

5 Kanehara Hitomi

Kanehara Hitomi (*1983) erzielte ihren literarischen Durchbruch im Jahr 2003 mit ihrem Debütwerk *Hebi ni piasu*, für das sie im drauffolgenden Jahr – gemeinsam mit Wataya Risa für ihr Werk *Keritai senaka* (dt.: „Der Rücken, den ich treten will“, dt. Titel: *Hinter deiner Tür aus Papier*) – den Akutagawa-Preis gewann. Mit damals 19 und 20 Jahren sind sie bis heute die jüngsten Personen, die diesen Preis erhielten. Bereits während dieser Preisverleihung wurde deutlich, wie die beiden Autorinnen vermarktet wurden: Während Wataya mit ungefärbten schwarzen Haaren und langem Rock das ‚gute Mädchen‘ verkörpert, symbolisiert Kanehara mit blondierten Haaren und Minirock das ‚böse Mädchen‘. Dieser Eindruck wurde auch dadurch verstärkt, dass Kanehara nur die Mittelstufe abgeschlossen hat, während Wataya sich zum Zeitpunkt der Preisverleihung in ihrem zweiten Jahr an der Universität befand (Holloway 2018, 169).

Hebi ni piasu wurde 2003 mit dem Subaru-Preis ausgezeichnet. Des Weiteren gewann Kanehara 2010 den Ōda-Sakunosuke-Preis für *Trip Trap (Torippu torappu)*, 2009), 2012 den Bunkamura-Prix-des-Deux-Magots für *Mothers (Mazāzu)*, 2011), 2020 den Watanabe-Junichi-Preis für *Ataraxia (Atarakushia)*, 2019) und 2021 den Tanizaki-Junichirō-Preis¹ für *Unsocial Distance (Ansōsharu disutansu)*, 2021). Bis zum heutigen Zeitpunkt veröffentlichte sie rund 20 Romane und Kurzgeschichtensammlungen.

Die Protagonistinnen ihres für diese Studie relevanten Frühwerks sind häufig junge Frauen, die sich am Rande der Gesellschaft bewegen und mit Depressionen und Suizidalität kämpfen, was sich im Einsatz verschiedener Körperstrategien wie sadomasochistischem Sex, Essstörungen und Körpermodifikationen äußert. Ihre frühen Protagonistinnen leiden zumeist und werden zusehends unglücklicher, da die Ursache ihres Leidens nicht aufgedeckt werden kann (Chen 2015, 185).

Eine Zäsur erfuhr Kaneharas Werk im Jahr 2011, als sie zum einen mit *Mothers* einen Roman veröffentlichte, der sich mit Mutterschaft auseinandersetzt, nachdem sie selbst Mutter geworden war, und zum anderen aufgrund der Dreifachkatastrophe mit ihrer Familie nach Paris auswanderte (Kawakatsu 2014, 16)². Dabei gab sie an, solange sie nicht in Tōkyō wohne, könne sie auch keine Protagonistinnen wie Rui aus *Hebi ni piasu* oder Rin aus *Autofiction (Ōtofikushon)*, 2006, dt. Titel: *Obsession*) schreiben (King 2017, Internet), die depressiv sind und ihren Alltag mit Alkohol, Gruppensex und Körpermodifikationen füllen. Die öffentliche

¹ Kirino Natsuo ist ein Mitglied der Auswahlkommission, die Kanehara den Preis verlieh.

² Im Jahr 2018 kehrte sie nach Japan zurück (Shūkan Bunshun 2020).

Wahrnehmung Kaneharas hat sich seit der genannten Zäsur drastisch verändert. Seit sie nicht mehr als ‚*bad girl*‘ vermarktet wird, steht sie deutlich weniger im Medienfokus und führt mittlerweile ein zurückgezogenes Leben (vgl. Holloway 2018).

5.1 Kontext, Themen und Rezeption

Das folgende Kapitel gibt zunächst einen Überblick über die japanisch-, englisch- und deutschsprachige Forschung, die sich bisher mit Kanehara Hitomi auseinandersetzt. Die Gliederung erfolgt dabei, wie schon bei Kōno Taeko und Kirino Natsuo, vorläufig nur nach Themengebieten, da die Thesen der gesichteten Studien innerhalb der Analysen in Kapitel 5.2 und 5.3 näher vorgestellt und diskutiert werden. Erwähnung finden hier vor allem wissenschaftliche Studien; kürzere Rezensionen, Autor*innengespräche und Interviews, wie sie häufig in japanischen Literaturzeitschriften erscheinen, werden nur beispielhaft aufgeführt, erheben jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Die zu analysierenden Werke *AMEBIC* und *Hydra* stammen aus Kaneharas Frühphase. Zur Einordnung der beiden Romane wird Kanehara daher im Anschluss an den Forschungsstand zunächst in den literarischen Kontext der frühen 2000er Jahre eingeordnet und als Autorin der ‚*lost generation*‘ verortet. Da Kaneharas Protagonistinnen jünger sind als die Kōnos und Kirinos und daher einen anderen gesellschaftlichen Raum einnehmen – den der *shōjo*, des jungen Mädchens – wird danach dieses Konzept erläutert. Im weiteren Verlauf des Kapitels erfolgt zudem ein kurzer Abriss über die Darstellung von Essstörungen in der japanischen Literatur sowie Kaneharas Einsatz von Körperlichkeit in ihren Werken.

5.1.1 Forschungsstand

In der Forschung zu Kanehara liegt ein deutlicher Fokus auf ihrem Erstlingswerk *Hebi ni piasu*. In der japanischen Forschung finden sich hierzu Studien von Kume Yoriko, die die Darstellung von Körpermodifikationen in *Hebi ni piasu* betrachtet und argumentiert, dass Kanehara diese nicht zu Schönheitszwecken einsetze, sondern um durch Schmerzempfinden den Realitätssinn wiederherzustellen (Kume 2006), und von Takeuchi Kiyomi, der ebenfalls die Darstellung von Tätowierungen in *Hebi ni piasu* untersucht (Takeuchi 2008). Analysen anderer, einzelner Werke Kaneharas finden sich bei Ōki Ryūnosuke, der sich mit der bisexuellen Dreiecksbeziehung und heterosozialen Bindungen in *Hoshi e ochiru* (dt.: „In die Sterne fallen“, 2007) beschäftigt (Ōki 2017), sowie bei Chen Chen, der die Darstel-

lung von Mutterschaft in Kaneharas Werk *Mothers* untersucht und argumentiert, dass Kanehara dort zum ersten Mal weibliche Subjektivität herstelle (Chen 2015).

Eine generelle Einordnung von Kaneharas Literatur nimmt Saitō Tamaki vor, der die Autorin mit Murakami Ryū vergleicht und ihre Texte als „Yankee-Literatur“³ einordnet (Saitō 2004). Kürzere Rezensionen, die Kanehara zumeist im Kontext ihrer Darstellung von Körperlichkeit besprechen, stammen unter anderem von Enomoto Masaki (2006), Itō Ujitaka (2006), Murakami Ryū (2004), Tanaka Yayoi (2007) sowie Kuroi Senji, Inaba Mayumi und Sagawa Mitsuharu (Kuroi et al. 2005). Für diese Studie wurden zudem verschiedene Interviews mit Kanehara hinzugezogen (Hosogai 2004; Kanehara und Enomoto 2008; Kanehara und Ozaki 2005) und Aussagen aus Dialoggesprächen mit den Autor*innen Amano Hirofumi (*1986) (Kanehara und Amano 2009), Ekuni Kaori (Kanehara und Ekuni 2004), Ishii Shinji (*1966) (Kanehara und Ishii 2011) und Wataya Risa (Kanehara und Wataya 2012) sowie dem Literaturkritiker Miura Masashi (Kanehara und Miura 2005).

Auch in der englischsprachigen Forschung liegt ein großer Fokus auf *Hebi ni piasu*. David Holloway analysiert die im Roman dargestellten Körperpraktiken unter Bezugnahme auf die Theorien zu Bio-Macht von Foucault (Holloway 2011) sowie die Theorien von Gretchen Jones zu Masochismus in den Werken von Kōno Taeko (Holloway 2017). Er untersucht auch die Subversion des *male gaze* durch Autorinnen wie Kanehara (Holloway 2014) sowie die Darstellung von Selbstverletzung und Geschlecht in *Hebi ni piasu* und *Hydra*, wobei er zu dem Schluss kommt, dass Kanehara eine Literatur der Enttäuschung schreibe, da ihre Protagonistinnen sich nicht von den Strukturen befreien können, die sie unterdrücken (Holloway 2016). Mit der Darstellung von Sadomasochismus in *Hebi ni piasu* beschäftigen sich Jarrel de Matas, der das Werk mit Ogawa Yōkos *Hotel Iris* (*Hoteru airisu*, 1996, dt. Titel: *Hotel Iris*) vergleicht (Matas 2019), und Reuben Welsh, der es in Kontrast zu Tanizaki Junichirōs *Irezumi* (dt. Titel: *Tätowierung*, 1910) setzt (Welsh 2008). Den Fokus auf Sadomasochismus legt auch Emerald King (King 2012), die sich in späteren Arbeiten jedoch auch mit der Darstellung von Familien und Eltern in den Werken Kaneharas beschäftigt (King 2017). Flora Roussel betrachtet groteske Körperdarstellungen in *Hebi ni piasu* und *Autofiction*, wobei sie Kanehara mit der Autorin Charlotte Roche vergleicht (Roussel 2020, 2022).

