eine Furie auf Kenji losgehen und ihn töten können, nachdem sie erfahren hatte, wie er sie hintergangen hatte. Wenn sie dagegen einen Geliebten gehabt hätte, mit dem sie sich gut verstand, wäre es wohl nie so weit gekommen. Imai zog genau die falschen Schlüsse aus seinen richtigen Überlegungen. (Kirino 2003, 307)

¹⁷ Erst im Jahr 2001 wurde in Japan ein Gesetz zum Schutz vor häuslicher Gewalt (*Haigūsha kara no bōryoku no bōshi oyobi higaisha no hogotō ni kansuru hōritsu*) erlassen.

Die Polizei zeigt sich in *OUT* demnach nicht nur als unfähig, Frauen vor Bedrohungen zu beschützen, sondern zudem selbst als aktive Bedrohung, da sie die Institutionalisierung des patriarchalen Systems repräsentiert.

Im Gegensatz zu Imai gelingt es zwei anderen Männern, den vier Frauen auf die Spur zu kommen. Der erste von ihnen ist Jūmonji, ein Kredithai und Möchtegern-Yakuza, der durch Kunikos Unachtsamkeit Verdacht schöpft und schließlich hinter ihr Geheimnis kommt. Jūmonji wird zunächst betont hypermaskulin präsentiert. Schon seine Zugehörigkeit zum kriminellen Unterschichtsmilieu signalisiert eine gewisse Gewaltbereitschaft, und sein aggressives Vorgehen auf der Suche nach der Wahrheit hinter dem Mord verstärkt diesen Eindruck. Er zeigt sich zudem als zutiefst frauenfeindlich: Frauen haben für ihn keinen anderen Wert als den sexuellen, und den verlieren sie, sobald sie über 20 Jahre alt sind:

Sie [Kuniko] hatte ihm offenbar die Gunst erwiesen, Make-up aufzulegen, während er im Wagen auf sie warten musste – na ja, jetzt sah sie immerhin ein klein wenig erträglicher aus als im schummrigen Außenflur der öffentlichen Mietskaserne. Aber der dicke, verschmierte Lidstrich um die Augen, die ungleichmäßig aufgetragene Foundation, überhaupt das dicke Make-up betonten noch den Eindruck von einer fragwürdigen Frau undefinierbaren Alters und undurchsichtiger Persönlichkeit.

Jūmonji, der sowieso keine Frauen über zwanzig mochte, hegte eine grundlose Abneigung gegen Kuniko. Sie kam ihm wie die Verkörperung seiner Überzeugung vor, dass Frauen mit jedem Lebensjahr verdorbener wurden.

Noch so ein fauler Schuldner, dachte Jūmonji, während er auf die etwas vorstehenden Zähne von Kuniko starrte, die ihm gerade ihr Leid über die ach so harte Arbeit in der Lunchpaket-Fabrik klagte. Ihre Schneidezähne waren mit rosarotem Lippenstift verschmiert. (Kirino 2003, 165)

Die aggressive, gewaltbereite Männlichkeit, die Jūmonji zur Schau stellt, erweist sich jedoch als Farce. Während er sich zunächst begeistert von seiner Idee zeigt, gemeinsam mit Masako und Yoshie Leichen für die Yakuza zu zerlegen und verschwinden zu lassen, verliert er den Mut bei der aktiven Umsetzung seines Plans zusehends. Der konstante Umgang mit Leichen macht ihm deutlich zu schaffen (Kirino 2003, 433), und als Masako die Leichen als „Müll“ bezeichnet, zeigt er sich schockiert (Kirino 2003, 435). Letzten Endes kann er die Dominanz, die er als Teil seiner Männlichkeit betrachtet, nicht aufrechterhalten und unterwirft sich Masako:

Er gab sich zwar alle Mühe, ein Ganove zu sein, aber wenn es darum ginge, eine Leiche verschwinden zu lassen, würde ihn wohl der Mut verlassen. Geschweige denn, sie zu zerstückeln! Vor Masako, die das alles bis zum Ende durchgezogen hatte, verspürte er fast so etwas wie Ehrfurcht. Diese Bohnenstange von einem Weib hatte verdammt viel Mumm bewiesen! Keinen Augenblick hielt Jūmonji das, was sie getan hatte, für ein völlig verrücktes, kopfloses Unterfangen. Für ihn hatte Masako einfach Klasse. (Kirino 2003, 373)

In Bezug auf Jūmonjis Habitus als Mitglied des kriminellen Milieus – und somit Außenseiter der Gesellschaft – zieht Kirino einen direkten Vergleich zu Murakami Ryū, indem sie den Yakuza Soga, mit dem Jūmonji zusammenarbeitet, diesen zitieren lässt. Soga vergleicht die Yakuza dabei mit den Oberschülerinnen aus Murakamis Geschichten:

„Nehmen wir Ryū Murakami oder die Oberschülerinnen. Sie hassen ihre Väter. Wir haben mit unserer Arbeit auch nur aus Hass auf unsere Väter beziehungsweise auf unser Vaterland Japan angefangen, ist es nicht so? Ich meine, wir sind doch alle verlorene Söhne und Töchter, Außenseiter am Rande der Gesellschaft, oder stimmt das etwa nicht? [...] Sieh dich doch an: Du hast dich schon allein dadurch hinauskatapultiert, dass du in der Mittelschule in Adachi in unsere Gang eingetreten bist. Und jetzt bist du ein Kredithai und ich ein Yakuza. Wir waren Außenseiter und sind Außenseiter geblieben. Oder anders ausgedrückt, unsere Väter haben uns für immer verdorben und aufgegeben. Aber das ist mit Ryū Murakami und den Oberschülerinnen ganz genauso, in dem Punkt ähneln wir uns. Wir haben Klasse. Verstehst du, was ich meine?“ (Kirino 2003, 378)

Soga bezieht sich hierbei auf den Roman *Love & Pop* (1996), in dem Murakami sich thematisch mit *enjo kōsai*¹⁸ auseinandersetzt. Die Anspielung auf diesen Roman lässt sich ironisch lesen, da Soga sich mit den Schulmädchen identifiziert, obwohl Jūmonji *enjo kōsai* in Anspruch nimmt und die Metapher eher auf Masako und die anderen Hauptfiguren anwendbar wäre, die durch ihr Geschlecht gezwungen sind, ihre Körper einzusetzen, um Geld zu verdienen.

Der Yakuza Satake stammt aus einem ähnlichen Milieu wie Jūmonji. Er hält seine aggressive Hypermaskulinität lange aufrecht und überdeckt mit ihr seinen Todeswunsch. In seiner Jugend erlebte er einen Zustand sexueller Ekstase, als er eine Frau tötete, während er sie vergewaltigte. Seitdem ist er auf der Suche danach, dieses Ereignis zu replizieren, da er außerhalb dieser Fantasien impotent geworden ist. Als polizeibekannter Verbrecher ist auch er ein Außenseiter der Gesellschaft, doch auch innerhalb seiner Subkultur schafft er es nicht, stabile Beziehungen einzugehen und sich einen festen Platz zu sichern, da die Scham über seine Impotenz ihn davon abhält, sich anderen zu öffnen. Er betreibt einen Hostessen-Club, in dem Yayoio Ehemann Kenji Stammgast ist. Da dieser dort kurz vor seiner Ermordung noch Ärger verursachte und von Satake mittels körperlicher

¹⁸ Deutsch etwa „Aushilfsbegleitung“, beschreibt ein Phänomen in Japan, dass in den 1980er Jahren erstmalig im Mediendiskurs auftauchte und vor allem während der 1990er Jahre stark skandalisiert wurde. Es beschreibt junge Mädchen, meist Oberschülerinnen, die sich gegen finanzielle Leistungen mit älteren Männern treffen. Hierbei kann es zum Geschlechtsverkehr und anderen sexuellen Handlungen kommen, auch wenn das in einem Großteil der Fälle nicht so ist. Der Mediendiskurs skandalisierte vor allem das Verhalten der Mädchen, während die männliche Perspektive – die der Kunden – größtenteils ignoriert wurde.

Gewalt vor die Tür gesetzt wurde, wird Satake zunächst seines Mordes verdächtigt. Im Zuge dieser Ermittlungen wird auch der Lustmord, den er vor vielen Jahren beging, in seinem sozialen Umfeld bekannt, und Satake schwört aus Rache, die echten Täter*innen finden zu wollen. Als er schließlich die Wahrheit erfährt, versetzt es ihn in zusätzliche Rage, dass sein Leben wegen eines „lächerlichen, mickrigen Hausfrauenverbrechens“ ruiniert wurde (Kirino 2003, 490). Durch seinen sexuellen Sadismus ist seine Form der Misogynie die gefährlichste für die Hauptcharaktere:

Die Frau, die er getötet hatte, war auch so ein gewieftes Weib gewesen, das sich köstlich darüber amüsiert hatte, die Männer zu überlisten.

Aber das konnte er sich nicht gefallen lassen. Wenn er sie erst geschnappt hatte, würde sich selbst in Masakos wachsamen Augen heftige Reue zeigen. Nach ein paar ordentlichen Schlägen würde das dünne Fleisch ihrer Wangen aufplatzen, Blut würde hervorquellen. (Kirino 2003, 477)

Nachdem das kriminelle Milieu sich für Masako zunächst als eine Befreiung präsentiert, ist Satake der Charakter, der am stärksten verdeutlicht, dass auch das ein Trugschluss ist und es innerhalb Japans keine Milieus gibt, in denen Frauen sich gefahrlos bewegen können – auch nicht die kriminelle Unterwelt.

Die Vereinnahmung von Frauen im kapitalistischen und patriarchalen System wird in *OUT* hauptsächlich dadurch zum Ausdruck gebracht, wie mit ihren Körpern umgegangen wird. Die Arbeit in der Fabrik ist körperlich anstrengend und führt zu langanhaltenden Schmerzen; zudem stellt auch die konstante Bedrohung durch sexuelle Gewalt auf dem Fabrikgelände eine Form von symbolischer Gewalt dar, die sich gegen Frauen richtet. Diese Formen der körperlichen Bedrohung und Ausbeutung werden hauptsächlich durch männliche Figuren repräsentiert, da sowohl die Aufseher in der Fabrik als auch die Täter sexueller Gewalt männlich sind. Der überwachende ‚Blick‘ der staatlichen und gesellschaftlichen Kontrolle zeigt sich dabei auch hier als männlicher Blick (*male gaze*), den die Frauen zwar teilweise internalisiert haben, aber dennoch (mit der Ausnahme von Kuniko) nach Möglichkeiten suchen, ihm zu entfliehen. Dass die Bedrohung jedoch nicht nur in der öffentlichen, sondern auch der privaten Sphäre existiert, wird dadurch deutlich, dass Yayoi von ihrem Ehemann geschlagen wird. Dies lohnt im nächsten Abschnitt einen näheren Blick auf die Verhandlung weiblicher Körperlichkeit in der heimischen Sphäre.

4.2.3 Genderperformativität

Mit der Problematisierung der Lebensumstände der vier Hauptfiguren entwirft Kirino ein Bild dessen, was innerhalb der Gesellschaft als akzeptabler geschlechtsspezifischer Lebensentwurf gilt. Dumas argumentiert, dass *OUT* neben dem durchgehend präsenten Thema der ökonomischen Marginalisierung einen weiteren großen Schwerpunkt auf Identitätspolitik und die weibliche Agenda setzt, die nur in der reproduktiven Sphäre gegeben ist:

The fact that perceptions of female bodily economy within Japan are guided by an institutionalised maternal logic according to which women are largely excluded from opportunities to gain financial agency within the productive labour sphere in order that they remain tied to the reproductive one. (Dumas 2013b, Internet)

Ein großer Teil der Verzweiflung der Hauptcharaktere und des Pessimismus des Romans begründet sich darin, dass die vier Frauen sich zu Beginn des Romans größtenteils innerhalb des eng gesteckten Rahmens dessen bewegen, was in der Gesellschaft als angemessen gilt: drei der Frauen (mit Ausnahme von Kuniko) sind Ehefrauen und Mütter. Sie erkennen allerdings, dass sie in dieser Rolle keine persönliche Zufriedenheit erlangen können – und das vom System auch nicht so vorgesehen ist. In der Rolle der *ryōsai kenbo* ist es nicht möglich, weibliche Subjektivität zu entwickeln, sodass sie daran scheitern, ein glückliches Leben zu führen, obwohl sie bis zum Mord an Kenji nicht von der gesellschaftlichen Norm abweichen.

Yayois Kinder sind noch klein und nehmen narrativ eine andere Rolle ein, da Yayoi sie beschützen muss; doch Masakos Sohn Nobuki und Yoshies Töchter Miki und Kazue, die sich im Teenageralter befinden, sind zentrale Einflussfaktoren für die Erschöpfung und Isolation, die Masako und Yoshie innerhalb ihrer Familien erleben. Kirino demontiert hier den Mythos der bedingungslosen Mutterliebe, denn diese scheint weder bei Masako noch bei Yoshie vorhanden zu sein. Im Gegenteil: Die Kinder erweisen sich nicht nur als finanzielle und emotionale Belastung, sondern auch als sehr undankbar. Zusätzlich sind Nobuki und Miki für ihre Mütter entscheidende Faktoren für deren emotionalen Befreiungsschlag, denn in beiden Familien findet ein emotionaler Verrat statt: Kazue stiehlt Yoshie alles Geld, das sie mit der Leichenbeseitigung verdient hatte, und beide Töchter laufen von zu Hause fort. Als Yoshie erkennt, dass die Opfer, die sie für die Familie erbracht hat, nutzlos waren, setzt sie ihr Haus in Brand – mit der Schwiegermutter darin:

Weit, weit hinten erschien ihr [Masako] plötzlich Yoshiës altes Haus, das lichterloh und Funken sprühend in Flammen stand. Sie hatte also doch einen Ausweg gefunden. Als auch noch

die letzte Tochter von zu Hause fortgegangen war, hatte sie vor lauter Verzweiflung wohl nicht einmal mehr gezögert. (Kirino 2003, 574)

Ähnlich entwickelt sich die Situation bei Masako: Nobuki, der zu Hause seit über einem Jahr kein Wort mehr gesprochen hat, erzählt dem Polizeiinspektor, dass Yayoi kurz nach dem Mord bei Masako angerufen hat. Diese Handlung stellt auch für Masako den Auslöser dafür dar, ihre Familie und ihr altes Leben zu verlassen.

Von den Ehemännern/Partnern ist, wie bereits ausgeführt, ebenfalls keine Unterstützung zu erwarten. Die Haus- und Care-Arbeit wird ausschließlich von den Frauen verrichtet. Yayoi und Yoshie erfüllen dabei in ihren Familien die Rolle der Hausfrau und Mutter zwar nach gesellschaftlichen Vorgaben, werden durch ihre finanzielle Notlage jedoch dazu gezwungen, in der Nachtschicht der Bentō-Fabrik zu arbeiten. Die Lebensaussichten der Frauen in *OUT* sind daher düster: Innerhalb ihres Zuhauses müssen sie den gleichen gesellschaftlichen Standards entsprechen wie die Generationen von Frauen vor ihnen, doch durch die zunehmende Prekarisierung Japans müssen sie nun zusätzlich auch noch außerhalb des Zuhauses arbeiten. Yoshies Situation wird durch den Tod ihres Mannes verursacht, doch Yayoies Situation wird noch dadurch verschlimmert, dass Kenji sie durch seine Spielsucht bewusst in diese Situation bringt. Yayoi ist den Launen ihres Mannes hilflos ausgeliefert und kann die finanzielle Sicherheit ihrer Kinder nur garantieren, indem sie ihren Körper nicht nur bei der Haus-, sondern auch bei der Erwerbsarbeit ausbeuten lässt.

Masako ist die Einzige, die den Job in der Bentō-Fabrik nicht aus finanzieller, sondern emotionaler Not heraus ausführt. Die Gründe dafür liegen, wie bereits angesprochen, in ihrem Wunsch, möglichst wenig Zeit mit ihrer Familie verbringen zu müssen. Die Ungerechtigkeit der Mehrfachbelastung, die Frauen erdulden müssen, ist ihr dabei sehr bewusst:

Männer verfügten nach Belieben über ihre Zeit, aber abends, als wäre das eine Art Fixpunkt in ihrem Leben, kamen sie in dem Glauben heim, einen gedeckten Tisch vorzufinden. (Kirino 2003, 382)

Die Ansprüche, die Männer an Frauen stellen, werden an mehreren Stellen des Romans deutlich. Neben der Erwartung, dass Frauen sich um den Haushalt kümmern und Essen zubereiten, wird in *OUT* auch an vielen Stellen thematisiert, wie Frauen durch den *male gaze* betrachtet und anhand ihrer physischen Attraktivität bewertet werden; dies spielt vor allem im Leben von Yayoi und Kuniko eine große Rolle. Allerdings dekonstruiert Kirino hier die Annahme, dass Schönheit allein ausreiche, um einer Frau ein gutes Leben zu garantieren. Yayoi gilt als schönste Frau der ganzen Nachtschicht (Kirino 2003, 16) und beschreibt die Zeit,

als sie noch Single war und die Männer in ihrer Firma sie auf Händen trugen, als den „Höhepunkt ihres Lebens“ (Kirino 2003, 72). Letztlich führte dies aber nur dazu, dass sie sich von Kenji, der sie stark umwarb, täuschen ließ; kaum hatte er sie geheiratet, erwies er sich als schlechter Partner, der seiner Frau nicht nur keine Unterstützung war, sondern ihre Lebenssituation zusätzlich erschwerte. Yayoi entdeckt, dass sich das Versprechen des Patriarchats, attraktive Frauen genießen Vorzüge, als Lüge erweist. Dieser Verrat ist ein maßgeblicher Faktor, der sie schließlich dazu treibt, Kenji zu töten. Symbolisiert wird er durch den blauen Fleck in ihrer Magengrube, der dort entstand, wo Kenji sie am Abend vor dem Mord schlug:

Es war Hass. Purer Hass – das war es, was sie fühlte, als Yayoi Yamamoto ihren nackten, vierunddreißigjährigen Körper in dem großen Spiegel betrachtete. In der Mitte, etwa im Bereich der Magengrube setzte sich deutlich das runde, blauschwarze Mal von ihrem weißen Leib ab. (Kirino 2003, 69)

Der Verrat manifestiert sich hier sichtbar auf ihrem Körper, setzt sich von ihrer weißen Haut ab. Damit dekonstruiert Kirino auch das in den Medien beliebte Narrativ, die heterosexuelle Ehe stelle für eine Frau das Höchstmaß an persönlichem Glück dar.