Rachel DiNitto analysiert Kanehara unter Bezugnahme ihrer medialen Inszenierung, die sie wiederum mit ihrer Repräsentanz als Autorin der *lost generation* in Verbindung bringt (DiNitto 2010, 2011). Mark Driscoll untersucht Kanehara als

3 Der Begriff „Yankee“ meint im Japanischen „Rocker*innen“ und jugendliche Delinquent*innen. Laut Saitō beschreibt „Yankee-Literatur“ die Erfahrungen rebellischer Jugendlicher, vgl. Kapitel 5.1.2.

eine Autorin von *freeter*-Literatur⁴ und kontrastiert die mediale Berichterstattung über sie mit der über eine Gruppe japanischer *freeter*, die im Jahr 2004 im Irak als Geiseln genommen wurden (Driscoll 2007).

Zu weiteren Werken Kaneharas finden sich nur vereinzelte Arbeiten: Rio Otomo fokussiert sich in ihrer Analyse von *AMEBIC* auf den Einsatz von Räumlichkeit und die Verbindung von Körper, Raum und Text (Otomo 2006, 2010) und Christopher Scholz diskutiert dieses Werk in Bezug auf Essstörungen (Scholz 2022). Douglas Slaymaker untersucht *Motazarumono* (dt. „Habenichts“, 2015) im Kontext von Texten zu Schwangerschaft und Gewalt nach der Dreifachkatastrophe (Slaymaker 2020). David Holloway betrachtet zudem das mediale Image Kaneharas im Verlauf ihrer Karriere (Holloway 2018).

Im deutschsprachigen Raum liegt bislang nur eine begrenzte Anzahl wissenschaftlicher Arbeiten zu Kaneharas Werk vor. Lisette Gebhardt liest sie als eine Vertreterin der „Girlie-Schriftstellerinnen“ und argumentiert, dass sie – wie Kirino Natsuo – über die Psychopathologisierung Japans schreibe (Gebhardt 2007c, 2010). Elena Giannoulis betrachtet Kanehara im Kontext zeitgenössischer *shishōsetsu* (dt. etwa: „Ich-Roman“) und fokussiert sich daher auf die Art, wie sie Authentizität erzeugt (Giannoulis 2010).

5.1.2 Eine Autorin der *lost generation*

Kanehara gehört der ersten Generation in Japan an, die größtenteils nach dem Platzen der Wirtschaftsblase aufwuchs (zur wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Lage Japans der 1990er Jahre vgl. Kapitel 4.1.2). Die Rezession hatte nachhaltige Auswirkungen auf den japanischen Arbeitsmarkt und infolgedessen auch auf das Heiratsverhalten. Vor dem Platzen der Wirtschaftsblase war es üblich, dass die meisten männlichen Angestellten eine feste lebenslange Anstellung hatten und mit ihrem Gehalt eine Familie ernähren konnten. Seit dem Platzen der Blase nahmen jedoch prekäre Arbeitsformen wie Zeitarbeit, Leiharbeit und befristete Anstellungen deutlich zu. Gleichzeitig führten inflationsbedingte Gehaltsrückgänge dazu, dass der Anteil der sogenannten „*working poor*“⁵-Bevölkerungsschicht zu Beginn der 2000er Jahre zunahm. Für Frauen, die zuvor bereits faktisch keinen Zugang zu Karrierejobs hatten, war nun auch die finanzielle Absicherung über den Ehemann kaum noch möglich. Da das klassische Einverdie-

⁴ „*Freeter*“ ist der japanische Begriff für Menschen, die nicht festangestellt sind, sondern Teilzeit- oder Gelegenheitsjobs nachgehen. Vgl. Kapitel 4.1.2 und 5.1.2.

⁵ Als „*working poor*“ bezeichnet man Menschen, die trotz festem Arbeitsverhältnis unterhalb der Armutsgrenze leben.

ner-Modell nicht mehr effektiv funktioniert, neigen die Menschen dazu, entweder später oder überhaupt nicht zu heiraten⁶. Kanehara wuchs in einer Generation auf, die mit diesen neuen Unsicherheiten konfrontiert war und keine Vorbilder in den vorherigen Generationen finden konnte – diese Generation bezeichnet man als *lost generation*.

Vor allem die viel diskutierte Gruppe der sogenannten *freeter* trat in den 2000er Jahren verstärkt in den Medienfokus, was sich sowohl in Berichterstattung als auch Populärkultur zeigte. Im Jahr 2003, als *Hebi ni piasu* veröffentlicht wurde, arbeiteten 20 % aller 18- bis 34-Jährigen als *freeter* (Driscoll 2007, 170). Kaneharas Texte können deshalb der sogenannten *freeter*-Literatur zugerechnet werden, weil die Figuren in ihren Werken häufig als *freeter* arbeiten⁷.

Neben dem Aufkommen des *freeter*-Romans zeigt sich auf dem japanischen Literaturmarkt seit der Wende zum 21. Jahrhundert laut Gebhardt zudem ein „Girlie-Boom“, der neue Leserschaften ansprechen und damit die Verkaufszahlen erhöhen soll. Als Vertreterinnen dieses Booms nennt Gebhardt neben Kanehara und Wataya auch Aoyama Nanae. Diese Generation neuer Schriftstellerinnen wird wie Idols⁸ inszeniert und stellt so einen optisch neuen Typus Schriftstellerin mit hoher Medienpräsenz dar (Gebhardt 2009, Internet).

Saitō unternimmt den Versuch, Kanehara abseits der *freeter*-Literatur zu definieren, und beschreibt die Literatur von Autor*innen wie Kanehara und Murakami Ryū, die sich mit psychischen Problemen und Traumata beschäftigt, als „Yankee-Literatur“. Innerhalb dieser Literatur sieht er zwei Strömungen: die *hikikomori kei* (Literatur von und über *hikikomori*, eine Bezeichnung für Menschen, die ihr Haus oder sogar Zimmer nicht mehr verlassen), deren Charaktere sozial zurückgezogen leben, aber ein stabiles Selbstbewusstsein haben, und die *jibun sagashi kei* (Literaturströmung der Selbstsuche), deren Figuren sozial und kommunikativ sind, aber kein stabiles Selbstbild besitzen. Kanehara tendiert laut Saitō eher zur *jibun sagashi*-Richtung (Saitō 2004, 341–348). Doch auch wenn Kaneharas Protagonistinnen häufig sozial und kommunikativ sind, bewegen sie sich meist

6 Zur Änderung des Heiratsverhaltens und der Entstehung einer neuen Unterschicht in Japan vgl. Schad-Seifert 2008a, 2008b.

7 Neben *Hebi ni piasu* erhielten auch andere *freeter*-Romane wie Aoyama Nanaes *Hitori biyori* (dt.: „Schönes Wetter zum Alleinsein“, 2006, dt. Titel: *Eigenwetter*) den Akutagawa-Preis. Weitere Autor*innen, die *freeter*-Literatur schreiben, sind beispielsweise Kakuta Mitsuyo, Machida Kō (*1962) und Sagisawa Megumu (1968–2004).

8 Der Begriff „Idol“ im Japanischen unterscheidet sich maßgeblich von seinem deutschen oder englischen Pendant. Gemeint sind junge Frauen, die in der Öffentlichkeit als Sängerinnen bekannt sind, aber zumeist nicht wegen ihres Talents, sondern ihres Aussehens populär sind und konservative Werte wie Unschuld vermitteln sollen.

ausschließlich in subkulturellen Milieus und nehmen nicht an der Mainstream-Gesellschaft teil; sie gelten nicht als *shakaijin*⁹.

Kaneharas Protagonistinnen zeigen zudem häufig masochistische Verhaltensweisen wie Selbstverletzung oder Essstörungen, womit sie einer sich in der japanischen Gesellschaft abzeichnenden Tendenz folgen: Der klinische Psychologe Yahata Yo stellt einen neuen Hang zum Masochismus fest, der sich vor allem bei Jugendlichen zeigt. Sie treffen sich vermehrt in Internetforen, wo sie Fotos ihrer aufgeschnittenen Handgelenke hochladen und Informationen über ihre psychischen Erkrankungen, Diagnosen und Medikamente austauschen. So entwickelte sich ein abgeschlossener, subkultureller Raum, den die Jugendlichen nutzen, um Beziehungen zu formen. Die gemeinsame Identifikation geschieht auch durch die Musik bestimmter Bands. Ein geteilter Grundgedanke sei dabei die Annahme, durch das Leid „nobler“ zu sein als der Rest der Gesellschaft. Yahata spricht im Zusammenhang dieser Jugendlichen von „Neo-Masochisten“, da die erste Welle des Masochismus für ihn der „Arbeitermasochismus“ der Firmenangestellten zur Zeit des Wirtschaftswachstums war, die sich bis zum Tode überarbeiteten (*karōshi*). Die Fokussierung auf das eigene Leid und die zugefügten Verletzungen fungiere dabei als Mittel, Kritik und Verantwortung von sich zu schieben (Yahata 2004, Internet).

Auch Gebhardt stellt in der Heisei-Zeit eine Zunahme soziopathologischen Geschehens in Japan fest (Gebhardt 2010, 215). Sie argumentiert, dass Kaneharas Werke ähnliche psychosoziale Dimensionen eröffnen wie die Kirino Natsuos (Gebhardt 2007c, 686). Dieser Betrachtungsweise schließt sich auch Hosogai an (Hosogai 2004, 93–94). Gebhardt bringt den Begriff des „Gothic Dandyism“ ein: die „Idee der Weltüberwindung und Selbsterlösung durch den Masochismus“ (Gebhardt 2007c, 688).

Hansen begründet den Anstieg an Darstellungen von Selbstverletzung und Essstörungen bei Frauen in den Medien mit den widersprüchlichen Ansprüchen an Weiblichkeit, die Frauen vermittelt werden:

I therefore suggest that on a socio-cultural theoretical level Japanese women's eating disorders and self-harm can be interpreted as non-normative strategies for performing contradictory femininity. Through repeated acts of self-directed violence, women with eating disorders and self-harm behaviour enable themselves to perform the current norm by transforming back and forth between selves, some enriched with subjectivity and others deprived of it. (Hansen 2016, 131)

⁹ *Shakaijin* bezeichnet eine erwachsene Person, die in die Gesellschaft integriert ist und ihren sozialen Pflichten nachkommt. Der Begriff impliziert die Einhaltung gesellschaftlicher Normen und die Erfüllung sozialer Rollen.

Sie argumentiert, dass selbstverletzende Verhaltensweisen als Performanzstrategien genutzt werden, um den von Ueno benannten „doppelten Wert“ zu erhalten, der von Frauen unterschiedliche Geschlechtsperformanzen in unterschiedlichen Feldern wie ‚Arbeit‘ oder ‚Zuhause‘ erfordert (vgl. Kapitel 2.1.2).

Kanehara stellt in und mit ihren Werken zudem autobiografische Bezüge her, da sie angibt, selbst von Schulverweigerung, selbstverletzendem Verhalten und Bulimie betroffen gewesen zu sein (Gebhardt 2007c, 686; Kanehara und Amano 2009, 175), was die Leserschaft dazu veranlasst, ihre Werke als autobiografisch zu rezipieren. Sie stellt dadurch Nähe zum Genre des *shishōsetsu* her – einer Art autobiografischen Romans, der im frühen 20. Jahrhundert in Japan entstand¹⁰. Diese Nähe zwischen der Autorin und ihren Protagonistinnen stellt Kanehara einerseits im Text her, indem die Protagonistinnen ähnliche Namen tragen wie sie oder Schriftstellerinnen sind, und andererseits in zahlreichen Interviews, in denen sie auf ihre emotionale Nähe zu ihren Protagonistinnen hinweist (Gianoulis 2010, 158). Diese Nähe wird sowohl von Kanehara selbst immer wieder betont¹¹ als auch in der Literaturkritik aufgegriffen¹².

Diese Strategien, mit denen Kanehara Authentizität herstellt, müssen jedoch auch im Kontext ihrer medialen Selbstinszenierung gelesen werden und trugen sicherlich dazu bei, die Verkaufszahlen ihrer Bücher zu erhöhen. Die japanischen und ausländischen Medien beschrieben daher im Zuge des Medienspektakels, das *Hebi ni piasu* ausgelöst hatte, verstärkt Kaneharas Äußeres – ihre Mode, ihre Haare, ihr Make-up und auch ihren dünnen Körper (Hosogai 2004, 93; Pfersdorf 2006, 14). Einige Kritiker*innen argumentierten, die literarische Qualität von Kaneharas Werk sei nicht gut, sondern es verkaufe sich nur aufgrund Kaneharas Status als „Idol“, während Autor*innen wie Murakami Ryū die Qualität des Werkes verteidigten (vgl. Murakami 2004). Kanehara wurde so gleichzeitig zum Aushängeschild für die zukünftige Elite-Literatur und die *lost generation* (DiNitto 2011, 457–461).

5.1.3 *Shōjo*

Die Protagonistinnen von Kaneharas Frühwerk sind junge, unverheiratete Frauen, die kulturell eine andere Position einnehmen als die Protagonistinnen

¹⁰ Der *shishōsetsu* ist stark durch die persönlichen Erfahrungen und Gedanken des Autors oder der Autorin geprägt und zeichnet sich durch eine (tatsächliche oder angenommene) Authentizität aus, vgl. Hijiya-Kirschner 2005.

¹¹ Vgl. Kanehara und Enomoto 2008; Kanehara und Ozaki 2005; Kanehara und Ekuni 2004; Kanehara und Wataya 2012.

¹² Vgl. Enomoto 2006; Itō 2006.

von Kōno und Kirino, die meist älter und teilweise verheiratet sind. An dieser Stelle möchte ich daher kurz erläutern, welche gesellschaftliche Position Mädchen und jungen, unverheirateten Frauen – auf Japanisch *shōjo*¹³ – zugesprochen wird, welchen Raum sie für sich selbst einnehmen und inwiefern dies in Kaneharas Literatur eine Rolle spielt.

Die Verordnung zur Frauenoberschule (*Kōtō jogakkō rei*) von 1899 institutionalisierte nicht nur das neue Bewusstsein der Wichtigkeit von Bildung für Mädchen, sondern legte auch fest, dass jede Präfektur über mindestens eine höhere Mädchenschule verfügen musste. Wie in Kapitel 2.1.2 diskutiert, war es das Ziel der Mädchenbildung der Meiji-Zeit, „gute Ehefrauen und weise Mütter“ (*ryōsai kenbo*) zu produzieren, die ihrerseits ihre Kinder (und vor allem ihre Söhne) zu staats- und kaisertreuen Bürger*innen erziehen sollten. Im Kontext der Mädchenschulen, die meist Internate waren und somit einen abgeschlossenen, homosozialen Raum bildeten, entwickelte sich jedoch unter den Schülerinnen (die der Mittel- oder Oberschicht angehörten) ein Identitätsbewusstsein, das zur Entstehung der *shōjo bunka* (dt.: „Kultur der Mädchen“) führte. Diese äußerte sich bis zum Asien-Pazifik-Krieg hauptsächlich literarisch in Form von an Mädchen gerichteten Zeitschriften, die vor allem Fortsetzungsgeschichten, aber auch interaktive Rubriken wie Leserbriefe beinhalteten. Die Geschichten, sogenannte *shōjo shōsetsu* (dt.: „Romane für junge Mädchen“), wurden meist von männlichen, auch namhaften Autoren wie Kawabata Yasunari verfasst, wobei es vor allem die Autorin Yoshiya Nobuko war, deren Geschichten bei den Leserinnen besonders beliebt waren. Yoshiyas Geschichten fokussierten sich häufig auf enge Mädchenfreundschaften, sogenannte *s-kankei* (vgl. Kapitel 4.3.3), die sich in Mädchenschulen entwickelten. Die Mädchenzeit zeigte sich dort als freie, unbeschwerte Zeit, die mit der Eheschließung endete – ein Schicksal, dem Yoshiyas Protagonistinnen mitunter den Tod vorzogen. Die *shōjo*-Zeit wurde demnach definiert als die Zeitspanne zwischen dem Einsetzen der Pubertät und der Eheschließung sowie Mutterschaft.

Während des Krieges erfuhren auch die Mädchen-Zeitschriften starke Zensur und wurden in den Dienst des Ultranationalismus gestellt, indem die Inhalte hauptsächlich auf die Aufrechterhaltung der Kriegsmoral abzielten. In den 1950er Jahren etablierte sich der *shōjo manga* (dt.: „Manga für junge Mädchen“) als Hauptmedium der *shōjo bunka*, als Tezuka Osamu (1928–1989) 1953 begann, den Manga *Ribon no kishi* (dt.: „Der Ritter mit der Schleife“)¹⁴ zu veröffentlichen. Bis

¹³ Bis in das späte 19. Jahrhundert wurde für Kinder und Jugendliche das Wort *shōnen* benutzt. Der Begriff *shōjo* wurde erst eingeführt, als Mädchen kulturell sichtbar wurden. Das Wort *shōnen* bezieht sich seitdem nur noch auf Jungen und junge Männer.

¹⁴ Der Manga wurde nicht ins Deutsche übersetzt, doch die gleichnamige Animeadaption (1967–1968) lief in Deutschland 1995 unter dem Namen *Choppy und die Prinzessin*.

Anfang der 1970er Jahre wurden *shōjo manga* größtenteils von männlichen Autoren gezeichnet, bis Zeichnerinnen eines losen Künstlerkollektivs, genannt die *nijūyonengumi*¹⁵, das Genre revolutionierten, indem sie sich dafür einsetzten, dass Mangas für Mädchen und Frauen auch von Frauen gezeichnet werden sollten. Sie trugen nicht nur maßgeblich zur visuellen Ausgestaltung von *shōjo manga* bei, sondern entwickelten auch narrative Strategien, die es ermöglichten, sich ernsthaft mit Themen wie Trauma und Geschlechterdiskriminierung auseinanderzusetzen¹⁶.