Konträr zu Yayoi ist Kuniko die unattraktivste der vier Frauen; ein Zustand, unter dem sie sehr leidet. Sie beschreibt sich selbst als „hässlich und fett“ (Kirino 2003, 27), spricht von ihrem „dicken, breiten Rücken“ und ihrem „blöden, plumpen Gesicht“ (Kirino 2003, 37). Auch die anderen Charaktere urteilen hart über Kunikos Äußeres: Yayoi beschreibt sie als „Miss Piggy in Weiß“ (Kirino 2003, 202), und Masako spricht von ihrem „zerlaufenen, schwammigen Gesicht“ (Kirino 2003, 223). Kuniko wünscht sich nichts sehnlicher, als attraktiver zu sein, ist jedoch überzeugt davon, dass das für sie nicht möglich ist. Dabei hat sie nicht nur wegen ihres Aussehens, sondern auch aufgrund ihres Alters große Komplexe: In Wahrheit ist sie 31 Jahre alt, gibt sich jedoch als 29-jährig aus. Paranoid ist ihre Angst davor, für ihr Alter verurteilt zu werden, jedoch nicht: Diese Einstellung wird von vielen männlichen Charakteren innerhalb des Romans vertreten (v. a. von Jūmonji, Satake und dem Manager eines Nachtclubs, bei dem sie sich als Floor-Lady bewirbt) und selbst von jenen, die diese Ansicht nicht aktiv äußern, nicht abgelehnt. Die mangelnde physische Attraktivität versucht Kuniko durch Konsum auszugleichen. So kauft sie stets teure Markenkleidung und fährt ein teures Auto; diese Statussymbole nutzt sie, um ihre Minderwertigkeitskomplexe auszugleichen. Dumas sieht Kunikos Konsum auch als Projektion ihres Scheiterns sowohl in der professionellen als auch in der häuslichen Sphäre (Dumas 2013b, Internet). Dieses begründet sich letztlich aber nicht in ihrer mangelnden physischen Attraktivität, sondern darin, dass sie die Maßstäbe des *male gaze* völlig in-

ternalisiert hat und davon ausgeht, dass nur attraktive Frauen in der Gesellschaft Anerkennung finden können. Kirino dekonstruiert diese Annahme zwar am Beispiel von Yayoi, die trotz ihrer Attraktivität ebenso wie Kuniko von ihrem (männlichen) Umfeld keine Subjektivität zugesprochen bekommt, aber diese Erkenntnis bleibt Kuniko verwehrt. Aus Frustration über ihr Leben findet sie Trost im Essen:

Sie wusste nur zu gut, dass eine Frau ohne besondere Qualifikationen keine besser bezahlte Stelle bekam, wenn sie nicht gut aussah. Deshalb schob sie ja die elende Nachtschicht in der Fabrik. Und vor lauter Stress aß sie immer mehr. Und wurde dicker und dicker. (Kirino 2003, 28)

Kuniko ist die einzige der vier Frauen, die keine Familie zu ernähren hat, sondern nur sich selbst. Aufgrund ihrer finanziellen Schwierigkeiten und der mangelnden Verantwortung für Familienmitglieder ist ihr Kühlschrank jedoch regelmäßig leer, und sie ernährt sich hauptsächlich von Fertigmahlzeiten – auch von den Bentō-Boxen, die sie selbst in der Fabrik herstellt (Kirino 2003, 32). Damit, dass ihre Hauptfiguren am Fließband Lebensmittel verarbeiten, stellt Kirino explizit einen Zusammenhang zwischen der häuslichen und der öffentlichen Sphäre her. Die Frauen sind nicht nur zu Hause, sondern auch auf der Arbeit für die Zubereitung von Mahlzeiten zuständig. Die Essensbereitung, im Diskurs über die häusliche Sphäre häufig romantisch verklärt, wird auf dem Fließband kommodifiziert:

Eine, die den viereckigen Reiskloß flach drückt, eine, die den Curry darüber gibt, eine, die frittierte Hähnchen zerteilt, eine, die die Stücke auf den Curry legt, eine, die eine Portion eingelegtes Gemüse auswiegt und in ein Töpfchen füllt, eine, die den Plastikdeckel aufdrückt, eine, die einen Löffel mit Klebestreifen daran befestigt, eine, die das Frischesiegel aufklebt – viele kleine aufeinander folgende Schritte am Fließband, bis endlich ein Curry-Lunchpaket fertig war. (Kirino 2003, 21)

Kirino verwischt nicht nur die Grenze zwischen Reproduktions- und Produktionsarbeit, sondern fokussiert dabei besonders auf die körperlichen Folgen der Arbeit. So beschreibt sie die Schmerzen, die bei verschiedenen Arbeitsschritten entstehen (Kirino 2003, 22), und setzt die körperliche Erscheinung der Hauptfiguren in Relation zu ihrer Arbeitsfähigkeit, indem sie zum Beispiel Yoshie als „wie geschaffen für körperliche Arbeit: klein, aber kräftig“ charakterisiert (Kirino 2003, 14). Dies verdeutlicht, wie die Körper diskursiv in Relation zu ihrer Klassenzugehörigkeit konfiguriert werden: Yoshies Zugehörigkeit zur einkommensarmen Schicht findet Ausdruck in ihrer „kleinen, aber kräftigen“ Statur, die wiederum als Markierung ihres Klassenkörpers fungiert.

Eine weitere Metapher, die Zuhause und Fabrik miteinander verbindet, sieht Dumas auch darin, dass Yayois blauer Fleck, der durch Kenjis Schlag in ihre Ma-

gengrube entstand, in dem Soßenfleck gespiegelt wird, den sie sich in derselben Nacht auf ihren Kittel kleckert, was den Missbrauch symbolisiert, den sie in beiden Sphären erlebt (Dumas 2013b, Internet)¹⁹. Dabei sind es vor allem Yayoi und Yoshie, von denen erwartet wird, die Doppelrolle als Mutter und Ernährerin zu erfüllen. Yoshie sucht den Ausweg aus dieser doppelten Unterdrückung wie Masako in der kriminellen Sphäre. Die Autonomie, die sie dort erfährt, stellt sich jedoch als Trugschluss heraus – der Befreiungsschlag gelingt ihr nicht dort, sondern erst, als sie sich vollständig von ihrer Rolle als Hausfrau löst (vgl. Kapitel 4.2.6).

Dumas argumentiert, der Roman zeige, dass private Angelegenheiten wie Familie, Freundschaft und Sex durch öffentliche Institutionen und Wertvorstellungen kontrolliert würden (Dumas 2013b, Internet). Eine interessante Figur in diesem Zusammenhang ist der Polizeinspektor Imai, der den Staat symbolisiert. Seine Rückschlüsse bewegen sich ausschließlich im Bereich der standardisierten Gendernormen. So überlegt Imai zunächst:

Frauen bereiteten täglich Mahlzeiten zu, da waren sie in weitaus stärkerem Maße als Männer an tierisches Fleisch und Blut gewöhnt. Sie konnten mit dem Messer umgehen und kannten sich mit der Abfallbeseitigung aus. Außerdem hatten sie oft Nerven wie Drahtseile, erst recht, wenn sie Kinder geboren hatten, denn dann waren sie Anfang und Ende des Lebens so nahe wie nur möglich gekommen. (Kirino 2003, 316)

Seine Überlegungen fokussieren sich stark auf das Geschlecht der Frauen und er recherchiert eigens Morde, die von Frauen verübt wurden, um den Hintergrund des Verbrechens zu verstehen. Letztlich scheitert er jedoch daran, dass er gesellschaftlich transgressives Verhalten nicht in Betracht zieht und den Gedanken verwirft, Masako könne Yayoi geholfen haben, da die beiden aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Schichten keine Solidarität miteinander haben könnten (Kirino 2003, 317).

Masako hebt sich durch ihre Schichtzugehörigkeit deutlich von den anderen drei Hauptfiguren ab. Yoshie und Kuniko sind klar der Unterschicht zuzuordnen, und obwohl Yayois Ehemann Kenji ein *sararīman* ist und somit die Mittelschicht repräsentiert, rutscht seine Familie zunächst durch seine Spielsucht und anschließend durch seinen Tod in das finanzielle Prekariat. Masako ist die Einzige, die klar der Mittelschicht angehört, was dadurch verdeutlicht wird, dass ihre Familie ein freistehendes Einfamilienhaus besitzt und sie nicht aus finanzieller Not in der Bentō-Fabrik arbeitet. Imai kann sich zwar logisch herleiten, dass Armut und häusliche Gewalt einen Menschen – egal welchen Geschlechts – zum Mord verleiten könnten, aber seine Ermittlungen scheitern daran, dass es völlig außerhalb

¹⁹ Es ist zudem auffällig, dass der Bluterguss die Stelle markiert, wo ein Embryo entsteht, und somit auf das Motiv der Schwangerschaft hinweisen könnte.

seines Horizonts liegt, eine Hausfrau der Mittelschicht wie Masako könne sich dem kriminellen Milieu zuwenden, um der Unterdrückung und Einsamkeit in ihrem Leben zu entkommen.

Die Rolle der Frau innerhalb der Familie verdeutlicht Kirino in *OUT* anhand verschiedener körperlicher Faktoren: zum einen der starke Fokus, der auf Essenszubereitung gelegt wird, und zum anderen die körperlich anstrengende Care-Arbeit, die Yoshie durch die Pflege ihrer Schwiegermutter in ihrer Familie erledigt. Die Verzweiflung, die die Hauptfiguren empfinden, liegt vor allem darin begründet, dass sie zwar die geschlechtsspezifischen Anforderungen, die von außen an sie gestellt werden, zu erfüllen versuchen, sie so aber kein selbsterfülltes Leben führen können. Ein Ausweg innerhalb der gesellschaftlich akzeptierten Normen und Maßstäbe bleibt ihnen verwehrt, weshalb eine Befreiung nur durch Transgression möglich ist. Diesem Gedanken gehe ich im folgenden Kapitel nach.

4.2.4 Abjektion

Die Auseinandersetzung mit Leichen stellt laut Kristeva eine der stärksten Formen von Abjektion dar. Eine der Schlüsselszenen in *OUT* ist die Zerstückelung von Kenjis Leiche durch Masako und Yoshie:

Beherzt packte Yoshië die kopflose Leiche bei den Knöcheln und hob sie hoch. Die Luftröhre klaffte auf, man sah rotes Fleisch, und aus der Schlagader quoll immer noch ununterbrochen das Blut. Bei diesem Anblick standen Masako sämtliche Haare zu Berge, und sie dachte: Teufelswerk ist das, und wir sind die Teufel. Aber vom Gefühl her blieb sie erstaunlich kühl und wünschte nur, die Arbeit schnell zu Ende zu bringen. Sie wusste, wenn sie sich zwang, nur an die Abfolge von Handgriffen zu denken, würde sie den widerspenstigsten Teil ihrer Nerven lahm legen können, der wahrscheinlich blanke Angst war.

Als Nächstes setzte Masako das Fleischmesser im Bereich eines der Hüftgelenke an. Die gelbe Fettschicht machte das Messer glitschig. „Das ist ja genau wie bei einem Hühnchen“, murmelte Yoshië. Als sie auf den Oberschenkelknochen getroffen war, stellte Masako ihren linken Fuß auf Kenjis Schenkel, nahm die Säge und durchtrennte den dicken Knochen wie einen Baumstamm. Es dauerte zwar eine Weile, aber die Beine ließen sich einfacher als erwartet zerlegen. (Kirino 2003, 119)

Deutlich vermittelt Kirino hier das Gefühl des Ekels, das Masako und Yoshie verspüren. Gleichzeitig stellt sie jedoch einen anderen Kontext her, indem sie Yoshie die Arbeit mit dem Kochen assoziieren lässt. Diese Verbindung erscheint in mehreren Szenen im Laufe des Romans: Im späteren Verlauf muss Masako beim Betrachten einer Packung Rindergeschnetzelm an Kenjis Muskelfleisch denken und würgen (Kirino 2003, 383). Diese Assoziation wird dadurch gestärkt, dass sie zum Zerlegen Sashimi- und Fleischmesser verwenden. Masako beschreibt die Tä-

tigkeit als „Kenji portionieren“ (Kirino 2003, 119–120). Zudem stellt Kirino auch eine Verknüpfung zur Fließbandarbeit her, die in ähnlichen Worten beschrieben wird. Masako und Yoshie betreiben im weiteren Verlauf das Leichenzerlegen „am Fließband“. Dabei erweist sich diese Art der Fließbandarbeit als finanziell deutlich lukrativer und erlaubt beiden, die Grenzen des gesellschaftlich akzeptierten Verhaltens zu überschreiten und im kriminellen Milieu vermeintliche Autonomie auszuüben. Der Umgang mit den Leichen kommt ihnen schon bald vor „wie Schichtarbeit in der Fabrik“ (Kirino 2003, 432). Diese Assoziation wird noch dadurch verstärkt, dass sie auch dieser Tätigkeit nachts nachgehen, während sie tagsüber weiter ein vermeintlich normales Leben führen.

Die Gendermatrix wird auch dadurch subvertiert, dass es weibliche Charaktere sind, die männliche Leichen zerstückeln. Da Frauen in der Gesellschaft mit dem Abjekten assoziiert werden, ist es in Produktionen des Kriminal- und Horrorgenres üblich, dass es Frauenkörper sind, die gefoltert, vergewaltigt, getötet und zerteilt werden. Otomo merkt dazu an, dass Kirino zwar – genau wie Kristeva – dafür kritisiert wurde, Frauen mit dem Abjekten in Verbindung zu bringen, aber dass sie dies bewusst tue, um damit zu provozieren (Otomo 2017b, Internet). Die Assoziation von Frauen mit dem Abjekten sei dabei zwar gesellschaftlich konstruiert, aber dadurch nicht weniger real. Dadurch, dass sie der privaten Sphäre zugeordnet werden, sind Frauen sowohl dafür zuständig, was in den Körper geht (Essen) als auch dafür, was aus ihm herauskommt (Körperflüssigkeiten, Fäkalien) (Otomo 2017b, Internet). Hier nutzt Kirino demnach die gängige Verbindung von Frauen mit dem Abjekten, lässt diese aber männliche Körper zerlegen (und dies mit der Nahrungszubereitung assoziieren), anstatt selbst zu Mordopfern zu werden.

Auch Masakos und Yoshies Einstellung zu der Arbeit verändert sich mit der Zeit. Masako erlebt einen kurzen Moment des Zögerns:

Die Haut der Leiche fühlte sich so kalt an, dass ihr schauderte, als sie sie zum ersten Mal mit bloßen Händen berührte. Ob sie wirklich dazu fähig war, diesen toten Körper zu zerstückeln? Es würde reichlich Blut geben, die Eingeweide würden hervorquellen – eine widerwärtige Angelegenheit. Plötzlich welkte die Stimmung des Morgens, sich selbst auf die Probe stellen zu wollen, dahin. Sie bekam Herzklopfen, ihr Realitätssinn schwand. Es schien ihr mit einem Mal völlig gegen den menschlichen Instinkt zu sein, eine Leiche zu betrachten, sie anzufassen. (Kirino 2003, 115)

Die Ekel evozierende Beschreibung menschlicher Körperlichkeit in dieser Szene untermalt und verstärkt Masakos moralische Zweifel. Letztlich rationalisiert sie jedoch, dass Leichen nur „Dinge“ und „Müll“ sind. Nachdem sie und Yoshie beginnen, regelmäßig Leichen zu zerlegen, härtet Masako deutlich ab:

Wenn einen nichts Persönliches mit dem Toten verband, war die Entsorgung einer Leiche nichts viel anderes als geschickte Abfallbeseitigung. Im Leben entstand unweigerlich Müll. Wer was warum wegzuerwerfen versuchte, brauchte sie nichts anzugehen. Unabdingbar für solch eine Haltung war natürlich die Einsicht, dass man selbst auch irgendwann wie Müll weggeworfen werden würde. (Kirino 2003, 434)

Yoshies moralischer Widerstand ist deutlich stärker als Masakos. Während Kenjis Zerlegung ist sie sehr aufgebracht und hält Masakos Betrachtungsweise für unmenschlich. Auch später gelingt es ihr nicht, Masakos Abgeklärtheit zu imitieren; stattdessen findet sie ihre Rechtfertigung in ihrer Spiritualität und ihrer Wertschätzung von Arbeit:

„Es mag vielleicht merkwürdig klingen, aber es kommt mir immer mehr so vor, als würde sich die verstorbene Seele sogar darüber freuen, dass wir das mit ihm gemacht haben. Wenn ich bisher von einem Mord gehört habe, bei dem man die Leiche zerstückelt hat, habe ich mir das immer als schrecklich grausamen, brutalen Akt vorgestellt. Aber das stimmt nicht. Man behandelt die verstorbene Seele anständig, wenn man die Leiche geschickt und sorgfältig zerlegt!“

Da ist sie wieder, Yoshiés unnachahmliche Art der Selbstrechtfertigung, mit der sie sich die Dinge so lange zurechtbiegt, bis sie damit leben kann, dachte Masako. Doch ganz von der Hand zu weisen war es sicher nicht, dass das Abpacken der Fleischklumpen in drei- und vierzig Plastiktüten etwas von anständiger, sorgfältiger Arbeit gehabt hatte. (Kirino 2003, 147)

Hier drückt sich eine starke Kommodifizierung menschlicher Körper aus. Im kapitalistischen System werden die Körper der Menschen nicht nur ausgebeutet, um Ware herzustellen, sondern sie enden letztlich selbst im Prozess der Warenverarbeitung. Keine der Figuren verdeutlicht das mehr als Kuniko – zu Beginn des Romans produziert sie abgepackte Fleischwaren in der Fabrik, isst diese schließlich selbst, und zum Schluss endet sie auf dem symbolischen Fließband in Masakos Badezimmer und wird dort in kleine Portionen abgepackt. Diese Form der Gleichstellung von tierischem und menschlichem Fleisch mutet auch kannibalistisch an – das System behandelt die Menschen dabei ähnlich wie Zuchtvieh.

Ein Ausbruch aus diesem System ist dabei ohne transgressives Verhalten nicht möglich. Die erste Transgression, die im Roman stattfindet, ist der Mord an Kenji. Dabei stellt Mord nicht nur per se eine moralische (und natürlich auch legale) Transgression dar; das subversive Potenzial liegt hierbei in der Tatsache, dass es eine Frau ist, die ihren Ehemann umbringt. Kirino selbst gab an, dass sie nach der Veröffentlichung von *OUT* von vielen Männern konfrontiert wurde, die sich schockiert darüber zeigten: „Men were very shocked that a wife could kill her husband. That was really a provocative idea. Japanese men felt so threatened by it“ (Duncan o. D., Internet).

Eine weitere Ebene, auf der hier eine Subversion stattfindet, ist die der Sprache, die Kirino nutzt, um den Mord zu beschreiben:

In dem Augenblick machte es *ratsch* – und Yayois Geduldsfaden riss. In einer Geschwindigkeit, die sie selbst nicht für möglich gehalten hätte, hatte sie sich den Ledergürtel von der Hose gezogen und Kenji um den Hals gelegt.

[...]

Yayoi sah nüchtern zu, wie Kenji hektisch daran herumkratzte. Dann zog sie mit verstärkter Kraft rückwärts. Es war lustig anzuschauen, wie Kenjis Hals sich nach hinten dehnte und seine Hände, die schon aufgegeben hatten, nach dem Gürtel zu greifen, vergeblich in der Luft ruderten. Er musste noch viel mehr leiden. So ein Mann hatte es gar nicht verdient, auf der Welt zu sein, sie wollte ihn nicht mehr da haben. Yayoi setzte ihren noch nackten linken Fuß fest auf den Boden auf und stemmte mit dem rechten Kenjis Schulter nach vorne. Tief aus seiner Kehle drangen jetzt Laute wie das Quaken eines Frosches. Ein herrliches Gefühl! Sie wunderte sich selbst maßlos, woher sie die tobende Raserei, die brutale Grausamkeit nahm, die irgendwo in ihr geschlummert haben musste, aber eines stand fest: Sie auszukosten war ein unendlich erfrischendes, befreiendes Gefühl. (Kirino 2003, 76)

Im Vordergrund steht bei dieser Beschreibung die Tatsache, dass das Gefühl der Macht, das mit dem Mord einhergeht, bei Yayoi deutliche *jouissance* auslöst. Interessant ist allerdings auch, dass die Aggression, die Yayoi verspürt, ein eindeutig männlich kodiertes Gefühl ist. Wut und Zorn sind Gefühle, deren öffentliche Zurschaustellung durch Frauen gesellschaftlich nicht akzeptabel ist. Der Überraschungseffekt wird dabei noch dadurch erhöht, dass Yayoi die Figur ist, die am deutlichsten als feminin präsentiert wird – zusätzlich zu ihrer physischen Attraktivität wird sie als niedlich, klein, liebenswert, süß und unschuldig, aber auch unzuverlässig, hilflos und naiv beschrieben (Kirino 2003, 16, 72, 204, 418, 529). Die gewaltvolle Darstellung des Mordes steht daher konträr zur bisherigen Charakterisierung Yayois. Bis zum Schluss empfindet Yayoi zusätzlich keine echte Reue; an einer Stelle assoziiert sie den Mord sogar mit einer erfolgreichen Jagd (ebenfalls eine männlich konnotierte Tätigkeit) (Kirino 2003, 133) – und Kenji somit wiederum mit Wildfleisch, einem Nahrungsmittel. Für Yayoi ist daher Kenjis Mord der Moment der Grenzüberschreitung. Für Masako und Yoshie passiert dies durch die Zerlegung von Kenjis Leiche.

Durch die Arbeit, Leichen verschwinden zu lassen, entsteht Abjektion auch im räumlichen Sinn, was sich unter anderem an der Beschreibung von Masakos Badezimmers festmachen lässt. Vor der Zerlegung des ersten Körpers beschreibt Kirino es wie folgt:

Das Wasser war abgelassen worden, und die Plastikdeckel lagen ordentlich gestapelt auf dem Wannenrand. Obwohl Wand- und Bodenfliesen bereits vollständig trocken waren, hing noch der Geruch sauberen, warmen Wassers in der Luft. Der ruhige, friedliche Geruch familiärer Häuslichkeit. (Kirino 2003, 105)

Badezimmer gelten gemeinhin als Orte der Reinigung und der Sauberkeit, doch Masakos Badezimmer wird zum Schauplatz starker Verunreinigung. So heißt es nach der Zerlegung:

Danach nahm sie einen Schrubber und machte sich daran, das Bad gründlich zu reinigen. Aber wie oft sie die Fliesen auch mit den harten Borsten abscheuerte, immer blieb das Gefühl, die zähe Blutmasse hätte sich in den Fugen festgesetzt, und wie weit sie das Fenster auch öffnete, wie lange sie auch den Ventilator laufen ließ – der Gestank nach Blut und verwesenden Gedärmen schien einfach nicht zu verschwinden. (Kirino 2003, 150)

Gewaltverbrechen finden normalerweise in anderen Räumen und Milieus statt; die Verlagerung in das private Zuhause einer Mittelschichtsfamilie löst daher Unbehagen aus. Das Zuhause und die Fabrik tauschen in *OUT* ihre Funktionen: Die Essenszubereitung wird in die Fabrik ausgelagert, während die ‚Fleischverarbeitung‘ im privaten Zuhause stattfindet. Nach Kunikos Tod erhält das Badezimmer noch eine weitere Funktion:

Eine stupide Fratze mit heraushängender Zunge und halb offenen Augen. Kunikos Gesicht, in dem die durchtriebenen Augen, der gierige Mund erschlafft und aus dem alles Leben gewichen war. Das Bad, das bislang nur ein Raum zur Zerstückelung irgendwelcher toter Körper gewesen war, verwandelte sich, allein dadurch, dass jetzt die Leiche einer guten Bekannten darin lag, in eine Aufbahrungsstätte. (Kirino 2003, 508)

Das Badezimmer, das vom Ort der Reinigung zum Ort der Verunreinigung wurde, symbolisiert jetzt einen Ort des Gedenkens. Kunikos Mord verdeutlicht zudem die Gefahr, der sich Masako und Yoshie aussetzen, was zusätzlich dadurch unterstrichen wird, dass sie Kuniko nicht nur persönlich kannten, sondern Masako es auch als sehr belastend empfindet, den Körper einer Frau zerstückeln zu müssen.

Durch die Zuteilung der Frau zur privaten und des Mannes zur öffentlichen Sphäre sind diese Räume per se gegendert. Seaman argumentiert, dass die Männer in Kirinos Werken als Gatekeeper der öffentlichen Sphäre fungieren und nur jenen Frauen Eintritt gewähren, die jung, hübsch oder gebildet sind. Da es sich bei den Hauptfiguren in *OUT* jedoch um gewöhnliche Hausfrauen handelt, bleiben diese weit entfernt von den tatsächlichen und symbolischen Machtzentren der Stadt und sind stattdessen gefangen zwischen ihrem Zuhause und dem Teilzeitjob (Seaman 2006, 201). Gebhardt führt zusätzlich an, dass das Hausfrauen-Milieu auch durch das System der Müllentsorgung symbolisiert wird, das streng reguliert und durch gegenseitige Überwachung durch Nachbar*innen aufrechterhalten wird. Da Hausfrauen lebenslang Nahrung zubereiten und Müll entsorgen müssen, beschreibt sie *OUT* als „böse Umkehrung weiblicher Funktionalität: Der Mann wird entsorgt – als brennbarer Müll“ (Gebhardt 2007b, 142). Abjektion entsteht demnach schon in der Grundprämisse von *OUT*: indem Kirino Tropen und Motive des männlich geprägten Kriminalgenres nimmt und in die

weibliche Hausfrauen-Sphäre verlegt. Die Abjektion, die bei der Zerlegung von Kenjis Leiche entsteht, fungiert für die Hauptcharaktere als Katalysator für den Beginn ihrer gesellschaftlichen Transgression, die wiederum als abjekt und subversiv gelesen werden kann.

4.2.5 Masochismus

Die kontroverseste und meistdiskutierte Szene von *OUT* ist der narrative Höhepunkt gegen Ende des Romans, als Satake Masako nachts auf dem verlassenen Fabrikgelände vergewaltigt. Da Masako die Vergewaltigung stellenweise genießt, sich mit ihrem Angreifer identifiziert und sogar in Betracht zieht, sich von ihm ermorden zu lassen, stört diese auf den ersten Blick eine feministische Lesart des Romans. Die Szene ist in der Forschung aus mehreren Perspektiven untersucht worden, die im Folgenden zusammengefasst werden, bevor ich meine Argumentation präsentiere.

Da Masako zu Beginn der Szene masochistisches Vergnügen an ihrer Vergewaltigung zeigt, setzt Qiao die Darstellung in Verbindung mit dem Masochismus, der sich in den Werken der Autorinnen der 1960er Jahre wie Kōno Taeko finden lässt, und arbeitet heraus, warum Masako diese masochistischen Bedürfnisse zeigt. Sie schreibt:

At first glance, such plots ostensibly validate the phallocentric sexual fantasies commonly attributed to female masochism. However, throughout these narratives, Kirino's women ultimately defy patriarchy and overpower male characters by destabilizing the various sado-masochistic power dynamics in their sexual relationships. Moreover, it is precisely their ability in performing agency over their sexual desires, however unconventional, that allows them to do so. (Qiao 2021, 680)

Laut Shamoon erscheine es dabei auf den ersten Blick verstörend, dass weibliche Charaktere sich häufig zu Gewalt, Gefahr und Degradierung hingezogen fühlen, aber dies läge darin begründet, dass Frauen ihre sexuellen Bedürfnisse häufig nur unter dem Deckmantel der Passivität ausleben dürften (Qiao 2021, 681). Daher werde weiblicher Masochismus schon seit den 1960er Jahren in der Literatur eingesetzt, um durch transgressive Sexualität patriarchale Gendernormen infrage zu stellen. Die masochistischen Bedürfnisse seien eine Reaktion auf die Erwartung der Anpassung an die marginalisierte Geschlechterrolle (Qiao 2021, 681). Dabei fungiert es für Qiao als Element der Sozialkritik, dass alle Hauptcharaktere sexuell unbefriedigt sind, und sie sieht Masakos sexuelle Evolution als zentralen Handlungsbogen des Romans. Masako, die sich als einzige der Hauptfiguren in einer festen Beziehung befindet, hat dennoch keinen Sex mit ihrem Ehemann. Da

die monogame, heterosexuelle Beziehung aber den einzigen gesellschaftlich anerkannten Raum darstellt, in dem Frauen ihre Sexualität ausleben dürfen, treten auch Masakos sexuelle Bedürfnisse in den Hintergrund. Ihr Sexualtrieb erwacht erst wieder (in der Form von erotischen Träumen), nachdem sie Kenjis Leiche zerstückelt hat (Qiao 2021, 688–689). Für Qiao ist diese moralische Transgression Masakos stark mit sexueller Transgression verknüpft:

In Kirino's logic of sexual frustration as the manifestation of social precarity and isolation in a capitalist patriarchal hierarchy, sexual transgression becomes their way out. (Qiao 2021, 689)

Satake fungiert als Pendant zu Masako. Durch die sadistische Erfahrung des Lustmords, den er in der Vergangenheit beging, ist er impotent in allen anderen Bereichen seines Lebens – vor allem der Polizei (dem Staat) gegenüber. Er und Masako sind beide marginalisiert und haben daher Verständnis füreinander. Dabei äußern beide ihre Bedürfnisse zunächst im Rahmen der gesellschaftlich vorgegebenen Geschlechterrollen, obwohl dies konträr zu ihren wahren Intentionen steht: Satake hat einen Todeswunsch, agiert aber sadistisch, und Masako hat ein Bedürfnis nach Freiheit, agiert jedoch masochistisch. Die Vergewaltigungsszene symbolisiert schließlich den Übergang, bei dem beide die Maske der vorgegebenen Geschlechterrollen ablegen und ihr wahres Gesicht zeigen: Masako lebt ihre sadistischen Bedürfnisse aus, indem sie Satake tötet, und im Gegenzug wird sein masochistischer Todeswunsch erfüllt. Kirino zeige damit den Fehlschlag der Logik von gesellschaftlich normierten Vorstellungen von (männlicher) Dominanz und (weiblicher) Unterwerfung auf (Qiao 2021, 689–692). Auch Gebhardt stellt die Szene in den Kontext der Literatur von Autorinnen der 1960er Jahre und argumentiert, dass Kirino bewusst deren Fantasien weiblicher Selbstauslöschung ablehnt (Gebhardt 2007b, 144–145, 149).

Dumas argumentiert ebenfalls, dass *OUT* als Medium der Vermittlung von Sozialkritik dient, vor allem im Bereich der Sexualpolitik. Dass die Fabrik den Handlungsort der Vergewaltigung darstellt, interpretiert sie dahingehend, dass es sich bei sexueller Gewalt gegen Frauen nicht um private, sondern öffentliche Verbrechen handelt (Dumas 2013b, Internet). Dies wird auch dadurch verdeutlicht, dass Masako für Satake nur ein Werkzeug zur Erfüllung seiner Fantasien darstellt; ihr Körper wird somit zum Konsumgut, sie liegt auf dem Fließband wie das Essen, das sie sonst produziert (Dumas 2013b, Internet). Gleichzeitig liest Dumas die Szene als Zeugnis von Masakos Widerstandsfähigkeit – Satake möchte, dass Masako die Vergewaltigung genießt, um sie zu demütigen; das „Gefühl der Hitze“, das Masako durch die Penetration empfindet, liest Dumas jedoch nicht als Ausdruck sexueller Lust, sondern als Taktik, sich aufzuwärmen, da sie durch die Nacht in der Fabrik kurz vor dem Erfrieren steht (Dumas 2013b, Internet).

Laut Seaman fungiert die Szene zudem als Verdeutlichung der Allgegenwärtigkeit männlicher Gewalt, die an Frauen verübt wird. Im Verlauf des Romans entgenert Masako sich selbst – nicht nur durch ihre äußere Aufmachung, sondern auch, da sie ihre Pflichten als Hausfrau nicht mehr erfüllt und stattdessen eine Karrierefrau wird. Die Vergewaltigung durch Satake „re-gendered“ sie jedoch (Seaman 2006, 212).

Die Vergewaltigung wird zunächst aus der Perspektive Satakes und anschließend aus der Masakos erzählt. Das Narrativ, das zuerst präsentiert wird, stammt somit aus männlicher Perspektive und zeichnet Satake als Jäger, der seiner Beute – Masako – überlegen ist, auch wenn er es genießt, wenn sie sich wehrt. Zudem ist er überzeugt, in Masako einen Todeswunsch zu erkennen, den er ihr erfüllen möchte. Die Szene endet, als Masako ihm mit einem Skalpell das Gesicht aufschlitzt, und die Erzählung springt zurück an den Anfang und erlaubt es, das Narrativ durch Masakos Perspektive zu korrigieren. Zunächst nimmt Masako Satakes Projektion an: Ein Teil von ihr möchte ihm erlauben, sie zu töten – doch schnell findet sich ihr Überlebenswille, und sie nutzt die Chance, Satake zu töten. Der weibliche Drang zur Unterwerfung erweist sich als Trugschluss und Masako als Überlebende. Ihr Überleben ist jedoch nur durch Satakes Tod möglich. Dieses Motiv lässt sich metaphorisch auf alle Themen übertragen, die in *OUT* behandelt werden. Die sexuellen masochistischen Bedürfnisse, die Masako empfindet und die bis zum Todeswunsch reichen, stellen eine Internalisierung des *male gaze* dar. Im Augenblick zwischen Leben und Tod entscheidet Masako sich jedoch dafür, zu (über)leben. Die Szene symbolisiert damit nicht nur einen Mikrokosmos der sexuellen Beziehungen zwischen Männern und Frauen, in denen männliche Befriedigung höher gewertet wird als weibliche, sondern Satake steht zudem explizit für die Bedrohung durch sexuelle Gewalt, der Frauen jederzeit ausgesetzt sind – auch am Arbeitsplatz. Die Unterwürfigkeit, die Masako Satake gegenüber zunächst performt, findet sich auch in den Familien und am Arbeitsplatz, wo Masako (und auch die anderen Frauen) sich den kapitalistischen und patriarchalen Bedürfnissen der Gesellschaft (oder, konkreter, denen ihrer Chefs und Ehemänner) unterwerfen. Erst zum Schluss erkennt Masako, dass sie ihre Freiheit erst dann erlangt, wenn sie diese Verhaltensweisen ablegt.

Der weibliche Masochismus in *OUT* wird demnach – wie bereits bei Kōno Taeko – als Überspitzung der Internalisierung des *male gaze* eingesetzt. Diese transgressive Form der Sexualität wird im Text genutzt, um auf gesamtgesellschaftliche Probleme in der Machtverteilung zwischen den Geschlechtern hinzuweisen. Masako überwindet ihren Masochismus (und somit den Todeswunsch) jedoch und kann das Machtungleichgewicht zu ihren Gunsten beeinflussen.

4.2.6 Ausbruch aus dem System

Masako ist die einzige der vier Hauptfiguren, der es gelingt, sich aus den restriktiven Strukturen ihres bisherigen Lebens zu lösen und einen Neuanfang zu wagen, jedoch um einen hohen Preis. Der Weg in die Freiheit ist für sie mit einer symbolischen „Bluttaufe“ verbunden, die Gebhardt als Ausdruck eines „feministischen Darwinismus“ deutet (Gebhardt 2007b, 147). Masako muss sich vollständig von ihrem bisherigen Leben lossagen und ihr Zuhause sowie ihre Familie hinter sich lassen; das Ende des Romans legt nahe, dass ein Leben in Freiheit für sie innerhalb der bestehenden gesellschaftlichen Strukturen in Japan nicht möglich ist. Dass sie diesen radikalen Schritt vollziehen kann, ist nicht zuletzt auf ihre privilegierte soziale Stellung zurückzuführen: Im Gegensatz zu den anderen Frauen verfügt sie über die finanziellen Mittel, um auszuwandern.

Yoshie kann sich zwar durch einen radikalen Selbstbefreiungsschlag von den Verpflichtungen ihres Alltags lösen; im Gegensatz zu Masako kann sie jedoch nicht dem System entfliehen, da sie von Armut betroffen ist und sich so keinen Neuanfang außerhalb Japans leisten kann. Auch sie ist zum Schluss allein und muss ihr Leben neu aufbauen; das ist jedoch das bestmögliche Ende, das die Figuren in Kirinos „Bubblonia“ erwarten können.

Deutlich düsterer sind die Aussichten von Yayoi. Sie kann zwar die Polizei täuschen, doch Satake spürt sie auf und stiehlt die 50 Millionen Yen, die sie aus Kenjis Lebensversicherung erhalten hat, sodass sie letztlich ihr finanzielles Prekariat nicht überwinden kann. Dabei begründet sich ihr Scheitern nicht im Mord an ihrem Mann selbst, sondern in ihrem Verhalten im Nachgang der Tat. Anders als Masako und Yoshie setzt sie sich nicht aktiv mit den Konsequenzen ihres Handelns auseinander, sondern verdrängt die Tat und beginnt, die Lügen, die sie der Polizei erzählt, selbst zu glauben. Zudem schafft sie es nicht, sich auf sich selbst zu verlassen und ihre Probleme eigenständig zu lösen, wie an einigen Stellen verdeutlicht wird:

Gut, dass sie sich mit allem und jedem auf Masako verlassen konnte.

Sie hatte schon völlig vergessen, dass sie sich früher, als sie sich noch gut verstanden, auch von Kenji in dieser Weise abhängig gemacht hatte. (Kirino 2003, 144)

Ihre Uneigenständigkeit und Gutgläubigkeit werden ihr dabei zum Verhängnis, denn sie freundet sich mit einer neuen Nachbarin an, die sich als Spitzel Satakes herausstellt – obwohl Masako sie vor der Nachbarin warnt. Der Mord an Kenji ist der einzige Moment, in dem Yayoi über *agency* verfügt. Auch Gebhardt argumentiert, dass Yayois Scheitern sich darin begründet, dass sie ihre charakterlichen Schwächen nicht überwinden kann (Gebhardt 2007b, 151). Ein weiterer wesentlicher Unterschied zwischen Yayoi und den anderen Charakteren besteht darin,

dass Yayoi verzweifelt versucht, ihr altes Leben ohne Veränderung weiterzuführen. Im Gegensatz zu Masako und Yoshie, für die der Mord und die Leichenentsorgung die Tür in ein neues Leben öffnen, verharret Yayoi in ihrer Situation und erhält so keine Möglichkeit, sich erfolgreich weiterzuentwickeln. Es lässt sich jedoch ebenso argumentieren, dass sich Yayoi, die durch ihre Attraktivität am besten in das patriarchale System passt, von ihrer Rolle als hilflose Frau nicht lösen kann, und daher letztlich an internalisiertem Patriarchalismus scheitert.

Den größten Fehlschlag erleidet jedoch Kuniko, denn sie wird ermordet und anschließend zerstückelt. Das liegt daran, dass Kuniko die Figur ist, die am stärksten den *male gaze* internalisiert hat und sowohl sich selbst als auch die Frauen in ihrem Umfeld nach ihrer (meist sexuellen) Nützlichkeit für Männer beurteilt. Das Patriarchat stellt Frauen in Konkurrenz zueinander und verbietet ihnen, eine ähnliche Solidarität zueinander aufzubauen wie Männer. Sich dem zu widersetzen und gegenseitig zu helfen, wird direkt zu Beginn des Romans als essenzieller Faktor zum Meistern der schweren Arbeit in der Bentō-Fabrik (und somit zum Überleben innerhalb der Gesellschaft) etabliert. Kuniko steht jedoch von Beginn an außerhalb dieser Solidargemeinschaft. Sie hilft den anderen nur, da sie auch selbst davon profitiert, und denkt im Stillen abwertend über ihre Kolleginnen:

Kuniko senkte den Kopf, wartete artig, bis das Auto der Älteren verschwunden war, und atmete dann erleichtert auf. Masako, die ihr wie ein Wesen von einem anderen Stern vorkam und von der man nie wusste, was sie dachte, war ihr nicht ganz geheuer.

Kaum hatte sich Kuniko von ihren Arbeitskolleginnen verabschiedet, fiel die dicke Maske, hinter der sie sich verschanzte, von ihr ab, und ihr wahres Gesicht kam zum Vorschein. Wie kann sie bloß so ein uraltes Auto fahren, dachte Kuniko, [...] Konnte sich dieses Weib nicht wenigstens einen anständigen, nicht ganz so betagten Gebrauchtwagen anschaffen, so wie sie selbst, oder ein neues Auto auf Kredit kaufen! Und überhaupt – für ihr Alter hatte Masako noch ein passables Gesicht und eine gute Figur, aber sie machte nichts daraus, das war ihr Fehler. (Kirino 2003, 26)

Ihr Egoismus bringt die Gruppe mehrfach in Bedrängnis. Ihr erster Fehler ist es, entgegen Masakos expliziten Anweisungen die Müllsäcke mit Kenjis Leichenteilen in einem öffentlichen Park zu entsorgen, wo sie schnell entdeckt werden, was wiederum die Ermittlungen der Polizei in Gang setzt. Einige Zeit später erzählt sie Jūmonji die Einzelheiten des Mordes, nachdem dieser ihr verspricht, ihr ihre Kreditschulden zu erlassen. Zum Verhängnis wird ihr schließlich ihr dritter Fehler, denn sie lässt sich vom gutaussehenden Satake täuschen, der sie in seine Wohnung lockt und dort tötet. Kuniko endet somit wie all die – bisher ausschließlich männlichen – Leichen vor ihr: als „Müll“, der entsorgt wird. Auch sie scheitert daran, dass sie ihre Charakterschwächen – Egoismus, Eitelkeit und Opportunismus – nicht überwinden kann.

Da Yayoi aufgrund ihrer Unzuverlässigkeit aus der Solidargemeinschaft ausgeschlossen wird, sind zum Schluss nur noch Masako und Yoshie übrig, was Yoshie damit kommentiert, dass sie mit Masako sogar zur Hölle fahren würde (Kirino 2003, 406). Am Ende des Romans trennen sich ihre Wege zwar, aber trotzdem erweist sich die Beziehung zwischen ihnen für beide als die einzige in ihrem Leben, in der sie keinen Verrat erfahren haben. Frauensolidarität zeigt sich hier demnach als notwendig, um das blanke Überleben zu sichern, ist darüber hinaus jedoch nicht in der Lage, den Frauen zu langanhaltenden und gesunden Beziehungen zueinander zu verhelfen. Lee und Lee argumentieren zudem, dass die vier innerhalb ihrer Gruppe kapitalistische Machthierarchien reproduzierten und es deshalb langfristig nicht möglich sei, die Freundschaft aufrechtzuerhalten. Masako stehe dabei aufgrund ihrer finanziellen Situation an der Spitze, und ihre Freundschaft zu Yayoi scheitere letztlich daran, dass ihre Beziehung transaktionsell geworden sei (da Yayoi Masako für Kenjis Beseitigung bezahlt) und Masako sich von den kapitalistischen Beziehungen in ihrem Leben lösen müsse, um Freiheit zu erlangen (Lee und Lee 2021, 446–449). Ergänzend sei darauf hingewiesen, dass die Hauptfiguren zwar keine wirkliche Solidargemeinschaft bilden, jedoch Kuniko die einzige ist, die aktiv den anderen weiblichen Charakteren schadet. Im Gegensatz dazu zeigen insbesondere Masako und Yoshie (in gewissem Maße auch Yayoi) Empathie füreinander und vermeiden es, sich nach patriarchalen Maßstäben zu bewerten, was ihnen zumindest das Überleben ermöglicht.