Während die *shōjo*-Zeit in einigen Forschungsarbeiten als Moratorium dargestellt wird, das zur Vorbereitung auf das Erwachsenenleben dient, weichen andere Positionen von dieser Definition ab und betrachten die *shōjo bunka* als einen eigenständigen, kulturellen Raum. Mae schreibt:

Das *shōjo*-Sein bedeutet, weder Frau noch Mann, weder Kind noch erwachsene Frau zu sein, d. h. es bedeutet, in einer freien Lebensphase und in einem von gesellschaftlichen Zwängen freien Raum zu leben. Natürlich ist das reale *shōjo*-Sein nicht völlig frei von sozialen und kulturellen Zwängen, ganz im Gegenteil ist es voll in die Gesellschaft eingebunden und von der Konsumgesellschaft vereinnahmt; aber aus der Innensicht der *shōjo* selbst wird es als ein Zeit-Raum des Freigesetztseins erfahren und als solcher genutzt. Darin liegt die subversive Bedeutung der *shōjo*-Phase und des *shōjo*-Seins: als Widerstandspotenzial gegen die bestehende Gesellschaft und ihre Konventionen. (Mae 2013, 313–314)

Bis heute wird der *shōjo bunka* hauptsächlich im Medium des *shōjo manga* eine Plattform geboten¹⁷, doch Ono stellt fest, dass auch die Literatur einiger japanischer Autorinnen von den Konventionen des *shōjo manga* beeinflusst wurde. Als Beispiel nennt sie Yoshimoto Banana, die ihren literarischen Durchbruch 1987 mit *Kitchen* (*Kicchīn*, dt. Titel: *Kitchen*) erzielte. Merkmale dieser Literatur, die sich am *shōjo manga* orientiert, sieht Ono in Faktoren wie kurzen Absätzen, wenigen Kanji, viel direkter Rede sowie dem Einsatz von Onomatopoesie und der Ich-Perspektive (Ono 2006, 325). Da Yoshimotos Protagonistinnen sich auch mit Mitte/Ende Zwanzig noch als *shōjo* bezeichneten, trug die Autorin zudem dazu bei, dass die Grenze der *shōjo*-Zeit, die ursprünglich bei ca. 20 Jahren lag, verschoben wurde. Auch Kaneharas Texte erfüllen einige dieser Kriterien, wie ich im Laufe der Analyse herausarbeiten werde.

15 Wörtlich die „24-Gruppe“, da die meisten Mitglieder um das Jahr Shōwa 24 (1949) herum geboren waren.

16 Zwei der populärsten Strategien stellen Mädchen in männlicher Repräsentation und *Boys' Love*-Geschichten dar, vgl. Mae 2013.

17 Zur näheren Untersuchung von *shōjo manga* vgl. u. a. Fujimoto 1998; Ōgi 2001; Köhn 2009; Mae 2013, 2016.

Parallel zu den medialen Produktionen, die aus der *shōjo bunka* heraus entstanden, begann mit der Sichtbarmachung von *shōjo* als demografischer Gruppe im frühen 20. Jahrhundert auch ein medialer und intellektueller Diskurs, der die *shōjo* von außen betrachtete und hauptsächlich von Intellektuellen, insbesondere älteren Männern, getragen wurde. Da diese Intellektuellen die *shōjo*-Zeit als Zeit der Vorbereitung auf die Rolle der *ryōsai kenbo* verstanden, wurden die *moga* (*modern girls*, vgl. Kapitel 2.1.2), die Teil der urbanen Kultur der 1920er Jahre waren, als Beispiel für ‚*bad girls*‘ gebrandmarkt, was hauptsächlich auf dem Vorwurf basierte, sie seien hedonistisch, narzisstisch und konsumorientiert. Dieser Vorwurf entstand aus der Tatsache, dass *moga* für ihren eigenen Lebensunterhalt aufkamen, somit finanziell unabhängig waren und ihr Geld für Konsum ausgeben konnten.

Diese Kritik an jungen Frauen und ihrer vermeintlichen Unproduktivität hält seitdem an, auch wenn sie sich im Laufe des 20. Jahrhunderts von den *moga* zu den *shōjo* verschob. Da die Felder ‚Schule‘ und ‚Arbeit‘ stark männlich konnotiert sind und junge Mädchen sich noch nicht mit der Rolle der Hausfrau und Mutter identifizieren, haben sie eine Position inne, auf der kaum gesellschaftlicher Erwartungsdruck lastet. Von Kritikern werden *shōjo* seit den 1980er Jahren mit Passivität, Konsum, Narzissmus und moralischer sowie ethischer Leere assoziiert (Orbaugh 2003, 204). Der Anthropologe und Gesellschaftskritiker Ōtsuka Eiji (*1958) beklagte 1991 gar, dass die ganze japanische Bevölkerung durch den leeren Konsum von Dingen ohne Sinn und Nutzen zu *shōjo* geworden sei (DiNitto 2010, 290). Bis heute stehen *shōjo* im medialen Diskurs daher im Spannungsfeld zwischen dem subversiven Potenzial, das im genderfreien *shōjo*-Raum entfaltet werden kann, und einer medialen Skandalisierung, die *shōjo* für die vermeintlichen moralischen Verfehlungen der Gesellschaft verantwortlich macht.

Shōjo und die Themen, die mit ihnen in Verbindung gebracht werden, werden in den Medien oft skandalisiert dargestellt; dies zeigt sich zum Beispiel in der Berichterstattung um *enjo kōsai* in den 1990er Jahren, die sich auf den ‚moralischen Verfall‘ der jungen Mädchen fokussierte und ihre erwachsenen Kunden außer Acht ließ, sowie auch in der Art und Weise, wie über *gyaru* (von englisch „gal“) und *kogal* („ko“ von „Oberschule“ und „gal“ aus dem Englischen) berichtet wurde (DiNitto 2011, 460). *Gyaru* oder *kogal* stellt eine Subkultur unter jungen Mädchen dar, deren Ausdrucksformen konträr zum gesellschaftlich akzeptierten Weiblichkeitsbild stehen. So tragen Anhängerinnen dieser Subkultur bevorzugt sehr dunkles, teilweise fast schwarzes Make-up (zur Bedeutung von weißem Make-up für die Konstruktion ‚traditionell‘ japanischer Weiblichkeit vgl. Kapi-

tel 2.1.2) und benutzen eine sehr direkte, teils vulgäre Sprache¹⁸. Auch Kanehara wird dieser Subkultur zugeordnet. Berichte in den Medien beschreiben häufig ihr deutlich als *gyaru* kodiertes Äußeres: blondierte Haare, starkes Make-up, kurze Röcke, High-Heels (vgl. u. a. Hosogai 2004). *Gyaru* werden in den Medien, ähnlich wie einige Jahrzehnte vor ihnen *moga*, wegen ihrer Weigerung, gesellschaftlichen Standards zu entsprechen, als ‚bad girls‘ gebrandmarkt.

Eng verknüpft mit dem Ausdruck des Konsums der *shōjo bunka* ist das Konzept *kawaii* (dt.: „süß, niedlich“), das sich zur bevorzugten Ästhetik innerhalb der *shōjo bunka* entwickelte. Der Trend zu *kawaii* entstand in den 1970er und 1980er Jahren und ist eine Ästhetik, die sich auf Bereiche wie Mode, Essen, Handschrift und Sprache auswirkt. *Kawaii* wird stark mit jungen Mädchen assoziiert, findet sich jedoch auch in anderen Aspekten der japanischen Kultur wie dem häufigen Einsatz von Maskottchen (zur Geschichte der *kawaii bunka* vgl. Kinsella 1995). Sato betrachtet die *kawaii bunka* (dt.: „Niedlichkeitskultur“) als Ausdruck der Weigerung junger Mädchen, erwachsen zu werden (Sato 2009, 39); auch Kinsella argumentiert, dass *kawaii bunka* in ihren Ursprüngen als Rebellion gegen den Gesellschaftsdruck gesehen werden kann (Kinsella 1995, 242). Yomota arbeitet zusätzlich einen Trend des „dark kawaii“ heraus, den er als *kimokawa* (von *kimochi warui* = unbehaglich, grotesk und *kawaii*) bezeichnet. Dieser Begriff beschreibt eine Ästhetik, die Niedliches mit Unangenehmem verbindet (Yomota 2006, 78–79). Auch Kanehara bedient sich häufig dieser Kombination als ästhetisches Stilmittel, indem sie beispielsweise Onomatopoesie nutzt, um Gewaltakte oder Körperfunktionen darzustellen. Gebhardt sieht in dieser Verwendung von *kawaii*-Ästhetik und der damit verbundenen Infantilisierung einen Aspekt der Gesellschaftskritik. Sie schreibt:

Kanehara legt systeminhärente Identitätsformatierungen offen. Damit präsentiert sie neben Kirino Natsuo und Kakuta Mitsuyo eine weitere Soziotypenstudie und aufschlußreiche Psychopathologie Bubblonias¹⁹. Ihre Spezialität sind Trotz- und Drohgebärden, die im Gewand der Infantilität den gewollten Infantilismus der japanischen Gesellschaft konterkarieren, neuerdings in „neo-postmoderner“ Armierung. Ihr Ziel: die endgültige Demontage des *kawaii*-Mythos. (Gebhardt 2007c, 694)

5.1.4 Körperlichkeit

Gebhardt siedelt Kaneharas Werke im „Hentai-Milieu“ an. Dieses versteht sie als „die Kultur des japanischen *underground* in ihrer Ausprägung als sado-masochistische

¹⁸ Zum Thema *gyaru/kogal* vgl. u. a. Miller 1998, 2004; Miller und Bardsley 2005.

¹⁹ Kanehara selbst verwendet den Ausdruck „Bubblonia“ nicht.