Durch ihre Position in der Gesellschaft sind nicht nur die vier Frauen, sondern auch männliche Figuren wie Kazuo, Satake und Jūmonji Außenseiter*innen in der Gesellschaft. Der Titel *OUT* lässt sich einerseits in Bezug auf diese Außenseiterposition lesen, in Bezug auf Masakos Neustart jedoch andererseits auch so, dass man Japan verlassen muss, wenn man der Unterdrückung durch das dort dominierende patriarchale System entfliehen möchte. Der hegemoniale Machtdiskurs weist Frauen, aber auch anderen marginalisierten Gruppen wie Migrant*innen, einen niedrigen Platz in der japanischen Hierarchie zu. Frauen werden dabei vor allem durch ihre reproduktive Rolle an die häusliche Sphäre gebunden, die sich jedoch als Raum erweist, in dem sie keine emotionale Erfüllung erfahren können. Die Anforderungen, die an sie gestellt werden, sind stattdessen darauf ausgerichtet, männliche Bedürfnisse zu befriedigen, und das hegemoniale Weiblichkeitsideal ist immer auf Attraktivität und männliches Begehren bezogen. Das System reguliert sich dabei hauptsächlich durch Selbstkontrolle, sodass ein Ausbruch an erster Stelle innere Reflexion und das Erkennen der patriarchalen Strukturen erfordert. Daran scheitern Kuniko und Yayoi bereits, denn – im Gegensatz zu Masako – hinterfragen sie nicht das System selbst, sondern nur ihren Platz darin: Kuniko unterliegt dem Irrglauben, sie könne als Frau ein selbstbestimmtes und glückliches Leben führen, wenn sie nur attraktiv wäre,

und auch Yayoi sieht ihre prekäre Situation nicht im System begründet, sondern individuell in ihrem Ehemann, weshalb sie davon ausgeht, ihr Leben würde sich nach seinem Tod verbessern. Im Gegensatz dazu erlangt Masako ihre Freiheit, indem sie erkennt, dass es für sie als Frau in Japan keinen Raum gibt, in dem sie sich frei entfalten kann. Insgesamt ist das Bild Japans, das in *OUT* entworfen wird, ein düsteres: Die Fesseln abzuwerfen, die das patriarchale und kapitalistische System den Einwohner*innen Japans anlegt, ist nur durch transgressives Verhalten und das Verlassen des Landes möglich.

4.3 Grottesque

Der Roman *Grottesque* erschien 2003 im Bungeishunjū-Verlag²⁰, die deutsche Übersetzung liegt seit 2010 unter dem Titel *Grottesk*, erschienen im Wilhelm Goldmann Verlag, vor. Ihm liegt ein wahrer Kriminalfall zugrunde; der sogenannte *Tōden OL satsujin jiken* („Tepco Office Lady-Mordfall“) aus dem Jahr 1997. Die Büroangestellte Watanabe Yasuko, die bei dem damals renommierten Unternehmen Tepco arbeitete, war zugleich nachts als Prostituierte tätig und wurde bei der Ausübung dieses Gewerbes ermordet. Der Fall erregte große mediale Aufmerksamkeit, wurde jedoch größtenteils aus männlich zentrierter Perspektive betrachtet. Yoda beschreibt den Fokus der Medien als „the specter of a good woman with the hidden face of a whore“ (Yoda 2015, 186). Watanabe war unverheiratet und kinderlos und lebte mit ihrer Mutter und ihrer Schwester. Als Tochter einer Familie der oberen Mittelschicht besuchte sie als Schülerin die renommierte Keiō-Mädchenoberschule. Sie litt zudem an Magersucht. In ihren letzten Lebensjahren fiel sie durch exzentrisches Benehmen am Arbeitsplatz und in ihrem Umfeld auf; so schlief sie im Büro, schrieb E-Mails an ihre Freier von einem Firmenrechner aus und aß, trank und urinierte auf offener Straße. Sie führte zudem genaue Aufzeichnungen über ihre Klienten und Preise (Yoda 2015, 186, 192). Diese vermeintlich ‚unmoralischen‘ und ‚kriminellen‘ Handlungen Watanabes fungierten für die Medien als Rechtfertigung für die skandalisierende und tendenziöse Berichterstattung: Als zunächst die Familie des Opfers und schließlich ihr Anwalt offene Briefe veröffentlichten, in denen sie die Medien der Verletzung der Privatsphäre bezichtigten, rechtfertigte sich die Redaktion der Zeitschrift *Shūkan Shinchō* damit, Watanabe habe gegen das Antipstitutionsgesetz verstoßen und sei daher

²⁰ Für diese Studie wird die 2006 im Bunshun Bunko-Verlag erschienene Version genutzt, vgl. Kirino 2006a, 2006b.

kein unschuldiges Opfer (Komai 2018, 83–84)²¹. Shirai argumentiert, dass Watanabe durch die Art der Berichterstattung „ein zweites Mal getötet wurde“²² (Shirai 2020, 15).

Diese Faktoren übernimmt Kirino für den Roman *Grotesque* und schrieb die Figur der Satō²³ Kazue basierend auf Watanabe Yasuko. Sie verweigert sich einer Reproduktion des medialen *male gaze* und ermächtigt stattdessen eine Figur zur Selbstrepräsentation, die im öffentlichen Diskurs lediglich als Objekt der Betrachtung erscheint, ohne eigene Sprechposition. *Grotesque* ist eine Ich-Erzählung aus der Perspektive einer namenlosen Protagonistin, die gemäß ihrer Selbstbezeichnung im weiteren Verlauf der Studie als „Watashi“²⁴ bezeichnet wird. Sie ist 40 Jahre alt und erzählt die Geschichte ihrer Schwester Hirata Yuriko und ihrer ehemaligen Klassenkameradin Satō Kazue, die beide als Prostituierte arbeiteten und beide ermordet wurden. Die Erzählung spielt teilweise in der Schulzeit der drei Frauen und teilweise in der Gegenwart. Zwei Kapitel des Romans sind in Form von Tagebüchern der Figuren Yuriko und Kazue gehalten, sodass auch diese beiden selbst zu Wort kommen. Der Roman umfasst 841 Seiten (638 in der deutschen Übersetzung) und gliedert sich in acht Kapitel. Fünf Kapitel werden aus der Perspektive von Watashi erzählt, die sich in direkter Ansprache an die Leserschaft wendet, und je eines aus der von Yuriko, Kazue und dem illegalen chinesischen Einwanderer Zhang, der Yuriko und Kazue ermordet hat.

Stilistisch spielt Kirino auch in *Grotesque* mit den Konventionen des Kriminalgenres. Zu Beginn des Romans steht bereits fest, dass Zhang Yuriko ermordet hat, und die Story beschäftigt sich ausschließlich mit der Erforschung des Hintergrunds des Verbrechens. Polizeiermittlungen finden keine mehr statt, da Zhang sich seit Beginn bereits in Polizeigewahrsam befindet und den Mord an Yuriko gestanden hat. Offen ist nur die Frage, ob er auch Kazue ermordet hat – er wird dafür angeklagt, bestreitet diese Tat aber –, und diese Frage beantwortet Kirino nicht, wie im Kriminalroman üblich, mit einer schockierenden Enthüllung, sondern langsam und schrittweise. Sie subvertiert zudem die Anforderungen eines Kriminalromans an eine verlässliche Erzählfigur; stattdessen setzt sie verschiedene unzuverlässige Erzähler*innen ein.

21 Zur medialen Berichterstattung über den *Tōden OL satsujin jiken* vgl. auch Ueno 2018; Kariya 2012.

22 被害者は、いわば二度殺されたのである。

23 In der deutschen Übersetzung wird der Name inkorrekt als „Sato“ transkribiert. Für diese Studie wird „Satō“ verwendet.

24 *Watashi* ist eines der vielen Worte für „ich“ im Japanischen. Es ist dabei die neutralste Form und wird von Männern in etwas formelleren Kontexten sowie von Frauen in sowohl formellen als auch informellen Situationen verwendet.

Im Folgenden sollen die verschiedenen Schwerpunkte analysiert werden, die essenziell zum Verständnis von Körperlichkeit und Abjektion in *Grotesque* sind: das patriarchale Wertesystem und dessen Vermittlung im japanischen Schulsystem, Genderperformativität in der öffentlichen Sphäre sowie Masochismus und Selbstauslöschungsfantasien.

4.3.1 Kritik des patriarchalen Systems

Im Gegensatz zu *OUT* ist *Grotesque* im Milieu der oberen Mittel- und Oberschicht verortet und thematisiert unter anderem die Elitensozialisation in Japan. Die Grundprämisse der Gesellschaft ist jedoch die gleiche wie in *OUT*: Im patriarchalen kapitalistischen System sind wohlhabende Menschen mehr wert als arme, und Männer sind mehr wert als Frauen. Dabei spielen auch hier sowohl die öffentliche als auch die private Sphäre eine Rolle; den Hauptfokus legt Kirino in *Grotesque* jedoch auf die öffentliche Sphäre – die männlich dominierte Arbeitswelt. Frauen werden hier die Karrierechancen vorenthalten, die sich ihren männlichen Kollegen bieten, und beruflicher Erfolg bleibt ihnen verwehrt. In der weiblich konnotierten privaten Sphäre werden die Erfolgskriterien für Frauen jedoch auch durch patriarchale Maßstäbe vorgegeben, und niemand kontrolliert dies stärker als die anderen weiblichen Figuren. Die Übernahme des *male gaze* und internalisierte Misogynie stellen dabei zentrale Themen in *Grotesque* dar und werden daher im Verlauf der Analyse immer wieder aufgegriffen. *Grotesque* liest sich somit nicht nur als Kritik an Männern, die im patriarchalen System über Frauen stehen und dieses deshalb aufrechterhalten, sondern auch an den Frauen, die diese Maßstäbe unhinterfragt übernehmen und dabei aktiv ein System unterstützen, das ihnen ein selbstbestimmtes Leben verwehrt. Dies spiegelt sich auch in den weiblichen Hauptcharakteren, die sich in ihren Bemühungen, den patriarchalen Ansprüchen zu genügen, in verzerrte Karikaturen von Weiblichkeit verwandeln und somit selbst *grotesk* werden. Gebhardt beschreibt dies als die „groteske Deformierung der Psyche, die die Protagonistinnen, im Bestreben ihr Leben auszubalancieren, erleiden“ (Gebhardt 2007a, 457).

Die patriarchalen Mechanismen, die die Machtverhältnisse innerhalb der Gesellschaft bestimmen, bezeichnet Hemmann als „phallogentric economy of desire“ – ein System, in dem Frauen nur nach ihrem sexuellen Wert für Männer beurteilt werden und sich an männlichen Erfolgsstandards messen, die sie nie erfüllen können (Hemmann 2018a, 175). Innerhalb dieses Systems, in dem Frauen sich nach den Kriterien des *male gaze* betrachten und bewerten, erscheint Sexarbeit als die logische Schlussfolgerung, wenn diese Maßstäbe der weiblichen Nützlichkeit konsequent zu Ende gedacht werden. Gebhardt beschreibt Prostitution,

so wie sie in *Grotesque* dargestellt wird, jedoch auch als Kompensationsstrategie gegen die Idealisierung der männlich geprägten Arbeitskultur innerhalb der Elitenerziehung der oberen gesellschaftlichen Schichten (Gebhardt 2011b, Internet). Interessant ist, dass Kirino im Roman zwei unterschiedliche Lebenswege darstellt, die jeweils durch unterschiedliche Motivation in der Prostitution münden.

Yuriko, die als Kind einer japanischen Mutter und eines europäischen Vaters zur Welt kommt, ist seit ihrer Kindheit überdurchschnittlich schön. Dies bringt ihr viel (positive wie negative) Aufmerksamkeit von Fremden ein, entfremdet sie aber zugleich von ihrer eigenen Familie (vor allem ihrer Mutter und ihrer Schwester), da der große Unterschied in physischer Attraktivität sich wie eine Mauer zwischen sie stellt. Diese Unterscheidung ist auch ethnisch kodiert, da die Mutter und Watashi asiatisch aussehen, während Yuriko das europäische Aussehen ihres Vaters geerbt hat. Die Mutter schreibt in einem Brief an Watashi:

Vermutlich können sie [die Menschen in der Schweiz] sich nicht vorstellen, dass eine schäbige Asiatin wie ich eine Schönheit wie Yuriko hervorbringen kann, und der bloße Gedanke macht sie wütend. „Du übertreibst!“, sagt dein Vater. Aber ich kann es nicht ändern: ich glaube, es ist so. Sie können einfach nicht akzeptieren, dass ein Mitglied der gelben Rasse etwas so Vollkommenes zur Welt bringen kann. (Kirino 2010, 57)

Den genannten Brief schreibt die Mutter aus der Schweiz, wo sie zeitweise lebt, und bezieht sich auf die Gesellschaft dort (in der sie sich als Asiatin generell ausgeschlossen fühlt, sodass sie starkes Heimweh entwickelt) – doch auch in Japan erlebt die Mutter Momente der Demütigung, in denen Fremde ihr nicht glauben, dass Yuriko ihre biologische Tochter ist (Kirino 2010, 26). Taneda schlussfolgert daraus, dass Yuriko über keine kulturelle Zugehörigkeit verfügt (Taneda 2009, 50).

Die einzige positive Aufmerksamkeit, die Yuriko als Kind erhält, stammt von älteren Männern, die sie seit ihrem zwölften Lebensjahr sexualisieren, darunter ihr eigener Onkel und der US-Amerikaner Johnson, ein Freund und Geschäftspartner ihres Vaters. Je mehr sexuelle Aufmerksamkeit von Männern sie auf sich zieht, desto heftiger werden auch der Neid und die Attacken der Frauen in ihrem Umfeld. Yuriko internalisiert schließlich die positive Aufmerksamkeit, die ihr von Männern durch ihre sexuelle Verfügbarkeit zuteilwird, kapitalisiert diese und beginnt bereits auf der Mittelschule, als Prostituierte zu arbeiten – zunächst in Form von *enjo kōsai*, später als Hostess, in Clubs und schließlich als Prostituierte auf der Straße. Die Aufmerksamkeit, die sie so erhält, wird dabei für sie sinnstiftend:

Die Einzigen, die mir Aufmerksamkeit zukommen ließen, waren die Männer, die mich begehrten. Als Kind wurde mir zum ersten Mal klar, dass mein Dasein einen Sinn hatte, als ich merkte, dass Männer mich begehrten. Und deshalb werde ich Männer begehren, immer

und für alle Zeiten. Lange bevor ich anfing, mir Sorgen um Hausaufgaben oder andere Dinge im Zusammenhang mit der Schule zu machen, hatte ich schon heimliche Beziehungen zu Männern. Und es sind die Männer, die mir den Beweis geben, den ich brauche, um zu spüren, dass ich lebe. (Kirino 2010, 164–165)

Während der Oberstufe wird sie wegen Prostitution der Schule verwiesen, sodass sie über keinen Schulabschluss verfügt und sich daher bis zu ihrem Tod durch ihre Arbeit als Prostituierte finanziert. Prostitution stellt somit für sie auch die lukrativste Möglichkeit dar, ihren Lebensunterhalt zu bestreiten.

Kazue hingegen ist im Gegensatz zu Yuriko unattraktiv. Sie stammt aus einer Familie der oberen Mittelschicht und hat schon zu Schulzeiten das kapitalistische Mantra ihres Vaters ganz und gar verinnerlicht: Wer sich anstrengt und hart arbeitet, wird belohnt. Doch auch wenn sich bereits in ihrer Schulzeit zeigt, dass dies nicht den Tatsachen entspricht, bemüht Kazue sich weiter und kann nach dem Abschluss einer renommierten Universität eine Stelle in einem anerkannten Architekturbüro antreten. Dort merkt sie jedoch schnell, dass sie als Frau nicht die gleichen Chancen hat wie ihre männlichen Kollegen:

Ich wollte platzen vor Wut. *Eine Männerwelt!* Davon schwätzten sie, wenn es ihnen passte; sie bildeten Bündnisse miteinander und schlossen die Frauen nach Belieben aus. Wenn diese Großbaufirma G wirklich eine große Familie sein sollte, dann mussten auch die Frauen bei diesen Bündnissen dazugehören dürfen. Ich war sicher, dass es einen Kreis der Ehemaligen der Q-Universität in dieser Firma gab, aber niemand hatte mir etwas davon erzählt. Ich war umgeben von Feinden. Eine Ausgestoßene in der Wildnis. (Kirino 2010, 506)

Der Verrat ihrer Ideale, den Kazue empfindet, ist für sie der Katalysator, der sie veranlasst, nachts als Prostituierte zu arbeiten. Für sie stellt es eine Kompensationsstrategie dar, um die Anerkennung zu erlangen, die ihr bei ihrer anderen Arbeit verwehrt bleibt. Durch ihre nächtlichen Aktivitäten kann sie sich ihren Kollegen und vor allem auch ihren Kolleginnen gegenüber überlegen fühlen, da sie sowohl mit ihrem Kopf als auch mit ihrem Körper Geld verdienen kann (Kirino 2010, 517).

Beide Wege scheitern jedoch letztlich; sowohl Yuriko als auch Kazue finden ihren Tod, der nicht zuletzt auch durch einen Todeswunsch ausgelöst wird (vgl. Kapitel 4.3.5). Dabei kontrastiert Kirino die Lebensentwürfe von Yuriko und Kazue bewusst, um so Kritik am medialen Diskurs um den Mordfall zu üben:

„Dieser O-L-Mord, wie man ihn nennt, interessiert mich wirklich. Ich nehme an, das hören Sie von vielen Leuten. Man ist einfach fassungslos. Was kann sie dazu treiben, etwas so Schockierendes zu tun? Woher kamen solche dunklen Impulse? Ich meine, sie war doch eine Karrierefrau, die im Think Tank einer Baufirma in Otemachi gearbeitet hat, oder? Noch dazu mit einem Examen von der Q-Universität. Wieso rutscht eine solche Karrierefrau der Eliteklasse in die Prostitution ab? Darüber müssen Sie doch etwas wissen!“

Das war es also! Yuriko war bereits vergessen. Wenn eine Frau, die außer ihrer Schönheit nichts vorzuweisen hat, ihren Körper verkauft, bis sie steinalt ist, denkt niemand weiter darüber nach. Aber über Kazues Weg in die Prostitution zermartert sich alle Welt das Hirn. Eine Karrierefrau bei Tage, eine Prostituierte in der Nacht. Überall gerieten die Männer aus dem Häuschen bei dem Versuch, dieses Phänomen zu ergründen. (Kirino 2010, 22)

Bereits zu Beginn des Romans fragt sich Watashi: „Aber was ist, wenn sich Spermium und Ei bei der Vereinigung feindlich gesinnt sind?“ (Kirino 2010, 8) und stellt damit eine der zentralen Fragen des Romans. Auch in *Grotesque* stehen sich Männer und Frauen wieder verfeindet gegenüber. Dies zeigt sich nicht nur in der Arbeitswelt, wo Frauen von Männern diskriminiert werden, sondern auch im Privatleben, wo Kirino kein einziges Beispiel einer geglückten, funktionierenden Beziehung zeigt. Stattdessen finden sich die Strukturen der öffentlichen Sphäre vor allem in den Beziehungen der Eltern der Protagonistinnen wieder: In Kazues Familie ist der Vater der Mutter durch seine Position als Ernährer und seinen Abschluss einer prestigereichen Universität überlegen, und durch ihre guten Noten übertrifft Kazue ihre Mutter in der Hierarchie der Familie schnell und steigt zur Nummer Zwei auf. Ähnlich ist die Dynamik auch in der Familie Hirata, wo die Mutter sich dem Vater und seinen Launen unterwirft. Als sein Geschäft in Japan scheitert, zieht er mit seiner Frau und Yuriko in sein Heimatland, die Schweiz (lediglich Watashi verbleibt in Japan bei ihrem Großvater), wo die Mutter schließlich so stark an Einsamkeit leidet, dass sie durch Suizid stirbt.

Im Gegensatz zu den Hauptfiguren in *OUT* schaffen es die Frauen in *Grotesque* allerdings nicht, zumindest zweckmäßige Solidargemeinschaften zu bilden; ihnen fehlt nicht nur die Empathie füreinander, sondern sie konkurrieren zudem aktiv miteinander und stehen sich antagonistisch gegenüber. Watashi ist eine boshafte Erzählerin, die auf Kazue und Yuriko herabschaut. Alle drei sind unzuverlässige Erzählerinnen und widersprechen sich in ihren Darstellungen oft gegenseitig. Sie messen sich selbst und andere Frauen an ihrem Wert für Männer, und durch diese starke internalisierte Misogynie ist ein Scheitern in der Gesellschaft für sie unumgänglich. Gleichzeitig liest sich der Ton, in dem der Roman geschrieben wird, wie eine Rechtfertigung der Leserschaft gegenüber. Hemmann schreibt dazu:

Both the teenage narrators of *Real World* and the adult narrators of *Grotesque* seek to win the reader's sympathy and understanding as they attempt to explain their anger and frustration with social structures that confine them, even as Kirino encourages the reader to criticize the self-deception and internalized misogyny of her narrators. Therefore, in Kirino's mystery novels, the villains are not individual women, but rather the widespread societal misogyny that drives these women to crime. (Hemmann 2013, 29–30)

Die Lebensentwürfe der drei Protagonistinnen werden dabei bewusst als Negativbeispiele gezeigt, was auch dadurch verdeutlicht wird, dass es keiner der Frauen möglich ist, ein glückliches und erfülltes Leben zu führen (vgl. Kapitel 4.3.6).

4.3.2 Rivalität im Schulsystem

Im ersten Teil des Romans wird hauptsächlich die Kindheit und Jugend der drei Hauptfiguren dargestellt, wobei Kirino die Mechanismen aufzeigt, mit denen Frauen von ihrer Geburt an gegeneinander ausgespielt werden. Watashi ist krankhaft eifersüchtig auf ihre Schwester Yuriko, da diese ‚abnormal schön‘ ist, während Watashi sich selbst als hässlich und unattraktiv empfindet. Sie beschreibt ihre Schwester wie folgt:

Ich hatte eine Schwester, die ein Jahr jünger war als ich. Sie hieß Yuriko. Ich weiß nicht, wie ich sie am besten beschreibe, aber wenn ich ein einziges Wort gebrauchen sollte, dann wäre es *Monster*. Sie war furchterregend schön. Vielleicht glauben Sie nicht, dass eine Person so schön sein kann, dass sie monströs ist. Schönheit ist sehr viel besser als Hässlichkeit – zumindest ist das der allgemeine Konsens. Ich wünschte, ich könnte denen, die diese Ansicht vertreten, einen Blick auf Yuriko ermöglichen. (Kirino 2010, 12)

Die Verhandlung von Attraktivität ist hier auch durch ethnische Diskurse geprägt, da Yurikos Schönheit häufig damit in Verbindung gebracht wird, dass sie europäisch wirkt, während Watashi ihre eigene Unattraktivität darin begründet sieht, dass sie asiatisch aussieht. Watashi und Yuriko werden von ihrer Umwelt sehr ungleich behandelt. Beide besuchen die renommierte Q-Oberschule, doch während Watashi hart arbeiten muss, um den Aufnahmetest zu bestehen, kann Yuriko das umgehen, da der zuständige Lehrer geblendet von ihrer Schönheit ist (Kirino 2010, 136). Die sozialen Hierarchien innerhalb der Q-Oberschule folgen dabei einem einfachen Prinzip: je reicher die Eltern, desto höher der Status. Die Schülerinnen, die aus reichen Familien stammen, befinden sich schon seit dem Kindergarten im System der Q-Schule und bilden den sogenannten „inneren Zirkel“. Alle weiteren Schülerinnen, die im späteren Verlauf dazu stoßen und nur aus Familien der Mittelschicht stammen, sind die „Außenseiterinnen“. Die Unterschiede zwischen dem inneren Zirkel und den Außenseiterinnen sind dabei offensichtlich und eine Überschreitung dieser Grenze ist für die Außenseiterinnen praktisch unmöglich:

Die Oberschul-Anfängerinnen waren in zwei klar voneinander abgegrenzte Gruppen aufgeteilt: Die einen kamen aus dem System der Q-Schule, die anderen waren erst in diesem Jahr

dazugekommen. Auf den ersten Blick konnte man die Gruppen unterscheiden – nämlich an der Länge der Uniformröcke.

Diejenigen, die erst jetzt dazugekommen waren, nachdem wir – jede Einzelne von uns – die Zugangsprüfung bestanden hatten, trugen Röcke, die nach den offiziellen Regeln der Schule exakt bis zum Knie reichten. Die Röcke der anderen Hälfte, die schon seit der Grund- oder Mittelschule im System war, endeten ein gutes Stück weiter oben am Oberschenkel. Ich rede jetzt nicht von den Röcken, wie die Mädchen heute sie tragen, Miniröcke, die so winzig sind, dass sie fast nicht vorhanden sind. Nein, diese Röcke hatten gerade die richtige Länge, um ein perfektes Gleichgewicht zu den hochwertigen marineblauen Kniestrümpfen der Mädchen herzustellen. Ihre Beine waren lang und schlank, und sie hatten kastanienbraunes Haar. Feine goldene Ohrringe glänzten an ihren durchstochenen Ohrläppchen. Ihre Haarschleifen, Taschen und Halstücher waren sehr geschmackvoll, teure Markenprodukte, die ich noch nie aus der Nähe gesehen hatte. Auf die neuen Schülerinnen wirkte ihre kultivierte Eleganz überwältigend.

Es war kein Unterschied, der im Laufe der Zeit sanft verblasste. Man kann es nicht anders erklären: Uns neuen Mädchen fehlte, was die anderen anscheinend von Geburt an besaßen, nämlich Schönheit und Wohlstand. Uns Neulinge verrieten die langen Röcke und das kurz geschnittene, glanzlose, rabenschwarze Haar. Viele von uns trugen dicke, wenig schmeichelhafte Brillen. Mit einem Wort, die neuen Schülerinnen waren uncool. (Kirino 2010, 68)

Watashis Klassenkameradin Mitsuru, die zu Beginn der Mittelstufe auf die Q-Schule kam und sich daher in einem sozialen Mittelfeld zwischen innerem Zirkel und Außenseiterinnen befindet, erklärt Watashi, dass die Schülerinnen im inneren Zirkel allesamt Töchter von Besitzern großer Firmen sind und die Tochter eines Mannes, der für sein Geld arbeiten muss, niemals ein Teil des inneren Zirkels werden kann (Kirino 2010, 80).

Für die Analyse der in *Grotesque* geschilderten hierarchischen Strukturen bietet sich die Zuhilfenahme von Bourdieus Theorien zu Feld und Kapital an. Auch auf der Q-Schule ist ökonomisches Kapital die stärkste Währungsform, da damit auch andere Kapitalsorten verbunden sind: Wer reich ist, verkehrt zumeist auch in elitären sozialen Kreisen (soziales Kapital) und genießt hohes Ansehen (symbolisches Kapital). Diese Formen des Kapitals sind in *Grotesque* nicht voneinander trennbar. Für Frauen gibt es jedoch eine weitere Kapitalsorte, die das ökonomische Kapital ersetzen kann, und das ist Körperkapital:

Vielleicht glauben Sie, ich übertreibe, aber Sie irren sich. Für ein Mädchen können Äußerlichkeiten eine machtvoll Form der Unterdrückung sein. So intelligent sie auch sein, so viele Talente sie auch haben mag, diese Attribute sind nicht auf den ersten Blick zu erkennen. Verstand und Begabung vermögen nichts gegen ein Mädchen, das körperlich attraktiv ist. (Kirino 2010, 69)

Yuriko gelangt auf die Q-Oberschule, obwohl sie den Aufnahmetest nicht besteht, da sie attraktiv ist. Ihre Schönheit ermöglicht ihr jedoch nicht nur den Zugang

zur Schule selbst, sondern unter Auflagen auch zum inneren Zirkel, deren Mitglieder sich bereitwillig mit Yuriko anfreunden und diese als Statussymbol nutzen. Yuriko betritt den inneren Zirkel somit nicht als Individuum, sondern als Besitztum. Über ökonomisches Kapital verfügt sie dabei nur bedingt, da sie nach ihrer Rückkehr nach Japan (der Vater ist nach dem Suizid der Mutter mit seiner schwangeren Geliebten in der Schweiz geblieben) beim wohlhabenden Ehepaar Johnson wohnt und dort von Johnsons Ehefrau Masami mit neuer Kleidung ausgestattet wird, die ihr ermöglicht, zumindest einen Schein von Reichtum aufrechtzuerhalten. Gleichzeitig beginnt sie eine Affäre mit Johnson, der Anspruch auf ihren Körper und sexuelle Gefügigkeit erhebt, da er das teure Schuldgeld für sie zahlt. Als sie beginnt, als Prostituierte zu arbeiten, verbessert sich ihre finanzielle Situation erheblich, und verbunden mit ihrer Attraktivität ermöglicht ihr dies Zugänge zu den Zirkeln der Oberschicht. Genau wie ihre Schwester hat sie dabei Schwierigkeiten, sich im Netzwerk der Regulierungen sozialer Interaktionen in der japanischen Gesellschaft zurechtzufinden. Dies begründet sich darin, dass Yuriko und Watashi von einem europäischen Vater abstammen, der sich zu Hause zwar als patriarchaler Tyrann erweist, aber seine Männlichkeit außerhalb des Hauses in der japanischen Gesellschaft nicht behaupten kann. Er umgibt sich mit anderen ausländischen Geschäftsmännern, und da er selbst einen Laden betreibt, nimmt er nicht am japanischen Arbeitsmarkt teil. Yuriko und Watashi werden daher in ihrem Zuhause nicht adäquat auf die Regeln der japanischen Gesellschaft vorbereitet. Yuriko sieht zudem europäisch aus, was ihre Exotisierung innerhalb Japans weiter verstärkt. Sie zieht zunächst mit ihren Eltern in die Schweiz, aber als ihre Mutter durch Suizid stirbt und der Vater sofort die schwangere Geliebte ins Haus holt, entschließt sie sich, nach Japan zurückzukehren, auch wenn sie dort immer ein *gaijin*²⁵ sein wird (Kirino 2010, 170). Ihr mangelt es somit, im Kontrast zu ihren Klassenkameradinnen, an kulturellem und sozialem Kapital.

Als schließlich ein Lehrer entdeckt, dass sie als Prostituierte arbeitet, und sie der Schule verweist, ändern sich Johnsons Gefühle ihr gegenüber: „Hast du mich und Masami in Verlegenheit gebracht, Yuriko?“ (Kirino 2010, 215), fragt er sie, bevor er die Beherrschung verliert und sie beinahe erwürgt (was wiederum auf die Art hindeutet, wie Yuriko zwanzig Jahre später ermordet wird). Dass sie als Prostituierte arbeitet, ist ihm schon eine Weile bekannt und nicht der Grund für seinen Zorn – dieser ist darin begründet, dass sie es nicht mehr verheimlicht und ihr Ruf daher negativ auf ihn zurückfallen könnte.

25 *Gaijin* ist eine Bezeichnung für meist weiße Ausländer*innen, die sowohl neutral als auch abwertend genutzt werden kann.

Auch Watashi zieht sich aus der Kernfamilie zurück. Als der Rest der Familie in die Schweiz umsiedelt, zieht sie zu ihrem Großvater in den Distrikt P, der zu Shitamachi²⁶ gehört. Der Großvater ist ein Kleinkrimineller, der illegal mit Bonsais handelt. Durch diesen Status und sein Alter verkörpert er eine Männlichkeit, die für Watashi keine Bedrohung darstellt. Gleichzeitig gehört sie durch ihr Leben mit dem Großvater jedoch zu den ärmsten Schülerinnen auf der Q-Oberschule und ist somit weit von deren Machtzentren entfernt. Zunächst verbindet Watashi das Leben auf der Q-Oberschule noch mit einem Traum, doch dieser zerschlägt sich bald:

In der ersten Zeit bei meinem Großvater träumte ich davon, wie mein Leben als Schülerin der begehrten Q-Oberschule für junge Frauen wohl werden würde. Meine Fantasie schlug über die Stränge, und eine Szene nach der anderen entfaltete sich. Es machte mir, wie schon gesagt, großes Vergnügen, diesen Tagträumen nachzuhängen. Ich trat darin in Clubs ein, schloss Freundschaften und führte ein ganz normales Leben wie jeder andere normale Mensch. Aber die Realität riss diese Träume in Fetzen. Hauptsächlich die Cliquen waren mein Verhängnis. Denn, wissen Sie, man konnte sich nicht einfach mit jedem anfreunden. Selbst die Aktivitäten der Clubs waren nach eigenen Rangordnungen und Hierarchien geregelt, und es gab einen klaren Unterschied zwischen denen, die allseits begehrt waren, und anderen, die am Rande mitliefen. Und die Grundlage für all diese Rangordnungen war natürlich dieses Elitegefühl. (Kirino 2010, 67)

Als Kompensationsstrategie für die Zerschlagung ihres Traums und die Demütigungen, die sie in der Schule erlebt, nimmt Watashi sich vor, möglichst boshaft zu werden. Sie entwickelt vor allem sadistische Freude daran, ihre Klassenkameradin Kazue zu quälen.

Kazue stammt aus einer gehobenen Mittelschichtfamilie und lebt mit ihren Eltern und ihrer Schwester in einem Einfamilienhaus. Die Hierarchie innerhalb der Familie wird dabei nach den Schulnoten von Kazue und ihrer Schwester bestimmt:

Mutter und Töchter in Konkurrenz zueinander. War das nicht absurd? Aber Kazue meinte es toderntst.

„Das lässt sich nicht ändern. Mutter hat von Anfang an gegen meinen Vater verloren, und niemand in der Familie kann ihn übertreffen. Seit ich zurückdenken kann, habe ich so fleißig gelernt, wie ich nur konnte. Meine größte Freude im Leben ist es, meine Noten zu verbessern. Ich habe mich ewig lange bemüht, meine Mutter zu übertreffen. Weißt du, meine Mutter sagt immer, sie hatte nie den Ehrgeiz, eine Karriere zu machen, aber ich glaube, als sie jung war, wollte sie Ärztin werden. Ihr Vater hat es nicht erlaubt. Außerdem war sie nicht intelligent genug für ein Medizinstudium. Aber es hat ihr immer leidgetan. Als Frau

26 Yamanote und Shitamachi sind die Bezeichnungen für den eher wohlhabenden Teil Tōkyōs westlich des Kaiserplatzes (Yamanote) und den eher ärmeren östlichen Teil (Shitamachi).

aufzuwachsen, das ist ein Jammer, nicht wahr? Das sagt sie immer. Dass sie eine Frau ist, benutzt sie als Entschuldigung dafür, dass sie es im Leben zu nichts gebracht hat. Aber wenn man wirklich sein Bestes gibt, kann man auch als Frau Erfolg haben.“ (Kirino 2010, 121–122)

Bereits in ihrer Jugend internalisiert Kazue hier misogyne Denkweisen und blickt auf ihre Mutter herab. Gleichzeitig ist die Szene eine Vorahnung auf Kazues eigenes Leben, denn schließlich muss sie später erkennen, dass man als Frau tatsächlich kaum Erfolg haben kann. Zu Schulzeiten kämpft sie verzweifelt gegen die Ungerechtigkeit ihrer sozialen Situation. Sie bemüht sich, einem Club beizutreten und zu den schönen und beliebten Mädchen der Schule zu gehören, doch je mehr sie sich anstrengt, desto mehr machen die anderen Schülerinnen sich über sie lustig. Kazue fehlt dabei nicht nur Reichtum, sondern auch Attraktivität: Watashi beschreibt ihre Figur als „knotig“ und „eckig“, mit „dürren Beinen“ und „dickem, glanzlosen Haar“ (Kirino 2010, 224). Dabei lässt Kazue nichts unversucht, um attraktiver zu werden: Dies beginnt damit, dass sie Lockenwickler nutzt, anfängt, Miniröcke zu tragen und kosmetischen Kleber benutzt, um eine doppelte Lidfalte zu erzeugen²⁷ (Kirino 2010, 246). Dabei lässt sich vermuten, dass sie Yuriko imitiert, deren Gesicht als „europäisch“ beschrieben wird und somit über eine doppelte Lidfalte verfügt. Sie entwickelt schließlich eine Essstörung und wird so dünn, dass sie noch mehr Spott auf sich zieht. Watashi bestätigt Kazues dysfunktionale Denkweisen und ermutigt sie in ihrer Essstörung, da sie sadistische Freude daran empfindet, Kazue scheitern zu sehen (Kirino 2010, 251).

Da die Q-Oberschule nach Geschlechtern getrennt ist, sind es hier vor allem Mädchen, die die patriarchalen Standards und Klassenstrukturen aufrechterhalten und andere Mädchen anhand dieser Maßstäbe messen. Hemmann schreibt dazu:

Since young women competing [sic] with their mothers, sisters, and classmates, they have no support or allies against the phallogocentric economy of desire that pits them against each other while denying them success on the same level as their male peers. (Hemmann 2013, 62)

Die Ideale, die sie daran hindern, den gleichen Erfolg wie Männer zu erreichen, werden den Schülerinnen bereits zur Schulzeit vermittelt. Dies legt den Grund-

²⁷ Typisch für ostasiatische Augen ist eine Oberlidfalte (*hitoe mabuta*), während europäische Augen fast immer eine doppelte Lidfalte (*futae mabuta*) haben. Aufgrund ‚westlichen‘ Einflusses gilt die doppelte Oberlidfalte in vielen asiatischen Ländern als Schönheitsideal, sodass es zunehmend Angebote für Frauen gibt, entweder durch temporäre Mittel wie kosmetischen Kleber oder dauerhafte Mittel wie Schönheitschirurgie eine doppelte Lidfalte zu erzeugen.

stein dafür, dass sie es auch im Erwachsenenalter nicht schaffen, ihre Denkweisen zu ändern, und ihr Scheitern daher nicht verhindert werden kann – auch hier verknüpft Kirino wieder individuelle mit gesellschaftlicher Verantwortung. Der Status der Schülerinnen drückt sich dabei hauptsächlich über ihre Körper aus: Einerseits werden attraktive Schülerinnen bevorzugt behandelt und andererseits fungieren Kleidung und Accessoires als Marker sozialer Zugehörigkeit.

4.3.3 Genderperformativität

Als Erwachsene finden sich alle drei Frauenfiguren in *Grotesque* in einer Umwelt wieder, die von Männern geschaffen wurde und für Männer funktioniert. Da ihre Lebensumstände sehr unterschiedlich sind, sehen sie sich mit unterschiedlichen Problematiken konfrontiert und entwickeln unterschiedliche Strategien, um in der patriarchalen Gesellschaft erfolgreich zu sein.

Yuriko ist sehr attraktiv und wegen ihres starken Sexualtriebs sexuell stets für Männer verfügbar; dies macht sie in ihrer Jugend sehr beliebt und sie kann als Prostituierte viel Geld verdienen. Doch spätestens nach ihrem 30. Geburtstag ändert sich das, sodass sie bis zu ihrem Tod als Prostituierte auf der Straße arbeitet, nicht mehr in den teuren Clubs. Von den Menschen um sie herum wird sie nur noch mit herablassendem Mitleid betrachtet. Yurikos Lebensentwurf steht daher symbolisch für das konsequente Weiterdenken des *male gaze* und den Anspruch der sexuellen Verfügbarkeit an Frauen, der in der Gesellschaft besteht. Dabei erkennt sie bereits als Kind:

Männer leben nach Regeln, die sie sich selbst gemacht haben. Eine dieser Regeln besagt, dass Frauen lediglich Waren sind, die Männer besitzen können. Eine Tochter gehört ihrem Vater, eine Ehefrau ihrem Gatten. Die Wünsche der Frau sind dem Mann nur hinderlich, und am besten ist es, sie zu ignorieren. Zu wünschen hat überhaupt nur der Mann. Seine Rolle ist es, den Frauen Avancen zu machen und seine Frauen vor den Avancen anderer zu beschützen. (Kirino 2010, 162–163)

Die frühe Erkenntnis, dass Frauen für Männer nur Waren sind, führt dazu, dass sie ihren eigenen Wert in dieser männlichen Wirtschaft erkennt und jung beginnt, sich für ihren Körper bezahlen zu lassen. Damit ist sie Kazue und Watashi einen Schritt voraus, da sie die Funktionsweise des Systems durchschaut und für sich Kapital daraus schlagen kann. Gleichzeitig ist ihr schon als Jugendliche bewusst, dass sie keine feste Beziehung eingehen möchte, weil sie nicht zum Eigentum eines Mannes werden will (Kirino 2010, 163). Ihre Beziehung zu Männern ist daher ambivalent: Da sie seit ihrer Kindheit nur durch die Begierde von Männern existiert und alle Aspekte ihrer Persönlichkeit, die nichts mit ihrer körperlichen

Attraktivität zu tun haben, von ihrem Umfeld negiert werden, kann sie nach Eigenaussage ohne Männer nicht leben, verachtet diese jedoch gleichzeitig: „Männer haben mich zerstört. Ich bin eine Frau, die ihr weibliches Ich vernichtet hat“ (Kirino 2010, 175). Yuriko ist sich auch bewusst darüber, dass bestehende Schönheitsideale stark an Jugend gekoppelt sind und ihr sexueller Marktwert mit dem Alter weniger wird. Im Gegensatz zu Kazue akzeptiert sie dieses Schicksal, was letztlich dazu führt, dass sie ihren Lebenswillen verliert (vgl. Kapitel 4.3.5). Im Alter von 22 Jahren bringt sie ein Kind zur Welt, lehnt es jedoch von Beginn an ab, eine Mutterrolle einzunehmen. Der Junge, Yurio, wächst bei seinem Vater Johnson auf; Yuriko hat ihn seit seiner Geburt nicht mehr gesehen, obwohl sie bis an ihr Lebensende losen Kontakt zu Johnson hält. Dieser appelliert vergeblich an ihren Mutterinstinkt:

Wegen des Kindes hält Johnson Kontakt mit mir und kommt mich vier oder fünf Mal im Monat besuchen. Er glaubt, insgeheim liebe ich dieses Kind. Sein Glaube ärgert mich, aber ich äußere mich nicht dazu; ich bestätige nichts und bestreite nichts.

[...]

Ich kann nichts anfangen mit einem Kind, das mein Blut in den Adern hat. Und von Johnsons Appellen an meine Mutterliebe bin ich nur peinlich berührt. (Kirino 2010, 206–207)

Johnson repräsentiert die Einstellung der Männer in ihrem Umfeld, und er beginnt, mit Yuriko zu schlafen, als sie 15 und er 30 Jahre alt ist. In den zweieinhalb Jahren, in denen sie bei den Johnsons lebt, zeigt er kein Interesse an ihr außerhalb ihres Sexuallebens und erwartet sexuelle Gefügigkeit von ihr, da er für ihr Schulgeld aufkommt. Dieses Framing erlaubt ihm, den Kindesmissbrauch als eine durch das Schulgeld bezahlte Dienstleistung darzustellen. Die Verpflichtung eines Vaters oder Ehemannes möchte er ihr gegenüber jedoch nicht übernehmen – auch nicht, als sie erwachsen ist und er sie dazu bewegen möchte, ihre Rolle als Mutter zu akzeptieren. Nach Yurikos Tod lässt Johnson seinen Sohn allein in Japan zurück und kehrt in sein Heimatland, die USA, zurück.