Alternative zum Alltag in einer verwalteten Gesellschaft, zur Welt der Eliten in Bürokratie und Firmen“ (Gebhardt 2010, 170). Gerade in ihrem Debütwerk *Hebi ni piasu* stellt Kanehara das subkulturelle Milieu als Gegenstück zur ‚Mainstream-Gesellschaft‘ dar. Auch wenn andere Werke Kaneharas nicht explizit in einem subkulturellen Milieu angesiedelt sind, so sind sie doch abseits der Mainstream-Gesellschaft verortet. Kaneharas Protagonistinnen arbeiten häufig als Selbstständige, als *freeter* oder sie sind arbeitslos; sie bewegen sich entweder im Untergrund der Gesellschaft oder verlassen ihre Wohnungen als *hikikomori* kaum. Ihr psychisches Leiden drücken die Protagonistinnen dabei häufig durch verschiedene Körperpraktiken aus: Körpermodifikationen und sadomasochistischer Sex in *Hebi ni piasu*, Selbstverletzung, Promiskuität und Sexpartys in *Autofiction* sowie Wundfetischismus und Pädophilie in *Ash Baby* (Asshu beibi, 2004) sind nur einige Beispiele hierfür. Doch auch wenn die angesprochenen Themen, die Kanehara in ihren Werken behandelt, vordergründig wirken, als würde sie damit Tabus brechen, reproduziert sie in diesen Hentai- oder *hikikomori*-Milieus oft traditionelle Geschlechterrollen, indem sie binäre Oppositionspaare wie Frau/passiv/masochistisch und Mann/aktiv/sadistisch aufrechterhält.

In vielen Werken Kaneharas ist zudem die Kontrolle von Nahrungsaufnahme ein zentrales Thema. In *AMEBIC* und *Hydra* steht es zentral im Vordergrund, doch auch andere Protagonistinnen Kaneharas leiden an gestörtem Essverhalten. Holloway argumentiert, dass Kanehara Essenskontrolle einsetzt, um den weiblichen Körper von Feminisierung zu befreien. In seiner Analyse stützt auch er sich auf die Theorien Foucaults und argumentiert, der Körper reflektiere Werte, Moral und Sitten der Gesellschaft. Durch den Einsatz von Tätowierungen in *Hebi ni piasu* zerstöre Kanehara die weiße Haut, die in Japan als Schönheitsideal gilt. Das Gleiche geschehe auch durch das Essverhalten der Protagonistinnen in vielen ihrer Werke: Ob dies nun im Text explizit als Essstörung eingeordnet wird oder nicht, es drehe sich immer um die Beziehung zwischen Essen, Körper und Kultur. Dabei binde der Körper zwar an die soziale Rolle an, sei aber gleichzeitig auch ein Instrument der Befreiung, wenn Kaneharas Protagonistinnen Gewalt gegen ihren eigenen Körper einsetzen (Holloway 2011, 29–34). Giannoulis sieht in Kaneharas Umgang mit Körperlichkeit allerdings auch einen Ausdruck von Identität: Die Protagonistinnen nutzten ihren Körper als Demonstrationsobjekt ihrer inneren Welt (Giannoulis 2010, 225). Auch Scholz argumentiert, dass die Krise des Körpers in Kaneharas *AMEBIC* eigentlich eine Krise der Identität darstelle (Scholz 2022, Internet).

Kume hingegen sieht im Einsatz von Gewalt gegen den eigenen Körper keine Selbstoffenbarung und auch kein Streben nach Schönheit, sondern die Wiederherstellung der Realität durch Schmerz (Kume 2006, 106). Kanehara selbst sagt

dazu: „Es geht darum, auf dem Körper auszudrücken, dass ich verrückt werde“²⁰ (Kanehara und Ishii 2011, 212). Holloway liest Kanehara jedoch auch als Literatur der „Enttäuschung“, da ihre Protagonistinnen oberflächlich desinteressiert an den Regeln der Gesellschaft sind, in ihrer Randexistenz aber häufig dennoch traditionelle Geschlechterrollen annehmen. Er sieht das darin begründet, dass sich für Frauen zwar der Anschein neuer Freiheiten ergebe, dieser aber mit alten Vorstellungen von Geschlecht kollidiere (Holloway 2016, 76–77).

Die Thematik des Essens, einschließlich seiner Beziehung zu Gender, wird in der japanischen Literatur seit langem intensiv von größtenteils weiblichen Autorinnen behandelt. Aoyama sieht in der japanischen Literatur drei Trends in Bezug auf die Darstellung von Essen. Der erste Trend, das „Feiern des Essens“ (zum Beispiel in Yoshimoto Bananas *Kitchen*), nutzt Essen als Symbol der Gemeinschaft und des Wohlfühlens. Der zweite Trend, die „Angst vor dem Essen“, thematisiert die Angst vor Kontamination im Zuge des Minamata-Vorfalls²¹. Der dritte Trend bezeichnet schließlich Texte zum Thema Essstörung und wurde durch *Kyoshokushō no akenai yoake* (dt.: „Die Morgendämmerung, die bei Esssucht nie anbricht“, 1988) von Matsumoto Yūko (*1963) ausgelöst (Aoyama 1999, 113–125). Andere Autorinnen, die in ihren Werken Essstörungen thematisieren, sind Akasaka Mari, Ogino Anna (*1956) und Ogawa Yōko. Dabei sind es größtenteils Frauen, die sich literarisch mit Essen und Essstörungen auseinandersetzen. Eine Begründung dafür ist, dass dieses Thema eng mit der Frauenrolle verknüpft ist: Frauen sind innerhalb der Familie für die Essenszubereitung zuständig, und während der Stillzeit ernähren sie ihre Kinder mit ihrem Körper (Counihan 1999, 96). Lupton schreibt dazu: „Philosophy is masculine and disembodied; food and eating are feminine and always embodied“ (Lupton 1996, 3). Sie versteht den Körper als Symbol für Selbstkontrolle und Magersucht als eine Praktik des Selbst und ein Mittel zur Konstruktion von Subjektivität (Lupton 1996, 131–135).

Bordo betrachtet Magersucht als Ablehnung der Weiblichkeit, die mit Völlerei und Sex assoziiert wird. Dies geschehe aber nicht bewusst, sondern sei stattdessen ein unterbewusster Mechanismus, der „in den Körper eingeschrieben“ sei (Sawicki 1994, 615). Im japanischen Diskurs wird Magersucht ebenfalls als Ablehnung der Weiblichkeit verstanden, wobei auch der Einfluss bestehender Schönheitsideale hervorgehoben wird (vgl. Asano 1996). Diese Argumentation ergibt

20 狂っていくことを身体の上で表現してしまうというか。

21 Eine Umweltkatastrophe in der Stadt Minamata in den 1950er Jahren. Durch industrielle Verschmutzung waren große Mengen Quecksilber in die Minamata-Bucht gelangt und vergifteten über Fische und Meeresfrüchte die Anwohner*innen. Der Vorfall führte zu einer landesweiten Diskussion über Umweltschutz und beeinflusste die Gesetzgebung in Bezug auf industrielle Verschmutzung.

sich daraus, dass bei Frauen Sexualität und Essen oft miteinander assoziiert werden, beispielsweise in der Trope der *vagina dentata* (vgl. Kapitel 2.3.2) (Holloway 2014, 51). Holloway argumentiert zudem, dass Übergewicht bei Frauen stigmatisiert werde, da es als bedrohlich für Männer gelte:

Women's bodies, then, are caught between two poles. The corpulent female body has been threatening to men, historically. But since the rise of thinness as a goal and the emergence of fatness as a stigma, the corpulent female body has become threatening and shameful to women. In terms of abjection, fatness appears to haunt female subjectivity, threatening to burst through. [...] So much of contemporary femininity is dictated by subtraction and reduction: the shedding of pounds, the removing of body hair and wrinkles and grey hairs. Through these activities, appropriately feminine subjects emerge. (Holloway 2014, 139–140)

Dass angemessene weibliche Körper nur durch exzessive Schönheitspraktiken entstehen können, stellt einen vergeschlechtlichen Aspekt von Bio-Macht dar. Übergewichtige weibliche Körper werden mit Kontrolllosigkeit assoziiert; die Kontrolle des weiblichen Ess- und Sexualverhaltens ist somit zentral für die Aufrechterhaltung patriarchaler Normen. Für anorektische Frauen selbst stellt ihre Essstörung laut Hansen ein Paradox dar: Sie beschreibt Magersucht als „an attempt by women to over-perform and at the same time escape the obligation to navigate normative femininity“ (Hansen 2011, 49). Dieser Kontrast wird auch in Kaneharas Werken sichtbar, wie die Analyse zeigen wird. In den folgenden Kapiteln soll dargestellt werden, wie Kanehara die Körperlichkeit ihrer *shōjo*-Protagonistinnen in den Werken *AMEBIC* und *Hydra* darstellt und sexuelle Attraktivität mit dem Abjekten in Verbindung bringt.