Anhand von Yuriko verwirft Kirino die Vorstellung, dass Mutterliebe ein Instinkt ist, der allen Frauen inhärent sei. Yurikos Strategie erweist sich letztlich jedoch nicht als erfolgreich, da Frauen über dreißig als sexuell unattraktiv gelten. Das Körperkapital, das ihr zu Schulzeiten den Zugang zu Geld und Status verschaffte, versiegt umso mehr, je älter sie wird. Ihr sexueller Wert für Männer nimmt ab, und da sie auch nicht in die Rolle der Ehefrau und Mutter wechselt, wird ihre Daseinsberechtigung in der Gesellschaft immer geringer. In Irigarays Worten: Als ältere, unverheiratete Frau verfügt sie über weder Nutz- noch Tauschwert für Männer. Dadurch zeigt sich, dass die Ansprüche, die an eine Frau

gestellt werden, nicht damit befriedigt sind, dass sie ein Kind zur Welt bringt; sie müsste auch die Mutterrolle einnehmen und das Kind aufziehen.

Im Gegensatz zu Yuriko versucht Kazue zunächst, in der männlich geprägten Arbeitswelt erfolgreich zu sein. Sie heiratet nicht und hat auch keine Kinder, da sie zum einen größeren Wert auf ihre Ausbildung und Karriere legt und zum anderen nach dem frühen Tod ihres Vaters die Mutter und Schwester mitversorgen muss. Sie lernt jedoch schnell, dass ihr aufgrund ihres Geschlechts der berufliche Erfolg verwehrt bleibt. Die anderen Frauen, die gleichzeitig mit ihr eingestellt wurden, verlassen die Firma nach und nach, um zu heiraten. Jüngere männliche Kollegen werden an ihrer statt befördert, und auf Firmenfeiern unterhalten die männlichen Angestellten sich darüber, welche der Kolleginnen die attraktivste sei (Kirino 2010, 500). Kazue kann der Arbeitswelt jedoch nicht entfliehen, da sie finanzielle Verpflichtungen hat:

Ich konnte nicht weglaufen. Ich würde weiter für meine Mutter sorgen müssen, bis sie schließlich starb. Hatte ich nicht exakt die gleiche Verantwortung wie ein Mann? Ich war damals erst fünfundzwanzig Jahre alt, aber schon trug ich die Last für eine ganze Familie. Ich war für immer ein Kind mit einem Gehaltsscheck. (Kirino 2010, 508)

Kazue ersetzt bereits früh den Vater und übernimmt die finanzielle Verantwortung für die Familie. Für ihre Mutter, die sie aufgrund ihres Hausfrauendaseins als „riesengroße Null“ und „wertlose Frau“ beschreibt (Kirino 2010, 497), hat sie zwar nur Verachtung übrig, zieht es aber dennoch nicht in Betracht, diese nicht mehr finanziell zu unterstützen. Hier zeigt sich ihre (gewünschte) Identifizierung mit der männlichen Rolle des Ernährers, die sie gerne übernehmen würde, woran sie aufgrund ihres Geschlechts aber gehindert wird. Dies ist ein weiteres Beispiel für die internalisierte Misogynie, die dafür sorgt, dass Kazue sich allen Frauen in ihrem Umfeld gegenüber überlegen fühlt. Gleichzeitig sucht sie verzweifelt nach Anerkennung von Männern – zunächst von ihrem Vater, dann den Männern in der Firma und schließlich ihren Freiern. Während der Schulzeit gelingt es ihr noch, die Augen vor der Realität zu verschließen, aber nach Eintritt in den Beruf schockiert sie die Erkenntnis, dass ihr Erfolg nicht von ihrer Leistung abhängen wird: „Zum ersten Mal in meinem Leben begriff ich, dass meine Existenz niemals den Beifall der Gesellschaft finden würde“ (Kirino 2010, 501). Dabei wird sie zunehmend auch dafür kritisiert, unverheiratet und kinderlos zu sein. Ueno schreibt dazu, dass Frauen nach zweierlei Wertmaßstäben gemessen werden: einerseits nach dem Wert, den sie selbst erarbeiten können (beispielsweise eine Karriere), aber andererseits auch nach dem Wert, der ihnen von Männern zugesprochen wird (und der sich an ihrer sexuellen Nützlichkeit orientiert, vgl. Kapitel 2.1.2) (Ueno 2018, 203, 234). Dies zeigt sich an Kazue, die nacheinander versucht, beide Ideale zu erfüllen. Nachdem sie an dem Versuch scheitert, in

der männlichen geprägten Arbeitswelt erfolgreich zu sein, beginnt sie im Alter von 30 Jahren, als Prostituierte zu arbeiten. Dies verschafft ihr zunächst endlich den gewünschten Vorteil:

Heute Abend empfand ich zum ersten Mal Freude darüber, dass ich nicht als Mann geboren war. Warum? Weil ich die Sehnsüchte der Männer belanglos fand. Und weil ich zu dem Wesen geworden war, das diese Sehnsüchte zur Kenntnis nahm.

Ich schloss die Augen. Mir war, als könnte ich Yurikos gespenstische Gelassenheit endlich verstehen. Seit sie ein kleines Mädchen gewesen war, hatte sie ihre Sexualität benutzt, um sich die Welt zu unterwerfen. Durch ihren Umgang mit männlichen Sehnsüchten jeder Art hatte sie sich eine Welt aus Männern erbaut – wenn auch nur für einen winzigen Augenblick. Das machte mich bitter. Sie hatte nicht studieren müssen, sie hatte nicht einmal arbeiten müssen. Sie beherrschte nur eine einzige Methode, sich die Welt zu unterwerfen: Sie konnte Männer zur Ejakulation bringen. Jetzt würde ich das Gleiche tun. Eine kurze Sekunde lang war ich trunken vom Gefühl der Macht. (Kirino 2010, 572–573)

Kazue erkennt, dass Yurikos Lebensweise ihr für eine gewisse Zeit Vorteile verschafft hat, die Yuriko für sich zu nutzen wusste, aber sie verschließt die Augen vor der Tatsache, dass nicht einmal Yuriko im Alter von über 30 Jahren noch eine erfolgreiche Prostituierte sein kann. Sie erkennt zwar letztlich, dass sexuelle Verfügbarkeit für Frauen der einzige Weg zu einem scheinbaren Erfolg ist, aber aufgrund ihres Alters kann sie nicht in teuren Etablissements arbeiten oder bei ihren Kunden wählerisch sein.

Hinzu kommt, dass Kazue noch immer unter einer Essstörung leidet. Der Kontrast zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung ist dabei stark. So bezeichnet sie sich selbst als „schlank“, „schön“ und „hübsch“ (Kirino 2010, 587). Yuriko hingegen nennt sie „ein Skelett, mit Haut überzogen“ (Kirino 2010, 201), Zhang bezeichnet sie als „Gerippe“ (Kirino 2010, 605), und von einem Freier wird sie „Sack voll Knochen“ genannt (Kirino 2010, 489). Ähnlich wie Prostitution lässt sich auch Magersucht als die logische Konsequenz weiblicher Objektifizierung durch Männer. Kazue, die durch ihre internalisierte Misogynie Frauen an ihrem sexuellen Wert für Männer misst, ist überzeugt davon, hübscher zu werden, je dünner sie ist, und hält dicke Frauen für unintelligent. Dabei ist ihre Frustration vor allem deshalb besonders hoch, weil sie sich selbst nach zwei verschiedenen Maßstäben misst: zum einen daran, attraktiv und für Männer begehrenswert zu sein (weibliche Rolle), zum anderen aber ebenso daran, möglichst viel Geld verdienen zu können (männliche Rolle). Auch ihre Strategie scheitert letztlich, und sie stirbt, ohne beruflich erfolgreich gewesen oder bedeutsame Beziehungen zu anderen Menschen eingegangen zu sein.

Watashi ist mit 40 Jahren noch Jungfrau, da sie Männer abstoßend findet und jeglichen privaten Kontakt zu ihnen ablehnt. Sie arbeitet in Teilzeit in der Bezirksverwaltung und lebt noch immer in der Wohnung ihres Großvaters, in der

sie schon ihre Oberstufenzeit verbrachte. Ihre Strategie kann man als Weigerung deuten, erwachsen zu werden. Stattdessen möchte sie für immer ein junges Mädchen bleiben²⁸. Unter diesem Blickpunkt kann auch ihre Sexualität betrachtet werden: Yuriko überlegt, ob ihre Schwester vielleicht lesbisch sei, was Watashi jedoch dementiert, obwohl sie zugibt, auf der Oberstufe in ihre Klassenkameradin Mitsuru verliebt gewesen zu sein (Kirino 2010, 264). Romantische, aber platonische Beziehungen zwischen zwei Schülerinnen – genannt *s-kankei* – waren ein integraler Bestandteil der Kultur junger Mädchen im frühen 20. Jahrhundert und werden noch heute damit in Verbindung gebracht²⁹. Im Verlauf des Romans betont Watashi, wie emotional distanziert sie von dem Geschehen in der Schule war und dass es sie nicht störte, nicht zum inneren Zirkel zu gehören; doch Mitsuru entblößt dies als Lüge, indem sie Watashi darauf hinweist, dass auch sie zunächst versuchte, ihre Röcke zu kürzen und Markenlogos auf ihre Strümpfe zu nähen, um zu den beliebten Mädchen zu gehören. Sie resümiert:

„[...] Du hast die ganze Zeit gelernt und immer dein Bestes gegeben, und du hast es geschafft, auf die Q-Oberschule für junge Frauen zu kommen. Aber als du einmal da warst, hast du festgestellt, dass du dort in jeder Hinsicht unterlegen warst und unmöglich mit den anderen Schülerinnen konkurrieren konntest. Also hast du aufgegeben. [...] Du hast so getan, als interessiertest du dich nicht für Mode oder Jungen oder die Schule. Und du hast beschlossen, deine Zeit auf der Q-Oberschule mit der Waffe der Bosheit zu überstehen. Du bist mit jedem Jahr gehässiger geworden. [...]“

Du hattest beschlossen, dich wie ein einsamer Wolf zu benehmen; das war deine Überlebensstrategie. Aber nur zu oft hast du dir Blößen gegeben. Dir gefiel der Schulring, den alle sich zum Examen bestellten, stimmt's?“

Mitsuru schaute auf den Ringfinger meiner linken Hand. Hastig verdeckte ich den Ring. (Kirino 2010, 466–467)

Watashi erweist sich demnach nicht als Person ohne Motivation, sondern als eine, deren Motivation bereits zu Schulzeiten gebrochen wurde, sodass sie den Rest ihres Lebens ein unauffälliges Dasein führt. Da es ihr als Schülerin an allen drei Kapitalsorten mangelt, die nötig wären, um auf der Schule erfolgreich zu sein – sie ist weder reich noch schön noch intelligent – gibt sie ihre Ambitionen

²⁸ Der japanische Begriff für „Mädchen“ – *shōjo* – umfasst ein ganzes Kulturkonzept. Vgl. Kapitel 5.1.3.

²⁹ *S-kankei*, etwa „Schwesterbeziehungen“, waren vor allem in medialen Produktionen der späten Meiji- und Taishō-Zeit beliebt und wurden im Kontext mittelständischer Mädchenschulen von den Schülerinnen reproduziert. Bis heute ist in der japanischen und westlichen Forschung umstritten, ob diese die Definition von Homosexualität erfüllen – vgl. Shamoon 2012. Auch wenn sich in *Grotesque* keine Beziehung zwischen Watashi und Mitsuru entwickelt, stellt Kirino hier durch die emotionale Annäherung zwischen Watashi und Mitsuru im Kontext einer Mädchenschule einen Bezug zur *shōjo bunka* (dt.: „Kultur junger Mädchen“ – vgl. Kapitel 5.1.3) her.

nicht nur in der Schule, sondern für den Rest ihres Lebens auf. Ihr Beruf – Teilzeitarbeit im öffentlichen Dienst – ist dabei stark weiblich konnotiert und möglichst weit entfernt von der kompetitiven männlichen Welt der freien Wirtschaft; dennoch erfährt auch sie sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz (Kirino 2010, 18). Nach dem Prozess gegen Zhang zieht ihr Neffe Yurio bei ihr ein, der sie völlig fasziniert, da er Yurikos Schönheit geerbt hat, gleichzeitig aber blind ist. Motiviert davon, ihm ein gutes Leben zu bereiten, lässt sie sich von ihm überreden, sich ebenfalls zu prostituieren. Sie glaubt zudem, dass es ein Fehler war, sich so lange von Sexualität fernzuhalten:

Eine Jungfrau für immer. Wissen Sie, was das bedeutet? In Ihren Ohren mag es gesund und rein klingen, aber so war es in Wirklichkeit nicht. Kazue hat es in ihrem Tagebuch glänzend formuliert, nicht wahr? Man versäumt die einzige Chance, Macht über einen Mann zu haben. Nur durch Sex kann eine Frau Herrschaft über die Welt ausüben. (Kirino 2010, 628)

Letzten Endes kommen alle drei Frauen demnach trotz der völlig unterschiedlichen Ausgangssituationen bei der gleichen zynischen Schlussfolgerung an. Im letzten Teil des Romans zeigen sich jedoch deutliche Unterschiede zwischen dem Originaltext und den Übersetzungen ins Englische und Deutsche, denn in der japanischen Version prostituieren Watashi und Yurio sich gemeinsam. Durch ihr Alter und ihre Unattraktivität kann Watashi jedoch keine Kunden gewinnen und fungiert schließlich als Yurios Zuhälterin. Dieser Teil wurde in der englischen und deutschen Übersetzung ausgelassen (eine offizielle Begründung findet sich dafür nicht). Die Schlusszene ist wiederum in allen Versionen gleich: In einer traumähnlichen Sequenz findet Watashi einen Kunden, der Interesse an einer 40-jährigen Jungfrau hat. Sie mutmaßt, ob es sich um Zhang handeln könnte, und es wird angedeutet, dass sie sich von dem Mann umbringen lassen wird.

So unterschiedlich die Strategien der drei Protagonistinnen auch sind, letztlich erleiden sie alle das gleiche Schicksal. Die Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht erweist sich in der ganzen Gesellschaft, aber vor allem der Arbeitswelt, als negatives symbolisches Kapital. Der Versuch von Frauen, an der öffentlichen Sphäre zu partizipieren, endet damit automatisch in einem Fehlschlag. Sie konkurrieren miteinander, weil sie es nicht schaffen, mit Männern zu konkurrieren. Da die Identität der erwachsenen Frau in *Grottesque* aber per se abjekt ist, kann keine von ihnen als Gewinnerin hervorgehen; sie alle sind Verliererinnen. Hemmann schreibt dazu:

Therefore, not just single women but all adult women are *maneinu* [sic] in a society that privileges female youth and beauty. (Hemmann 2013, 68)

Der Ausblick in *Grottesque* ist daher wieder ähnlich düster wie in *OUT*: Eine erfolgreiche Genderperformanz ist im Bereich des Intelligiblen für Frauen

nicht möglich. Die ‚andere Frau‘ ist den Figuren dabei schmerzlich bewusst. So leidet Kazue darunter, dass Männer eine Frau suchen, die gebildet, anständig erzogen und unterwürfig ist und zugleich Geschmack am Sex hat, aber keine Frau diese Ansprüche je erfüllen kann (Kirino 2010, 482). Auch hier wird deutlich, wie weit entfernt die ‚andere Frau‘ von der weiblichen Lebensrealität ist und wie sehr ihre Konstruktion auf die Erfüllung männlicher Bedürfnisse abzielt.

4.3.4 Abjektion

Yuriko öffnete ihren Trenchcoat. Darunter trug sie ein billiges blaues Kostüm. Es ähnelte dem, das ich trug. Ich starrte die dicke Schicht aus weißer Grundierung in ihrem Gesicht an. Sie sah aus wie ein Clown. Es war abscheulich. Sehe ich etwa so aus? Ich kochte vor Wut.

„Findest du, dass ich so aussehe?“

„Ja, Kazue. Du siehst aus wie ein Monster.“

„Na, und was ist aus dem schönen Mischling geworden, der du mal warst? Du bist fett und hässlich.“

[...]

Ich starrte Yuriko an. Mein Spiegelbild. Wir waren beide Monster. (Kirino 2010, 551)

Frauen, die von gesellschaftlichen Erwartungen abweichen, werden in *Grotesque* wiederholt als „Monster“ oder „grotesk“³⁰ bezeichnet. Das Zitat stammt aus einer Szene, in der Yuriko und Kazue sich auf der Straße begegnen, nachdem Kazue Yuriko sagte, dass sie ihr Revier nur mit ihr teilen würde, wenn diese sich genauso wie sie stylen würde. Diese Beschreibungen als Monster beziehen sich zunächst häufig auf ihr Äußeres und werden vor allem genutzt, um Kazue zu beschreiben. Dies liegt daran, dass sich besonders in Kazues Fall eine starke Überzeichnung des *male gaze* zeigt. Durch ihre Essstörung, die sie seit ihrer Schulzeit hat, verliert sie als Erwachsene noch mehr Gewicht. Mehrfach wird ihr von ihrer Umgebung signalisiert, dass sie zu dünn ist und zu viel Make-up benutzt, aber sie glaubt weiterhin daran, dass sie erfolgreich sein kann, wenn sie noch dünner wird und sich noch mehr schminkt. Dabei merkt sie nicht, dass sie sich in ein groteskes Monster verwandelt. In diesem Schönheitsideal, dem Kazue vergeblich nachjagt, spiegeln sich auch kulturelle Diskurse wider. Weißes Make-up wird mit ‚traditioneller‘ japanischer Weiblichkeit in Verbindung gebracht (vgl. Kapitel 2.1.2), sodass sich hier eine parodistische Überzeichnung japanischer Schönheitsideale findet.

30 Im Japanischen werden die Begriffe 怪物 *kaibutsu* („Monster“), ばけもの *bakemono* („Ge-spent“) und グロテスク *gurotesuku* („grotesk“) verwendet.

Ein abjekter Körper findet sich auch in der Figur der „Marlboro-Hexe“ – einer alten Frau, die noch immer als Prostituierte auf der Straße arbeitet und der Kazue einige Male begegnet. Aufgrund einer Brustkrebserkrankung fehlt ihr die rechte Brust, und obwohl sie sich zuerst nicht als „vollständige Frau“ fühlte, entdeckte sie mit der Zeit, dass es viele Männer gibt, die gerade aufgrund ihrer fehlenden Brust mit ihr schlafen möchten (Kirino 2010, 534–535).

Doch nicht nur Unattraktivität, sondern auch starke Attraktivität führt dazu, dass die Frauenfiguren mit „Monstern“ gleichgesetzt werden. Direkt zu Beginn des Romans beschreibt Watashi die Schönheit ihrer Schwester mit diesem Wort (Kirino 2010, 12). Für diese Wertung von Yurikos Schönheit durch Watashi finden sich im Text zwei Begründungen. Als Yuriko auf die Q-Oberschule kommt, bemüht sich Kazue dort bereits seit einiger Zeit verzweifelt, Zugang zum inneren Zirkel zu erlangen. Als sie Yuriko, die durch ihre Schönheit sofort Teil dieses Zirkels wurde, zum ersten Mal erblickt, ist sie so schockiert, dass sie einen Gymnastikwettbewerb verliert, an dem sie gerade teilnimmt, was wiederum Watashi mit sadistischer Freude erfüllt: „Endlich hatte sie ein Monster gesehen“ (Kirino 2010, 235). Das ‚Monsterhafte‘ an Yurikos Schönheit liegt hierbei in der Tatsache, dass sie Kazues Glauben an das Leistungsversprechen des Kapitalismus ins Wanken geraten lässt: Egal, wie sehr Kazue sich anstrengt, sie wird aufgrund genetischer Faktoren niemals so viel Anerkennung erlangen wie Yuriko. Die zweite Begründung findet sich in Watashis starkem Interesse an Genetik und Biologie. Im Verlauf von *Grotesque* nutzt Kirino immer wieder biologische Metaphern, um das patriarchale System zu beschreiben – so resümiert der Lehrer, der für Yurikos Aufnahme auf der Q-Schule verantwortlich war, dass er dies nicht nur tat, weil er sie attraktiv fand, sondern auch als „Möglichkeit einer biologischen Studie dessen, was passiert, wenn ein mutiertes Mitglied einer Spezies in eine Population eingeführt wird“ (Kirino 2010, 427–428). Für Watashi liegt das Grauensvolle in Yurikos Schönheit darin, dass sie den Gesetzen der Genetik widerspricht. So schockiert es sie besonders, dass Yuriko das Kind ihrer nicht sonderlich attraktiven Eltern ist, und sie argumentiert, dass sie Yurikos Schönheit besser akzeptieren könnte, wenn sie von attraktiven Menschen wie den Johnsons abstammen würde:

Was wäre, wenn Yuriko in Wirklichkeit gar nicht meine Schwester wäre? Sondern Johnsons und Masamis Tochter? Die beiden sahen so gut aus. Ich kann es nicht richtig erklären, aber ich dachte, wenn es so wäre, dann könnte ich Yuriko akzeptieren. Selbst ihre monströse Schönheit würde dann eine menschliche Dimension bekommen. (Kirino 2010, 30)

Yuriko ist vom Moment ihrer Geburt an dadurch abjekt, dass ihre Schönheit keinen logischen Regeln folgt und sie ihren Status in der Gesellschaft, der von Geburt an vorgegeben ist, dadurch erhöhen kann, dass sie eine genetische Seltenheit dar-

stellt. Auch hier ist es demnach Yurikos Abweichung von der Norm, die sie im Bereich des Monströsen und somit Abjekten verortet.

Abjekt sind mitunter auch die Darstellungen von Sexualität und Geschlechtsverkehr, die an keiner Stelle mit *jouissance* beschrieben werden. Kazue empfindet Sex sogar als ausgesprochen unangenehm:

Weitere Erklärungen wären mühsam geworden; also legte ich nur angeekelt den Kopf zur Seite. Vor nur einer Minute hatte ich den Schwanz eines fremden Mannes in mir gehabt. Ich wollte mich waschen. Lag das nicht auf der Hand? Männer können immer nur an sich selbst denken. (Kirino 2010, 490)

Yuriko ist die einzige Figur, die Freude am Sex hat (auch wenn dies im Text nicht konkret beschrieben wird, sondern sie nur darauf hinweist), während Kazue und Watashi Ekel davor empfinden. Im Falle Kazues beruht dies jedoch oft auf Gegenseitigkeit und auch die Freier beschwerten sich bei ihr, dass ihr Körper ekelhaft sei – vor allem aufgrund dessen Knochigkeit. Geschlechtsverkehr wird in *Grotesque* entweder sachlich oder in einer Sprache, die Ekel hervorruft, beschrieben. Kazue vergleicht Sperma mit Speichel und anderen Körperflüssigkeiten, die Frauen von Männern empfangen (Kirino 2010, 608). Auch hier zeigt sich wieder, dass Frauen mit dem Abjekten assoziiert werden, da sie in ihrer traditionellen Rolle für die Körperrauscheidungen anderer Menschen verantwortlich sind.

Watashi ektelt sich nicht nur vor sexuellen Handlungen, sondern auch vor männlichen Körpern:

Ich kann mir kein ekelhafteres Geschöpf als einen Mann vorstellen: die harten Muskeln und Knochen, die schweißige Haut, all die Haare an seinem Körper, die knotigen Knie. Ich hasse Männer mit tiefen Stimmen und Körpern, die nach tierischem Fett riechen, Männer, die sich wie Tyrannen aufführen und sich nie das Haar kämmen. Ja, ich kann unendlich viele abscheuliche Dinge über Männer sagen. (Kirino 2010, 264)³¹

Watashis Position ist auf den ersten Blick zwar subversiv, da weibliche Körper zwar konstant bewertet und in vielen Fällen als eklig empfunden werden, Watashi aber die einzige ist, die männliche Körper bewertet; durch ihre Verweigerung, an der Gesellschaft teilzunehmen, finden diese Gedanken jedoch innerhalb des Textes kein Publikum – sie äußert sie nur an die Leserschaft gerichtet.

Im Sinne des Abjekten lässt sich auch der Titel des Werks lesen, der sich zum einen auf die weiblichen Charaktere bezieht, die sich in groteske Parodien des Weiblichkeitsideals verwandeln. Zum anderen arbeitet Copeland in ihrer Unter-

31 Der physische Ekel, den sie vor männlichen Körpern empfindet, könnte ebenfalls darauf hindeuten, dass Watashi lesbisch sein könnte.

suchung von *Grotesque* heraus, dass sich das Groteske bereits im narrativen Stil des Romans findet, der von unzuverlässigen Erzählfiguren geprägt ist:

It is fractured, blended, incomplete, and in a state of constant transformation. As readers we sift through this textual stratigraphy, excavating one layer and then the next. The more we read, the more we are forced to circle back, to re-read; each re-reading then becoming an undoing of what had been read before. (Copeland 2018b, 157)

Durch die fragmentierte, unzuverlässige Erzählweise und das offene Ende des Romans erzeugt Kirino Abjektion auf stilistischer Ebene. Auf narrativer Ebene findet sich das Abjekte vor allem in der grotesken Überzeichnung von Frauen, die Monster geworden sind. Alle drei Hauptfiguren können dem System nicht entkommen; patriarchale Denkweisen werden von ihnen unhinterfragt übernommen. Dies lässt sie als Verliererinnen zurück, die keinen Wert für die Gesellschaft haben. Während die männlichen Charaktere in *Grotesque* Allianzen bilden, stehen sich die Frauen feindlich gegenüber und konkurrieren miteinander um männliche Anerkennung. Die Abwertung anderer Frauen zeigt sich auch in Szenen mit Nebencharakteren; so blickt Kazue tagsüber auf die Frauen herab, die mit ihr in der Firma arbeiten, da sie sich durch ihre Sexarbeit überlegen fühlt, und nachts fühlt sie sich den anderen Prostituierten überlegen, weil sie über eine gute Ausbildung und eine Anstellung in einem renommierten Unternehmen verfügt.

Das Abjekte findet sich in *Grotesque* zusätzlich im Räumlichen. Ähnlich wie in *OUT* setzt Kirino auch in *Grotesque* räumliche Abjektion vor allen Dingen dafür ein, aufzuzeigen, wie Frauen von den Machtzentren der Stadt ausgeschlossen werden. Dass nicht nur die Arbeitswelt, sondern die gesamte öffentliche Sphäre männliches Gebiet darstellt, erkennt Kazue in der folgenden Szene:

Diese Bars sind für Männer, die in Firmen arbeiten. Was dort vorgeht, hängt unmittelbar zusammen mit dem, was in den Firmen vorgeht. Und beides ist eine Männerwelt. Alles ist für Männer, und nur für Männer. (Kirino 2010, 509)

Qiao arbeitet dazu heraus, dass Kirino in *Grotesque* das binäre Paar männlich/mobil und weiblich/stabil aufhebt und Frauen zeigt, die geografisch und sozial mobil sein wollen, aber schnell feststellen, dass ihre Geschlechtszugehörigkeit sich einschränkend auf den Grad ihrer Mobilität auswirkt (Qiao 2018a, 162). Dies zeigt sich besonders an Kazue. Im Gegensatz zu Yuriko, die aufgrund ihrer Attraktivität zumindest als Besitztum die männlichen Machtzentren betreten kann, hat sie dort keinen Zutritt. Ihre Entscheidung, als Prostituierte zu arbeiten, symbolisiert laut Qiao ihren Wunsch, Zugang zu diesen Machtzentren zu erhalten (Qiao 2018a, 162–164). Schauplatz von Kazues Leben ist einerseits Shinbashi, ein konservatives Viertel, in dem viele Büros angesiedelt sind; auch Kazue arbeitet dort.

Nachts spielt sich ihr Leben andererseits in Shibuya ab, das als Vergnügungsviertel gilt. Kazues transgressives Verhalten verlagert sich nach Shibuya, wo sie in der Öffentlichkeit isst, trinkt, uriniert und Sex hat. Qiao beschreibt Shibuya selbst dabei als „grotesken Körper“, der vom Rest der Gemeinschaft ausgeschlossen wurde, aber innerhalb der Stadt existieren muss, damit die soziale Ordnung hergestellt und bewahrt bleiben kann (Qiao 2018a, 170–171). Shibuya zeigt sich dadurch als Auffangbecken, in dem sich Menschen mit abjekten Identitäten aufhalten, die im Rest Tōkyōs nicht akzeptiert werden. Kazue, die eigentlich aus der Mittelschicht stammt, wird schließlich dort ermordet.

Elemente des Abjekten lassen sich in *Grotesque* auf körperlicher, räumlicher, stilistischer und gesellschaftlicher Ebene finden. Letzteres stellt dabei den zentralen Fokus des Romans dar: Das Scheitern der Hauptfiguren begründet sich darin, dass die männlich-orientierten und misogynen Maßstäbe übernommen werden. Sie akzeptieren letztlich ein Wertesystem, in dem weibliche Lebensentwürfe, die von der Rolle der Ehefrau und Mutter abweichen, per se grotesk und abjekt sind.

4.3.5 Masochismus

Qiao vergleicht Yuriko und Kazue mit Akiko aus *Yōjigari*. Sie schreibt:

Kirino has inherited from Kōno female characters' adaptation of female self-loathing, alliance with patriarchal ideologies, and tendencies toward self-destruction via heterosexual relationships. (Qiao 2021, 693)

Masochismus stellt für sie in den Werken beider Autorinnen einen Weg dar, der eigenen Weiblichkeit zu entfliehen. Dabei seien Yuriko und Kazue nicht im sexuellen, sondern im psychologischen Sinne masochistisch (Qiao 2021, 694). Qiao liest in diesem Zusammenhang sowohl die Todesbereitschaft der beiden Figuren als auch die Tatsache, dass es für sie mit *jouissance* verbunden ist, objektifiziert und dadurch abgewertet zu werden, als masochistisch. Ein vergleichbarer Mechanismus lässt sich in *Ari takaru* beobachten, wobei Fumiko von ihrem Ehemann potenziell zur Schwangerschaft gezwungen und daher nicht auf sexueller, sondern auf reproduktiver Ebene objektifiziert wird. In Erweiterung zu den bisher herausgearbeiteten Theorien zu (sexuellem) Masochismus wird daher zusätzlich Qiaos These zu psychologischem Masochismus herangezogen.

Diese lässt sich anhand beider Charaktere überprüfen, jedoch sind die Mechanismen unterschiedlich. Yuriko erwartet bereits ihr halbes Leben, einmal von einem Freier ermordet zu werden (Kirino 2010, 443), und akzeptiert dieses Risiko stoisch. Auch hier denkt Kirino die gesellschaftliche Anforderung an Frauen konsequent zu Ende und verdeutlicht dies an Yuriko, die sich darüber bewusst ist,

dass ihre Daseinsberechtigung schwindet, je weniger die Männer sie begehren. Auch wenn die Umstände ihres Mordes in widersprüchlichen Versionen wiedergegeben werden, wird deutlich, dass sie keinen aktiven Widerstand gegen ihre Ermordung leistet.

Kazue hingegen empfindet deutlich mehr Schmerz über ihre gesellschaftliche Stellung als Yuriko:

Über den Schmerz, den es bereitete, als bloßes Objekt behandelt zu werden. Und über die Ahnung, dass dieser Schmerz sich in Lust verwandeln könnte. Am besten wäre es, ich könnte mich selbst einfach als Ding betrachten. Aber dann würde mein Dasein in der Firma mir in die Quere kommen. Dort war ich Kazue Sato und nicht irgendein Ding. (Kirino 2010, 491)

Kazue wünscht sich, ihre eigene Unterdrückung in einen Lustgewinn verwandeln zu können. Das ist eine Kompensationsstrategie, um die Demütigung der Ablehnung durch die Gesellschaft besser ertragen zu können. Doch da Kazue nicht nur in ihrem nächtlichen Job, sondern auch in ihrem ‚respektablen‘ Beruf nach Anerkennung strebt, lässt dieses Bedürfnis sich nicht auf ihr ganzes Leben übertragen. Ihr Schmerz richtet sich dabei sowohl gegen sich selbst als auch gegen ihre Umwelt:

Ich würde mich rächen. Ich würde meine Firma demütigen, auf die Anmaßungen meiner Mutter spucken und die Ehre meiner Schwester besudeln. Sogar mir selbst würde ich schaden. Mir, die ich als Frau geboren war und als Frau nicht erfolgreich leben konnte. Deren größte Leistung im Leben darin bestand, dass sie auf der Q-Oberschule für junge Frauen angenommen worden war. Von da an war es mit allem bergab gegangen. Das war es – darum tat ich, was ich tat, und darum war ich zur Hure geworden. Als es mir endlich klar wurde, fing ich an zu lachen. (Kirino 2010, 522)

Ihre Wut richtet sich nach innen, da sie nicht über die Mittel verfügt, sie nach außen zu richten. Ihr psychischer Zustand wird immer schlechter, und auch die Trennung zwischen „Tag-Ich“ und „Nacht-Ich“ fällt ihr immer schwerer:

Wie kam er auf eine solche Frage? Natürlich war alles okay in meinem Kopf! Nichts aussetzen an meinen geistigen Fähigkeiten! Ich bin heute Morgen rechtzeitig aufgestanden, habe den Zug genommen, bin in die U-Bahn umgestiegen und habe geschuftet wie eine aggressive Karrierefrau in einem der größten Unternehmen weit und breit. Am Abend habe ich mich in eine Prostituierte verwandelt, die bei den Männern begehrt ist. Plötzlich fiel mir mein Streit mit Arai ein, und ich blieb stehen. Ich bin eine Firmenangestellte bei Tag und bei Nacht. Oder bin ich bei Tag und Nacht eine Hure? Wie war das? Welche bin ich? (Kirino 2010, 617)

Die Grenzen in Kazues Kopf verwischen zunehmend, da die beiden Bereiche auch in der Gesellschaft nicht trennbar sind. Innerhalb ihres Arbeitsumfelds wird

deutlich, dass die männlichen Angestellten die Subjektivität ihrer Kolleginnen nicht anerkennen und ihre Leistungen nicht würdigen. Beachtung finden nur die weiblichen Angestellten, die attraktiv sind, jedoch werden sie lediglich als Objekte geschätzt. Eine Firmenangestellte wird somit ähnlich behandelt wie eine Prostituierte.

Anhand des Kontrasts zwischen Yuriko und Kazue kommentiert Kirino auch das Medienspektakel, das durch den *Tōden OL satsujin jiken* verursacht wurde. Die männlichen Charaktere im Roman wundern sich nicht über Yurikos Tod, da sie ihr Leben lang als Prostituierte arbeitete. Die Einstellung, dass das Leben von Prostituierten wertlos sei, wird dabei von Männern aller gesellschaftlichen Schichten und Positionen geteilt – von Watashis Abteilungsleiter (Kirino 2010, 22) bis zu Dragon, einem kriminellen chinesischen Einwanderer und Zhangs Mitbewohner (Kirino 2010, 609). Kazues Lebensweise sowie die Umstände ihres Todes hingegen rufen bei den meisten Figuren Interesse und Unverständnis hervor und stellen einen deutlichen Tabubruch dar.

Trotz der Omnipräsenz internalisierter Misogynie im Text ist es letztlich dennoch männlicher Frauenhass, der sich als gefährlicher erweist und anhand der Figur Zhang repräsentiert wird, der mindestens drei Frauen ermordet (vor Yuriko und Kazue tötete er seine jüngere Schwester, und ggf. kann man Watashi als viertes Opfer zählen – das bleibt im Text offen). Zhang ist aufgrund seines Status als illegaler Einwanderer und Krimineller in der japanischen Gesellschaft marginalisiert und im Kontext japanischer Männlichkeiten symbolisch impotent. Seine Aggressionen richtet er daher gegen Mitglieder der Gesellschaft, die (zumindest seiner Empfindung nach) noch unter ihm stehen: Prostituierte. Dabei gibt er selbst an, er würde nur den Frauen helfen, die einen Todeswunsch hätten. Diesen haben sowohl Yuriko als auch Kazue, auch wenn er sich unterschiedlich äußert. Yuriko, die von früher Kindheit an lernte, sich selbst nach männlichen Bedürfnissen zu formen, hat auch die Frauen traditionell zugesprochene Passivität übernommen. Daher akzeptiert sie, dass sie sterben muss, sobald sie nicht mehr von Männern begehrt wird, da sie dann ihre Daseinsberechtigung verliert. Dies passiert automatisch mit dem Älterwerden. Auch Kazue möchte nicht alt werden:

Ich drehe immer ein bisschen durch, wenn ich in meinem Alter einen Wendepunkt erreiche – schon damals, als ich auf der Kippe zwischen neunzehn und zwanzig oder zwischen neunundzwanzig und dreißig stand. [...] Aber damals dachte ich mir, ich würde niemals fünfzig Jahre alt werden. Ich bezweifelte sogar, dass ich die vierzig erreichen würde. Jedenfalls fand ich es besser, zu sterben, als eine alte Vettel zu werden. Ja, so ist es. Lieber würde ich sterben. Das Leben hat keinen Sinn für eine alte Vettel. (Kirino 2010, 512)

Sowohl Yuriko als auch Kazue akzeptieren, dass weibliche Nützlichkeit endet, sobald man nicht mehr jung ist. Yuriko sieht ihrem Tod dabei mit Gelassenheit ent-

gegen, während Kazues Weg mit mehr Frustration und Schmerz verbunden ist. Als Selbstschutz wandelt sie diese Gefühle in Lustgefühle um. So hat sie ihren ersten Orgasmus, als Zhang rauhen Sex mit ihr hat, nachdem er sie beleidigt und demütigt (Kirino 2010, 561–562). Wenig später wird sie von Zhangs Mitbewohnern vergewaltigt. Zu Beginn fühlt sie sich durch die Vergewaltigung wie ein „Stück Müll“ (Kirino 2010, 571), ändert währenddessen jedoch ihre Sichtweise und bezeichnet sich als „Königin“, die von drei Männern begehrt wird (Kirino 2010, 574). Ihr Masochismus ist daher eine deutliche Form des Selbstschutzes. Während sie zu Beginn ihrer Tagebuchaufzeichnungen noch einen starken Überlebenswillen hat, resümiert sie kurz vor ihrem Tod: „Vielleicht wollte ich umgebracht werden wie Yuriko. Weil ich auch ein Monster war. Und weil ich das Leben satt hatte“ (Kirino 2010, 603). Der Todeswunsch von Yuriko und Kazue (und, nach den Andeutungen in den letzten Szenen, auch von Watashi) ist daher ein Resultat ihrer Passivität und ihres Glaubens an misogyne Maßstäbe.

4.3.6 Gefangen im System

Grottesque eröffnet viele Fragen, auf die keine Antworten gegeben werden. So bleibt bis zum Schluss unklar, wessen Version der Geschehnisse – sowohl zu Schulzeiten als auch den Mord an Yuriko und Kazue betreffend – den Tatsachen entspricht. Copeland schreibt dazu:

Perhaps this is what Kirino Natsuo intended all along. The only possible response to the gender inequities in the contemporary society is one that provides, not the neat explanation the status quo would have us accept, but one that is as ragged, incomprehensible, and outrageous as the intolerable conditions that confront us today. (Copeland 2018b, 158)

Diese Unzuverlässigkeit der Erzählerinnen wird laut Abe Auestad auch dadurch begründet, dass der Text teilweise in Brief- oder Tagebuchform erzählt wird – die verschiedenen Figuren nehmen alle eine rechtfertigende Haltung ein und scheinen die Leserschaft von der ‚Richtigkeit‘ ihrer Version der Geschichte überzeugen zu wollen. Yurikos und Kazues Sichtweise werden dabei in Form ihrer Tagebücher vorgestellt, während Watashi sich – unter Verwendung von Höflichkeitssprache – direkt an die Leserschaft wendet (Abe Auestad 2016, 1372). Allrath und Surkamp argumentieren, dass unzuverlässige Erzählerinnen generell konventionelle Geschlechterbilder hinterfragen:

Eine Funktion, die der Unzuverlässigkeit einer Erzählinstanz aus geschlechterkritischer Perspektive oftmals zugeschrieben werden kann, ist das **Hinterfragen konventioneller Rollenvorstellungen**. Indem sich eine Erzählinstanz in ihrem Diskurs wiederholt widerspricht,

indem sie Verhaltensweisen zeigt, die von LeserInnen aufgrund ihres psychologischen Vorwissens als Verdrängungsstrategien interpretiert werden können, und indem sie explizit Standpunkte verteidigt, die sie implizit durch ihr Verhalten widerlegt, können **innere Widersprüche von Geschlechterkonzeptionen** deutlich gemacht werden. (Allrath und Surkamp 2004, 157–158)

In *Grotesque* wird genau dieser Aspekt deutlich. Die Unzuverlässigkeit der einzelnen Erzählerinnen wird dabei häufig durch die anderen Frauenfiguren verdeutlicht. So erzählt Watashi beispielsweise mehrfach, dass ihr das soziale Leben in der Schule nicht wichtig war, doch gegen Ende des Romans wird sie von Mitsuki darauf hingewiesen, dass auch sie sich früher stets bemühte, Zugang zum inneren Zirkel zu erlangen, und noch immer ihren Schulring trägt. Watashi behauptet zudem, dass ihre Schwester Yuriko ihr gleichgültig sei, doch aus Yurikos Tagebüchern geht hervor, dass Watashi regelmäßig bei ihr anruft, was Yuriko als Ausdruck von Einsamkeit interpretiert. Oft beschuldigen sich die Protagonistinnen auch direkt gegenseitig der Lüge. Diese unterschiedlichen Darstellungsweisen weisen nicht nur auf die internalisierte Misogynie hin, die Frauen dazu veranlasst, andere Frauen zu hassen, sondern stellen auch das normative Weiblichkeitsideal infrage.