5.2 AMEBIC

Manchmal bin ich so verwirrt, dass mein Bewusstsein ganz trüb wird, und dann schreibe ich Texte. Dies fing vor einigen Monaten an und anfangs fand ich das noch interessant; wenn überhaupt, dann hab ich mich beim Lesen amüsiert. Aber dann ging es eine Weile so weiter und ich versuchte, die Texte zu verstehen, indem ich sie analysiere; da begann ich, mir gegenüber große Unsicherheit zu fühlen, und wenn ich mittlerweile solche Texte finde, ver falle ich an diesen Tagen in großen Selbsthass. Ich kann mich zwar noch halbwegs daran erinnern, sie geschrieben zu haben, aber ich weiß nicht, warum ich sowas schreibe und wie ich zu diesen Ideen komme. Wenn ich so verwirrt bin, habe ich meistens auch etwas getrunken, und dann verschiebt sich entweder die zeitliche Abfolge meiner Erinnerungen oder ich weiß gar nichts mehr. (Kanehara 2008, 9)²²

22 私には、意識が朦朧とするほど錯乱する事があり、その時に文章を書き残すという癖がある。それは数ヶ月前から始まった癖であり、最初の頃私はそれらを面白がり、どちらかと

AMEBIC wurde 2005 im Shūeisha-Verlag veröffentlicht. Übersetzungen in andere Sprachen liegen nicht vor. Das Werk umfasst 172 Seiten, die nicht in Kapitel unterteilt sind. Der Text präsentiert keine zusammenhängende Geschichte, sondern erzählt in der Ich-Perspektive ausschnittshaft aus dem Leben der Protagonistin, die namenlos bleibt und daher im weiteren Verlauf dieser Analyse „Watashi“ genannt wird. Sie lebt allein in einer Wohnung in Aoyama/Tōkyō, die sie nur selten verlässt, und arbeitet als Schriftstellerin. Ihre psychische Verfassung ist schlecht: Sie leidet an Magersucht und ernährt sich seit über einem Jahr beinahe ausschließlich von Alkohol, Vitamintabletten und Gemüsesaft. Von Zeit zu Zeit verfällt sie in einen Zustand der Verwirrung, in dem sie Texte auf ihrem Computer schreibt, sich aber an das Verfassen später kaum erinnern kann. Diese Texte nennt sie *sakubun*²³ und interpretiert sie als Botschaft ihres „verwirrten Ichs“ an ihr „gesundes/vernünftiges“²⁴ Ich²⁵.

AMEBIC befasst sich mit der Spaltung Watashis in verschiedene Aspekte und Persönlichkeiten, die ich im Verlauf dieser Analyse herausarbeiten werde. Die Rahmenhandlung der Erzählung wird von dem gesunden Ich geschildert; das verwirrte Ich kommt in insgesamt vier *sakubun* und drei weiteren Szenen zu Wort, die sich über den Roman verteilen. Watashi entwickelt zudem zwei weitere Persönlichkeiten: Zum einen imitiert sie in der Öffentlichkeit die Verlobte ihres Geliebten Kare²⁶, und zum anderen entwickelt sie Wahnvorstellungen und sieht sich selbst als Leiche im Lüftungsschacht des Badezimmers ihrer Wohnung liegen. Im weiteren Verlauf werde ich herausarbeiten, wie diese vier Persönlichkeiten konstruiert sind und in welchem Verhältnis sie zueinanderstehen.

言えば楽しみながら読んでいた。しかし、それがしばらく続き、少し読み解いてみようという軽い気持ちで分析を始めると、自分に対して様々な不安を感じるようになり、最近では文章が残されているのを発見した日はとてつもない自己嫌悪に陥ってばかりだ。書いた時の記憶は一応の形として残っているものの、何故そんな事を書いたのか、何故そんな発想に至ったのか、全く理解できないのだ。錯乱は、同時に酒が入っている事が多く、そんな時は記憶の時系列がずれていたり、ほとんど記憶がない事もある。

23 Ein Wortspiel, da das Wort *sakubun* in seiner Bedeutung als „Aufsatz“ mit den Zeichen 作文 geschrieben wird, Kanehara jedoch die Zeichen 錯文 nutzt, die sich ebenfalls *sakubun* lesen, aber so viel wie „wirres Schriftstück“ bedeuten.

24 Im Sinne von: bei vollem Verstand sein. Diese Selbstbezeichnung scheint ironisch, da Watashi auch in ihrem vermeintlich „gesunden“ Zustand magersüchtig, alkoholabhängig und psychisch krank ist.

25 錯乱している私、正気の私

26 *Kare* bedeutet auf Japanisch „er“. Da auch diese Figur keinen Namen erhält und nur als „er“ bezeichnet wird, übernehme ich für diese Analyse diese Bezeichnung.

5.2.1 *Male gaze* und Selbsttechnologien: Das gesunde Ich

Watashis gesundes Ich ist die Haupterzählerin, die die verschiedenen Elemente des Textes miteinander verbindet. Sie lebt allein in ihrer Wohnung in Aoyama und arbeitet als Schriftstellerin. Im Rahmen ihrer Tätigkeit schreibt sie hauptsächlich kurze Texte und Aufsätze für Zeitschriften und verbringt ansonsten viel Zeit damit, an ihrem Computer Solitaire zu spielen. Ihre Wohnung verlässt sie alle zwei bis drei Tage, um entweder zum Shopping nach Shinjuku oder Roppongi zu fahren oder sich mit Kare zu treffen. Von diesem zwischenmenschlichen Kontakt abgesehen verbringt sie ihre Zeit allein. In unregelmäßigen Abständen verfällt sie in einen Zustand der Verwirrung, an den sie sich im Nachhinein kaum erinnern kann. Diese Verwirrung wird häufig, aber nicht ausschließlich, durch Alkohol ausgelöst. Die *sakubun*, die sie in verwirrtem Zustand schreibt, versteht sie als Botschaft an sich selbst:

Es war, als ob jemand, der mich kennt, mir einen Brief schickt, unangenehm. Ob wohl mein verwirrtes Ich ein Austauschstagebuch mit meinem gesunden Ich führen wollte? (Kanehara 2008, 94)²⁷

Im Verlauf des Romans bemüht sie sich, die Botschaft ihres verwirrten Ichs zu entziffern, scheitert daran jedoch. Ihr psychisches Leiden manifestiert sich in ihrem Körper, was sich hauptsächlich über Essensverweigerung äußert. Ihr Körper und ihre Weigerung zu essen sind das Hauptthema, über das Watashi im Verlauf der Erzählung spricht. Zum Einsetzen der Handlung lebt sie bereits seit einem Jahr von einer streng reglementierten Ernährung:

Es ist fast ein Jahr her, dass ich aufgehört habe, richtig zu essen. In diesem Jahr habe ich nur von Vitamintabletten, eingelegtem Rettich, sauren Gurken, Bonbons und Getränken gelebt. Diese nehme ich immer je nach Situation zu mir. Nach Kräften versuche ich, nur von Getränken zu leben. Wenn mein Körper schlapp ist, fehlen ihm Energie und Vitamine, daher nehme ich Kurkuma und Multivitamintabletten sowie Kautabletten mit Karotin oder Calcium; wenn es dann immer noch nicht besser ist, eine Kaffeetablette ohne Wasser. Um meine Balance zu halten, nehme ich manchmal auch Knoblauch- und Sesamextrakt, außerdem Nattō-Bazillus und Weiselfuttersaft. Wenn es meinem Magen nicht gut geht, eingelegter Rettich oder saure Gurke wegen der Magensäurebildung. Wenn ich mich nicht auf die Arbeit konzentrieren kann, fehlt mir der Traubenzucker, also ein Bonbon. Was für eine erfüllende Ernährung! (Kanehara 2008, 119)²⁸

27 まるで自分の事を知っている誰かが私に手紙を送っているようで、気色悪い。錯乱している時の私は正気な時の私と交換日記などをしたいと考えているのだろうか。

28 私がきちんとと食事を摂らなくなって、かれこれ一年になる。この一年、サプリメントとたくあんと胡瓜の漬け物と飴と飲み物だけで暮らしてきた。それらをいつも状況によって使い分けている。とりあえず極力、飲み物だけで過ごす。体がだるい時はエネルギー、ビタミン

Dies hat zur Folge, dass sie nur noch 32 kg wiegt (Kanehara 2008, 28) und ihr Körper immer schwächer wird (Kanehara 2008, 17). Beim Spazierengehen wird ihr so schwindlig, dass sie sich hinsetzen muss (Kanehara 2008, 27), und im Sommer wird sie manchmal ohnmächtig (Kanehara 2008, 119). Sie tut dies, da sie davon überzeugt ist, dass es ein Irrglaube sei, Menschen müssten essen, um zu überleben, und betrachtet ihre Lebensweise als überlegen und hält sich für gesund (Kanehara 2008, 39). Dies wird durch eine Szene verdeutlicht, in der sie aufgrund ihres Untergewichts beim Blutspenden abgelehnt wird, dies aber nicht nachvollziehen kann (Kanehara 2008, 28). Sie schaut auf Menschen herab, die sie als dick empfindet (wobei das auch normalgewichtige Menschen umfasst – d. h. praktisch alle) und entwickelt durch ihre Essensverweigerung, die sich in ihrem dünnen Körper zeigt, ein Überlegenheitsgefühl. Interessant ist, dass Kanehara in *AMEBIC* Ekel evozierende Sprache nutzt, um über Essen und essende Menschen zu sprechen, wie das folgende Zitat verdeutlicht:

Sie sehen alle wie ekelhafte Kreaturen aus. Menschen, die essen, um zu leben, sind eine lächerliche Sache. Eine hässliche Sache. [...] Warum stopfen sie sich so gierig Dinge in den Mund? [...] Engstirnig. Erbärmlich. Hässlich. (Kanehara 2008, 38)²⁹

Ekel wird oft vor allem durch die Beschreibung des Verzehrs toter Tiere hergestellt. So spricht die Protagonistin von Essen, das vor Fett glänzt, und von Fleisch, aus dem das Blut tropft (Kanehara 2008, 38). Diesen Ekel verbindet Watashi mit einem Gefühl moralischer Überlegenheit:

Zwei Plätze neben mir saß ein Pärchen, und der Mann streckte seine Gabel nach dem Teller aus, auf dem sich Rucola, Zwiebeln und Lachs befanden. Der Lachs war in Öl eingerieben und glänzte schleimig. Während ich sah, wie der Mann ihn herunterschlürfte, fühlte ich mich so schlecht, als würde ich eine Toilettenkabine betreten, in der die Scheiße nicht runtergespült wurde. Der Mann kaute mampfend den Lachs und seine Lippen glänzten vor Öl, ein Tropfen lief ihm sogar Richtung Kinn. Der Espresso, den ich getrunken hatte, wollte mir zusammen mit Magensaft wieder hochkommen. Wenn ich hier kotzte, halten mich bestimmt alle für dreckig. Aber warum war denn ich dreckig und nicht dieser Mann, der öligen Lachs

ン不足なので、ウコンとマルチビタミンのサプリメント、あとカロテンやカルシウム配合のチュアブル、それでもだるい時は無水カフェイン入りの薬。時々バランスをみてにんにくやごまのエキスや納豆菌やローヤルゼリー配合のサプリメントも飲む。胃に不快感がある時は胃酸がたまっているので、たくあんか胡瓜の漬け物。仕事に集中出来ない時はブドウ糖が足りていない時なので、飴。ああなんて充実した食生活だろう。

29 皆、とてつもなく気持ち悪い生き物に見える。生きるために食べる人間の、何と滑稽な事よ。何と醜い事よ。[...] 彼らは何故、ががつと物を口に入れるのだろう。[...] みみっちい。惨めつたらしい。醜い。

aß und das Öl aus seinem Mund laufen ließ? Er machte mir ein furchtbares, ekliges Gefühl. (Kanehara 2008, 39–40)³⁰

Ekel empfindet sie nicht nur, wenn sie Menschen beim Essen sieht, sondern zum Beispiel auch beim Anblick von dicken Menschen. So beschreibt sie ein Doppelkinn als ebenso ekelig wie Kot oder Erbrochenes (Kanehara 2008, 41). Dennoch sucht sie regelmäßig Restaurants auf (nicht nur mit Kare, sondern auch allein), um dort Cappuccino oder Gin Tonic zu trinken. Diese Besuche können sowohl als masochistische Impulse (zum Thema Masochismus vgl. Kapitel 5.2.4) als auch als Versuche, sich der Richtigkeit ihres Weltbildes und der Überlegenheit anderen Menschen gegenüber zu versichern, verstanden werden. Eine weitere mögliche Lesart ist, dass der Ekel vor Essen eine Selbstlüge ist und einen Versuch der Konditionierung darstellt, Essen statt mit Verlangen mit Ekel zu assoziieren.

Watashis Werte und Moralvorstellungen scheinen somit auf den ersten Blick konträr zu denen der Mehrheitsgesellschaft zu stehen. Es lohnt sich jedoch ein Blick auf die möglichen Ursachen, die Watashi für ihren psychischen Zustand nennt. Aus ihrer Jugend beschreibt sie zunächst, dass ihr Vater ihr sagte, Frauen dürften nicht schwitzen. Sie war nicht sicher, ob er das ernst meinte oder nur einen Witz machte, doch von diesem Moment an bemühte sie sich, nicht zu schwitzen, indem sie möglichst wenig Wasser in ihrem Körper hielt. Als ihre Schulfreundinnen begannen, Diät zu halten, indem sie viel Wasser und Tee tranken, grenzte sie sich davon bereits ab, indem sie auch die Aufnahme von Flüssigkeiten verweigerte, auch wenn davon ihr Hals brannte und die Haut rau wurde. Als Resultat der Worte ihres Vaters begann sie, sich vor Schweiß, Spucke und Bäuchen zu ekeln: „Ich begann, zu trainieren, nicht mehr zu schwitzen, wie mein Vater es gesagt hatte“³¹ (Kanehara 2008, 46). Diese Szene ist zwar nur kurz und der Vater wird insgesamt nur an wenigen Stellen genannt (die Mutter findet gar keine Erwähnung), aber dennoch wird deutlich, dass Watashi, ihrem Vater folgend, eine idealisierte Weiblichkeit mit dem *male gaze* betrachtet und mit Attraktivität verknüpft. Durch die Verweigerung der Flüssigkeitszufuhr geht sie noch

30 隣の隣の席に座ったカップルの男が、ルッコラ、タマネギ、サーモンの載った皿にフォークを伸ばしている。サーモンの表面はと言うと例外なくオリーブオイルがかかっている、ぬらぬらとした光を放っている。それを頬張った男を見て、ウンコの流していないトイレの個室に足を踏み入れてしまった時のようなばつの悪さを感じる。男の口はもぐもぐとサーモン咀嚼していて、その唇ではオリーブオイルが光り、そのうえ顎に向かって一筋その油が垂れていた。飲んでいたエスプレッソが胃液と混じり合った形で口から出てきそうだった。ここで吐いたら皆が汚いと思うのだろう。しかし何故、オリーブオイルのかかったサーモンを食べて、口から油を滴らせている男ではなく、この私の方が汚いという事になってしまうのだろう。私は何かひどく、嫌な思いをさせられたような気がしていた。

31 私は父が言うところの、汗をかかない訓練を始めた。

einen Schritt weiter als ihre Schulkameradinnen und grenzt sich somit von ihnen ab, wodurch sie sich als überlegen empfindet. Der *male gaze* zeigt sich in grotesker Überzeichnung: Durch die Essensverweigerung zerstört Watashi nicht nur ihren Körper und ihre Psyche, sondern urteilt nach misogynen Maßstäben über andere Frauen und versagt sich so die Möglichkeit, solidarische Beziehungen zu ihnen zu entwickeln.

Watashi führt zudem eine traumatische Erfahrung aus ihrer Kindheit als mögliche Ursache ihrer psychischen Spaltung an: In frühem Grundschulalter ging sie von der Schule nach Hause und spielte dabei ein Spiel, bei dem sie nicht auf die Linien auf dem Bürgersteig treten durfte, als ein fremder Mann sie am Oberschenkel berührte:

Er trat direkt neben mich und korrigierte meinen hochgerutschten Saum. In diesem Moment berührte seine Hand meinen Oberschenkel. Ich ging schweigend schnell weiter und sah mich kein einziges Mal um. Mein Herz klopfte schnell und meine Augen brannten. Ich erinnerte mich, dass ich dort auch Hitze verspürte. Als ich bei dem Apartmenthaus, wo wir damals wohnten, [...] ankam, hatte ich das Gefühl, endlich wieder atmen zu können. Ich war furchtbar schlecht drauf, traurig und einsam. [...] Immer noch spüre ich manchmal Traurigkeit, Einsamkeit oder Hass, und ich weiß, dass es niemand verstehen würde, selbst wenn ich es erzählte. Nein, viel eher ist es mit der Zeit noch häufiger geworden. (Kanehara 2008, 13)³²

Dieser Vorfall traumatisiert Watashi und führt dazu, dass sie für eine Weile einen unerklärlichen Hass auf ihren Vater entwickelt, was sich vermutlich darin begründet, dass er für sie als Mann stellvertretend für die sexuelle Gewalt steht, die Frauen erfahren. Otomo liest *AMEBIC* aufgrund dieser *gendered memories* als gesellschaftskritischen Roman (Otomo 2006, Internet). Dieser Position schließe ich mich an. Durch den Übergriff fühlt Watashi sich von ihrer Umwelt isoliert und das Trauma begleitet sie bis in ihr Erwachsenenleben, wie das obige Zitat verdeutlicht.

Inaba mutmaßt zudem, dass Watashi Antidepressiva nimmt, da sie in ihrer Beziehung zu Kare unglücklich ist (Kuroi et al. 2005, 313). Die Beziehung zwischen Watashi und Kare beginnt etwa sechs Monate vor dem Einsetzen der Handlung. Er ist ein Verleger, mit dem sie sich zunächst aus beruflichen Gründen trifft. Sie erfährt, dass er verlobt ist, entschließt sich aber dennoch, eine Beziehung zu ihm

32 彼は立ち止まった私の脇まで来て、まくれ上がった裾を直した。その瞬間、彼の手が私の太ももに触れた。私は黙ったまま早足で歩き出し、一度も振り返らなかった。歩いている途中、心臓がどきどきと強く震え、眼球が乾いてひりひりした。そして何故かそこは熱を持っていたのを覚えている。その時住んでいた、[...] マンションの入り口に着いて初めて、私は息をしたような気がした。とても嫌な気分で、悲しくて、寂しかった。[...] そんな、人に話しても分かってもらえないような悲しさや寂しさや嫌悪を感じる事が、私にはいまだにある。いやむしろ歳をとる毎に、それは増えているかもしれない。

einzugehen. Dabei leidet sie sehr darunter, dass er eine andere Frau heiraten wird. Im Verlauf der Erzählung ist Kare neben Watashi die einzige Figur, die regelmäßig auftritt. Sie beschreibt, dass sie ihm nur dann Gefühle entgegenbringt, wenn er nicht da ist, aber diese Gefühle verschwinden, sobald er physisch präsent ist: „Wenn ich mit ihm zusammen bin, verschwinden meine Emotionen. Ich kann keine Emotionen haben, wenn ich mit ihm zusammen bin“³³ (Kanehara 2008, 87). Die Emotionen, die Watashi Kare (nicht) entgegenbringt, deuten darauf hin, dass sie diese Beziehung nicht aus Sympathie zu Kare begann, sondern aus dem Wunsch heraus, nicht einsam zu sein und eine normaltypische heterosexuelle Beziehung zu führen.