Der Ausblick in *Grotesque* ist pessimistisch, denn keine der Protagonistinnen schafft es, aus dem ideologischen Wertesystem auszubrechen, das ihnen wenig bis gar keinen Raum für eine gesellschaftlich akzeptable Geschlechterperformanz lässt. Auch wenn die drei Frauen unterschiedliche Strategien nutzen, um sich in der Gesellschaft zurechtzufinden, scheitern sie alle, da keine von ihnen dem traditionellen Rollenideal der Ehefrau und Mutter folgt und weibliche Lebensentwürfe außerhalb dieser Rolle in der japanischen Gesellschaft nicht vorgesehen sind. Die drei sehr unterschiedlichen Lebenswege der Protagonistinnen – Prostitution, berufliche Karriere und soziale Zurückgezogenheit – sind nicht erfolgreich. Doch auch ein Negativbeispiel lässt Rückschlüsse zu, und die Botschaft ist eindeutig: Innerhalb des misogynen Wertesystems der japanischen Gesellschaft sind weibliche Lebensentwürfe in der öffentlichen Sphäre grundsätzlich nicht erfolgreich. Darüber hinaus können kinderlose Frauen im Alter von über 40 Jahren in der Gesellschaft gar nicht existieren und werden in *Grotesque* daher buchstäblich ermordet.

Prostitution stellt das zentrale Thema des Romans dar. Eine zusätzliche Ebene des Prostitutionsdiskurses in *Grotesque* bleibt dem deutschen Publikum aufgrund der Kürzung in der Übersetzung jedoch vorenthalten: Während im Schlusskapitel der deutschen (und englischen) Version nur Watashi beginnt, sich zu prostituieren, tut sie es in der japanischen Originalversion gemeinsam mit Yurio. Zunächst zieht Watashi überhaupt keine Kunden an, sodass sie einige Zeit nur als Yurios Zuhälterin fungiert, bevor sie schließlich selbst auf einen Mann

trifft, der sie kaufen (und möglicherweise ermorden) möchte. Yurios erste Kundinnen sind dabei ausnahmslos Frauen; sowohl Studentinnen als auch Büroangestellte in ihren Dreißigern. Später kommen auch homosexuelle Männer hinzu (Kirino 2006b, 438–442). Damit bricht Kirino kurz vor dem Ende des Romans noch einmal mit den etablierten Geschlechterdynamiken. Yurio, der durch sein gutes Aussehen und seine Blindheit bereits weiblich kodiert ist, wird durch die Arbeit als Prostituiert weiter feminisiert. Watashi hingegen nimmt durch ihre Aufgabe als Zuhälterin eine männlich besetzte Position ein; dies gilt ebenso für die Frauen, die Yurios Kundinnen sind. Hier verdeutlicht Kirino dementsprechend noch einmal, dass auch Frauen mitschuldig sind an der Aufrechterhaltung des patriarchalen Systems. Yurio ist zudem ein weiteres Beispiel für eine Form der marginalisierten Männlichkeit.

Damit erinnert *Grotesque* – im Gegensatz zu *OUT* – deutlich eher an Texte japanischer Autorinnen aus den 1960er Jahren, die oft anklagend waren, jedoch kaum Lösungsvorschläge lieferten. *Grotesque* unterscheidet sich von ihnen jedoch in dem wichtigen Punkt, dass Kirino ihren weiblichen Figuren nicht gestattet, als reine Opfer des Systems gelesen zu werden. Im Gegenteil – die weiblichen Charaktere bewerten andere Frauen oft noch strenger und abwertender als die männlichen Charaktere und tragen somit maßgeblich dazu bei, dass das System aufrechterhalten wird. Sie reproduzieren unhinterfragt die misogynen Standards, die ihnen vorgelebt werden. Ihre Bitterkeit und Bosheit erschweren es, Mitleid für sie zu empfinden. Kirino trifft den Punkt, an dem Opfer zu Täterinnen werden – und doch gleichzeitig Opfer bleiben. Copeland schreibt dazu:

Her novels bristle with rage and her female characters invariably are two-faced, dangerous, and socially aberrant. Not only do they defy stereotypical images of Japanese womanhood, they defy readers' expectations of feminist rebellion. Her heroines frequently let us down. They don't stand and fight, not for the downtrodden and sometimes not even for themselves. But by presenting their unhappy stories, Kirino stages her own protest. (Copeland 2018a, 17)

Kirinos Entscheidung, eine Erzählung abzulehnen, die nach feministischen Kriterien als ‚erfolgreich‘ betrachtet werden könnte, stellt insofern eine zusätzliche Ebene der Kritik an bestehenden Geschlechternormen dar. Dabei sieht sie sich nicht in der Rolle, Lösungsansätze für die von ihr beschriebenen Probleme in der Gesellschaft aufzuzeigen. Auf die Frage danach antwortet sie:

I don't know. All I can do as a writer is express a more realistic depiction of this reality. – Kirino Natsuo (Duncan o. D., Internet)

Auch ohne konkreten Lösungsansatz ist *Grotesque* jedoch ein subversiver Roman. Dies begründet sich schon in seiner Entstehungsgeschichte, nämlich der Tatsache,

dass Kirino Frauen von Objekten des Diskurses zu Subjekten erhebt – und gleichzeitig detailliert schildert, warum eine Karrierefrau, die sich nachts prostituiert, die logische Konsequenz der gesellschaftlichen Standards darstellt, die für Frauen nicht erfüllbar sind. Die normative Weiblichkeit wird in *Grotesque*, ebenso wie in *OUT*, an Attraktivität geknüpft. Dieser Mechanismus bringt die hypothetische ‚andere Frau‘ hervor, ein Ideal, das von realen Frauen niemals erreicht werden kann. Kazues Weg ist demnach der Weg einer jeden Frau, die die ‚andere Frau‘ nicht als das entlarven kann, was sie wirklich ist: eine Fantasie, die nicht erfüllt werden kann.

4.4 Vergleich und Zwischenfazit

Out was my real breakthrough, the novel that became a hit in Japan and sold a lot of books, so it was sort of an obvious choice for being the first book to be translated into English. It's pretty readable: The plot is strong, people are able to get into the book. Whereas with *Grotesque*, I really enjoyed writing it, but I feel like it's a bit difficult to get into. There's this constant issue of the narrator's ambiguity and the question of whether or not she's actually reliable. It's like *Rashomon*³²: Can the information she gives be trusted? Or is it a lie? *Grotesque* was a hit in Japan, but I was really surprised. I thought it was more of a self-indulgent work that would never become popular the way it did. – Kirino Natsuo (Rochlin 2007, Internet)

Gefragt nach den Unterschieden zwischen *OUT* und *Grotesque*, geht Kirino hauptsächlich auf die unterschiedlichen Erzählstrategien ein: Während *OUT* stark auf den Plot fokussiert, ist *Grotesque* eine eher introspektive Erzählung. Abgesehen von diesen Unterschieden finden sich jedoch viele Themen in beiden Werken wieder, und beide sind – wie viele weitere Werke Kirinos auch – im gleichen System angesiedelt, in „Bubblonia“, sodass die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen die gleichen sind. Beide Romane beschäftigen sich mit Geschlechterperformativität und arbeiten heraus, dass weibliche Lebensentwürfe in der japanischen Gesellschaft außerhalb der Rolle der Ehefrau und Mutter nicht akzeptiert werden, obwohl diese Rolle Frauen keine eigene Subjektivität und kein erfülltes Leben er-

³² *Rashōmon* (Name des großen Stadttors in Kyōto, gebaut 789) ist sowohl eine Kurzgeschichte von Akutagawa Ryūnosuke (1892–1927) aus dem Jahr 1915 als auch der Titel einer Verfilmung von Kurosawa Akira (1910–1998) aus dem Jahr 1950, die aus *Rashōmon* nur den Handlungsort übernimmt und sich ansonsten auf Akutagawas Kurzgeschichte *Yabu no naka* (dt. Titel: *Im Dickicht*, 1922) bezieht. Der Film handelt vom Mord an einem Samurai und der Vergewaltigung seiner Frau. Die Ereignisse werden innerhalb eines Gerichtsprozesses in sehr unterschiedlichen Versionen von den verschiedenen Beteiligten wiedergegeben. Der Film beschäftigt sich hauptsächlich mit den Themen der Faktizität und der Suche nach einer objektiven Wahrheit.

laucht. Dabei untersucht Kirino verschiedene Sphären und Milieus: Während der Fokus in *OUT* auf der häuslichen Sphäre der unteren Schichten liegt, liegt er in *Grotesque* auf der öffentlichen Sphäre der oberen Schichten. In beiden Fällen ist der Ausblick pessimistisch, denn keiner der Hauptfiguren ist es möglich, ein freies und gleichberechtigtes Leben in Japan zu führen.

In *OUT* zeigt Kirino auf, unter welcher Mehrfachbelastung sich Frauen befinden, die sowohl Haus- als auch Erwerbsarbeit ausführen müssen und somit nach weiblichen und männlichen Standards gemessen werden. Unter Mehrfachbelastung leiden auch die Frauen in *Grotesque*, wobei diese weniger mit Hausarbeit beschäftigt sind, aber neben ihrer Fähigkeit, Geld zu verdienen, auch aufgrund ihrer Attraktivität und sexuellen Verfügbarkeit bewertet werden, die für sie die einzige Möglichkeit darstellen, Zugang zu männlichen Machtzentren in der öffentlichen Sphäre zu erhalten – zumindest als Objekte.

Das System ist von japanischen Männern der Mittel- und Oberschicht errichtet worden und privilegiert diese, während Frauen, ethnische Minderheiten und andere Randgruppen marginalisiert werden. Diese Marginalisierung erstreckt sich auf alle Ebenen der Gesellschaft. In der Arbeitswelt werden Frauen Karrieren verweigert (Masako, Kazue), die ihren männlichen Kollegen offenstehen. Sie werden mit niederen Aufgaben wie dem Bedienen auf Firmenfeiern betraut und männliche Kollegen sowie Vorgesetzte geben ihre Ideen für die eigenen aus. Lob und Anerkennung werden ihnen verwehrt, und bei Widerstand gegen das System werden sie ausgeschlossen und diskriminiert. Eine freie Selbstentfaltung ist Frauen dort nicht möglich. Damit stehen ihnen nur prekäre Jobs wie die Arbeit in der Bentō-Fabrik offen, wo sie körperlich ausgebeutet werden und keine Aufstiegschancen haben. Die Arbeit in der Prostitution erweist sich nur in jungen Jahren als lukrativ, ermöglicht Frauen aber keine dauerhafte finanzielle Absicherung.

Kirino richtet ihre Kritik zusätzlich auf die häusliche Sphäre, wo Frauen in ihrer Rolle als Hausfrauen emotional prekarisiert und körperlich ausgebeutet werden (Yayoi, Yoshie). Wertschätzung erfahren sie dabei von den anderen Familienmitgliedern nicht. Die Ehemänner erscheinen entweder als passive Figuren ohne unterstützende Funktion oder als aktiv an der physischen und emotionalen Unterdrückung ihrer Ehefrauen beteiligte Akteure. Auch der Mythos der bedingungslosen Mutterliebe wird von Kirino dekonstruiert (Masako, Yoshie, Yuriko), da der Mutterinstinkt entweder – wie bei Yuriko – von Anfang an nicht vorhanden ist, oder – im Falle Masakos und Yoshies – mit dem Eintritt der Kinder in die Adoleszenz schwindet und auch diese Beziehungen sich als ebenso instabil erweisen wie die zu ihren Ehemännern, zumal die Kinder im Falle Yoshies auch aktiv zu ihrer Ausbeutung beitragen.

Der dritte Bereich weiblicher Lebensrealität, den Kirino beleuchtet, ist der ‚Fleischmarkt‘, auf dem Frauen anhand ihrer Attraktivität bewertet werden. Unattraktive Frauen (Kuniko, Watashi, Kazue) werden von der Gesellschaft ausgeschlossen und können auch in ihren Berufen nicht erfolgreich sein, da dies ebenfalls an ihre äußere Erscheinung gebunden ist. Oberflächlich scheint es zunächst, als würden attraktive Frauen (Yayoi, Yuriko) bevorzugt behandelt, da sie in ihrer Jugend viel positive Aufmerksamkeit erhalten, doch es zeigt sich, dass diese Aufmerksamkeit Frauen objektifiziert und sie zudem nicht vor patriarchaler Gewalt schützt. Spätestens ab dem Alter von 30 Jahren gelten Frauen gemeinhin nicht mehr als attraktiv, sodass die Bevorzugung, die sie in ihrer Jugend erfahren, ihnen keinen langfristigen Vorteil oder finanzielle und emotionale Stabilität bieten kann. In allen drei Bereichen herrscht ein klares Idealbild einer Frau vor, die sowohl eine *ryōsai kenbo* als auch finanziell unabhängig ist; attraktiv, aber nicht zu attraktiv; freundlich und zurückhaltend, ohne eigene Bedürfnisse. Diese ‚andere Frau‘ ist ein Phantasma, das keine der Hauptfiguren erreichen kann, doch die Jagd danach beeinflusst maßgeblich deren Leben.

Marginalisierung wird in beiden Romanen intersektional dargestellt und variiert je nach Verteilung der Kapitalsorten unter den Individuen. Ungeachtet der finanziellen Ressourcen erweist sich das Frausein über alle sozialen Schichten hinweg als negatives symbolisches Kapital. Das mächtigste Kapital, über das eine Frau verfügen kann, stellt das Körperkapital dar, doch auch dieses eröffnet ihr nicht die gleichen Möglichkeiten, die Männer haben, und ist zudem eine zeitlich begrenzte Ressource. Das bedeutet jedoch nicht, dass Männer in „Bubblonia“ automatisch die Gewinner sind. Auch hier fungiert die Zugehörigkeit zu bestimmten sozialen Schichten und Milieus sowie Ethnizitäten und Nationalitäten als Ausschlusskriterium für den Zugang zur Spitze der Gesellschaft und die damit einhergehenden Machtpositionen. Für die weiblichen Charaktere macht die Schichtzugehörigkeit zwar einen finanziellen, jedoch kaum einen emotionalen Unterschied, da sie von den unteren (Yoshie) bis zu den oberen (Kazue) Schichten körperliche Ausbeutung erfahren.

Sowohl im öffentlichen als auch im privaten Raum ist die körperliche Sicherheit von Frauen konstant bedroht. Die Protagonistinnen erfahren sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz (Masako, Watashi), häusliche Gewalt (Yoshie, Yayoi), Vergewaltigung (Masako, Kazue) und Mord (Kuniko, Yuriko, Kazue). Die Figuren, die diese körperliche Gewalt ausüben, sind Männer (mit der subversiven Ausnahme von Yayoi, die ihren Mann erwürgt), die weibliche Körper als ihren Besitz zu vereinnahmen versuchen. Es sind entweder Männer, die sich in Machtpositionen befinden, oder solche, die selbst marginalisiert sind und ihren Zorn daher gegen vermeintlich Schwächere richten. Im Gegensatz dazu wird ein großer Teil der emotionalen Gewalt, die Frauen erfahren, von anderen Frauen verübt. Diese

üben soziale Kontrolle aufeinander aus, agieren feindselig und behindern andere Frauen. An diesen Figuren übt Kirino starke Kritik. Je stärker sie patriarchale Denkmuster internalisiert haben, desto wahrscheinlicher ist es, dass sie im Verlauf der Handlung scheitern oder sterben. In *OUT* und *Grotesque* lassen sich drei Abstufungen dieser Internalisierung herausarbeiten:

Auf der ersten Stufe stehen Masako und Yoshie, die zumindest eine pragmatische Solidargemeinschaft bilden, die auf gegenseitigem Respekt basiert. Dabei verurteilen sie sich nicht gegenseitig nach misogynen Standards und bringen bis zu einem gewissen Grad Empathie füreinander auf. Dafür werden beide Figuren belohnt, denn ihnen gelingt – wenn auch unter schmerzhaften Umständen – der Befreiungsschlag. Dies ist aber nicht als glückliches Ende auszulegen, denn beide müssen ihr altes Leben vollständig hinter sich lassen, um ein neues beginnen zu können. Dennoch ist dies das Beste, was weibliche Figuren in „Bubblonia“ erwarten können. Yayoi und Yuriko stehen auf der zweiten Stufe. Yayoi solidariert sich zunächst mit Masako und Yoshie, kann diese Beziehung jedoch nicht aufrechterhalten, da sie den Mord an Kenji nicht als Moment der Transgression erkennt, der ihr Leben grundlegend ändert, sondern sich davon zu distanzieren und den Mord zu verdrängen versucht. Diese Verweigerung, Verantwortung zu übernehmen, kostet sie schließlich ihre Freundschaft. Ohne die Hilfe anderer Frauen kann sie sich wiederum nicht vor Satake schützen und verliert so ihren Lebensunterhalt, was sie zu einem Leben im Prekariat verurteilt. Yuriko zeigt, wie auch Yayoi, kein sonderlich boshafes Verhalten anderen Frauen gegenüber, schafft es jedoch ebenfalls nicht, stabile Beziehungen aufzubauen. Beide scheitern letztlich an ihrer Passivität. Auf der dritten Stufe stehen schließlich Kuniko, Watashi und Kazue, die in großem Ausmaß die in der japanischen Gesellschaft dominierende Misogynie verinnerlicht haben. Sie denken schlecht über andere Frauen und nutzen jede Gelegenheit, ihnen das Leben zu erschweren. Sie messen sich an ihrer Nützlichkeit für Männer sowohl im sexuellen als auch im häuslichen Bereich und versuchen, sich gegenseitig zu überbieten. Diese Einstellung ist zum Scheitern verurteilt, und alle drei Charaktere finden letztlich den Tod.

Beide Romane verdeutlichen, wie Frauen durch ihre gegenderten Körper an ihre Geschlechterrolle gebunden werden, was sich auf den Ebenen der Sexualität und Reproduktionsarbeit zeigt. In keinem Bereich des Lebens kann eine Frau den Ansprüchen entfliehen, attraktiv und verfügbar und/oder eine Mutter zu sein. Letztlich ist es die soziale und diskursive Vergeschlechtlichung ihrer Körper, die sie daran hindert, sich so frei entfalten zu können, wie es Männern möglich ist.

In beiden Romanen werden abjekte Formen von Körperlichkeit eingesetzt, um die gesellschaftlichen Anforderungen an Weiblichkeit in überzeichneter und teils grotesker Weise sichtbar zu machen. In *OUT* geschieht dies, indem weiblich kodierte Arbeitsabläufe wie Essenszubereitung und Müllentsorgung auf die Zer-

stückelung von Leichen angewendet werden und in *Grotesque* wird der *male gaze* überzeichnet, der Frauenkörper auf der Suche nach männlicher Anerkennung in groteske Monster verwandelt. Auch räumliche Abjektion setzt Kirino ein, um zu verdeutlichen, aus welchen Räumen Frauen grundsätzlich ausgeschlossen werden und wie ihr Geschlecht ihrer geografischen und sozialen Mobilität im Weg steht.

Dass Frauen auf körperlicher und gesellschaftlicher Ebene abjekt gemacht werden, äußert sich auch in transgressivem sexuellen Verhalten und (psychologischem) Masochismus, der bis zum Todeswunsch reicht. Dabei nutzt Kirino Masochismus in der Tradition Kōnos als Symbol für die Unterdrückung, die Frauen in der Gesellschaft und in heterosexuellen Beziehungen erfahren. Die Charaktere in *Grotesque* finden dabei keinen Ausweg aus ihrem Masochismus und scheitern letztlich daran, ihren Todeswunsch zu überwinden. Masako stellt in *OUT* den einzigen Charakter dar, dem dies gelingt. Ihr Masochismus, der zunächst mit sowohl sexueller als auch emotionaler *jouissance* verbunden ist, ist letztlich nicht stärker als ihr Überlebenswillen.

Auf gesellschaftlicher Ebene findet sich Abjektion im transgressiven Verhalten der Hauptfiguren, das einerseits als einzige Möglichkeit zur Selbstentfaltung dient, andererseits jedoch ihre körperliche Unversehrtheit und letztlich ihr Leben gefährdet. Diese Form der Grenzüberschreitung erscheint für die weiblichen Figuren notwendig, da innerhalb der normativen Grenzen gesellschaftlicher Akzeptanz kein selbstbestimmtes Leben möglich ist. Dennoch ist die Transgression mit einem hohen Risiko verbunden: Masako ist die einzige Figur, die diesen Prozess weitgehend unversehrt durchläuft, während Yoshie zumindest in der Lage ist, das Schlimmste von sich abzuwenden. Somit betrachtet *OUT* weibliche Subversionsstrategien differenziert und zeigt neben Beispielen des Scheiterns (Kuniko) auch ein – zumindest verhältnismäßig – erfolgreiches Modell weiblicher Selbstbefreiung (Masako). *Grotesque* ist in dieser Hinsicht deutlich pessimistischer, denn alle Protagonistinnen fungieren als Negativbeispiele und finden den Tod. Beiden Werken ist jedoch gemein, dass ältere Frauen ab 40 Jahren in der japanischen Gesellschaft nicht außerhalb der Rolle der *ryōsai kenbo* existieren können; sie müssen entweder das Land verlassen oder werden buchstäblich ermordet.