Als problematisch identifiziert sie dabei, dass sie gegenseitig ihre Bedürfnisse nicht kommunizieren und einander auch kaum Leidenschaft entgegenbringen:

Wenn man sich fragt, ob körperliches Verlangen eine Emotion ist, lautet die Antwort Nein. Die Darstellung von sexuellem Verlangen basiert auf Emotionen, aber wir haben nicht mal das. Beiläufig berühren wir uns, beiläufig steckt er ihn rein, beiläufig zieht er ihn raus. Ob unsere Beziehung, die so auf Beiläufigkeit basiert, wohl auch so enden wird? (Kanehara 2008, 88)³⁴

Die Versuche Watashis, eine emotionale Bindung zu Kare aufzubauen, scheitern. Als sie eines Tages in Verwirrung verfällt, schickt sie Kare den titelgebenden *sakubun* „Amebic“, den sie einige Tage vorher schrieb – einen abstrakten Text, in dem sie ihre sexuellen Bedürfnisse und ihr sexuelles Trauma verarbeitet (zum Inhalt von „Amebic“ vgl. Kapitel 5.2.2). In dem darauffolgenden Gespräch zwischen den beiden kann sie ihm den Inhalt des Textes nicht begreiflich machen und fühlt sich noch isolierter von ihm (Kanehara 2008, 103–112). In ihrer Beziehung befindet sich Watashi demnach in einem Raum, in dem ihre Bedürfnisse nicht erfüllt werden, sie aber gleichzeitig auch nicht in der Lage ist, diese Bedürfnisse überhaupt zu formulieren und zu kommunizieren. Das liegt auch daran, dass Watashi durch ihren Status als Geliebte keine Hoffnung darauf hat, in der Beziehung zu Kare emotionale Stabilität, Sicherheit und Geborgenheit zu erlangen.

Dennoch lässt sich feststellen, dass die Entscheidungen, die Watashi in ihrem Leben trifft, darauf ausgerichtet sind, Anerkennung von den Männern in ihrem Leben (ihr Vater und Kare) zu erhalten und deren Ansprüchen zu genügen. Ihr

³³ 彼と居ると、感情が消える。私は彼と一緒に居ると、感情を持つ事が出来なくなる。

³⁴ 体を求め合う事は感情かと言えば、それもそうではない。性欲の提示というものは大概、感情の上に成り立つものであるが、私たちはそれすらもない。ただ何気なくくつついて、何気なく突っ込んで、何気なく出す。何気ないもので構成された私たちの関係というものは、何気なく終わっていくのだろうか。

Ernährungsmodell basiert auf der misogynen Vorstellung des Vaters, Frauen dürften nicht schwitzen (und müssten somit Körperfunktionen regulieren, die sich kaum regulieren lassen, während dies von Männern nicht gefordert wird). Sie lässt sich von Kare zur Befriedigung seiner sexuellen Bedürfnisse nutzen, obwohl er ihr nicht die Stabilität einer institutionalisierten Beziehung (Ehe) bieten möchte. Die Beziehung der beiden ist hauptsächlich eine sexuelle, jedoch gibt es in *AMEBIC* – eher untypisch für Kaneharas Frühwerk – keine einzige Sexszene zwischen den beiden. Sexuelle Bedürfnisse werden nur in autoerotischer Form in den *sakubun* geäußert (vgl. Kapitel 5.2.2). Watashis Essverhalten lässt Kare weitgehend unkommentiert, auch wenn viele ihrer Treffen in Restaurants stattfinden und sie nur Gin Tonic bestellt, während er immer etwas isst. Nur an einer Stelle merkt er an, sie habe einen Körper wie eine Patientin im Krankenhaus (Kanehara 2008, 70), was jedoch nicht wieder aufgegriffen wird.

Das dünne Erscheinungsbild wird von Otomo auch als Ausdruck des Wunschs interpretiert, nicht erwachsen werden zu wollen und somit weiterhin im Raum der *shōjo* existieren zu dürfen, wodurch Watashi zwischen diesem Wunsch und ihrer körperlichen Realität lebt (Otomo 2006, Internet). Watashis Faszination für ihren Körper beschränkt sich jedoch nicht nur auf dessen Schlankheit, sondern sie erforscht auch kontinuierlich seine Grenzen:

Meine Stimmung war total schlecht, und als ich ins Wohnzimmer ging, sah ich den roten Fleck. Der Gemüsesaft und das Erbrochene waren durch die Fußbodenheizung eingetrocknet. Das Getrocknete erinnerte mich an etwas Krümeliges. Ich muss das putzen, dachte ich, näherte mich der Stelle und berührte den Fleck. Er war warm. So warm wie vorhin, als es aus meinem Magen kam. Vielleicht ist die Fußbodenheizung ein Teil meines Körpers. (Kanehara 2008, 16–17)³⁵

Erbrochenes ist laut Kristeva eines der deutlichsten Beispiele für Abjektion, weil Körperflüssigkeiten als abjekt gelten, da sie auf der Grenze zwischen ‚Selbst‘ und ‚Anderem‘ existieren. Für Watashi entsteht jedoch keine Abjektion und sie eckelt sich nicht vor dem Erbrochenen, da sie es noch immer als Teil ihres Körpers empfindet. Durch die Fußbodenheizung, die die warmhaltende Funktion ihres Körpers übernimmt, verwandelt sich ihre Wohnung, die ihren *safe space* darstellt, in eine Erweiterung des Körpers. Für Watashi fluktuieren die physischen Grenzen ihres Körpers. Nicht nur, wenn etwas ihren Körper verlässt (Erbrochenes), son-

35 気分は最悪で、しかもリビングに出た途端赤い染みを見つけた。さっきの吐瀉物とか野菜ジュースとか吐瀉物が床暖房のせいで乾ききってしまったのだ。乾いているそれは、何かばさばさとした質感を思わせた。掃除をしなければならないと思いながら、私はその場にへたり込み、染みに触れた。温かった。それは、さっき私の胃から出てきた時のように、温かった。床暖房は、私の体の一部なのかもしれない。

dern auch, wenn sie etwas konsumiert (Zigaretten, Alkohol), fragt sie sich, ob dies nun zu einem Teil ihres Körpers geworden ist (Kanehara 2008, 17, 110). Auf Lebensmittel trifft dies jedoch nicht zu – diese empfindet sie so deutlich als das ‚Anderere‘, dass sie schon nach dem Essen von zwei sauren Gurken ein Fremdkörpergefühl empfindet (Kanehara 2008, 49).

Erbrochenes stellt dabei die einzige Körperflüssigkeit dar, die Watashis gesundes Ich thematisiert. Den Prozess des Erbrechen beschreibt sie meist in sachlicher Sprache (Kanehara 2008, 48), die in starkem Kontrast zu der Ekel evozierenden Sprache steht, die sie nutzt, um essende Menschen zu beschreiben. Erbrechen ist eine Körperfunktion, die im Kontext einer Essstörung eine wichtige Funktion innehat, da sie es Watashi ermöglicht, sich des Fremdkörpergefühls zu entledigen, das sie durch Essen verspürt, und ihr dabei hilft, ihrem Ziel des möglichst dünnen Körpers näherzukommen. Watashis Empfindung, welche Konsumgüter zum Teil ihres Körpers werden und welche ein Fremdkörpergefühl auslösen, wird direkt durch die Essstörung und somit patriarchale Schönheitsideale beeinflusst.

Da Watashi ihre Wohnung selten verlässt, spielt sich ein großer Teil des Romans in diesem abgeschlossenen Raum ab, wobei dieser symbolisch mit ihrem Körper verbunden ist, wie das vorherige Zitat verdeutlicht. Otomo liest *AMEBIC* daher in Bezug auf die Beziehung von Körper, Raum und Computer und argumentiert, dass auch hier die Grenzen fließend sind (vgl. Otomo 2006, 2010). Für sie lässt Watashi sich dem *kawaii*-Schema zuordnen, was sich sprachlich an dem verstärkten Einsatz von Onomatopoesie zeigt und inhaltlich an der starken Verbundenheit zwischen Watashi und ihrem PC sowie Handy, die sie nutzt, um Texte zu schreiben und mit der Außenwelt zu kommunizieren. Der Bildschirm zeigt sich somit als Verlängerung des Körpers, da auf beiden Geschichten geschrieben und gelesen werden. Watashi ist mit ihrem PC fast verwachsen und tippt automatisch, was sie denkt. Dadurch erhalte sie die Macht, sich selbst zu konstruieren. Der PC nehme dadurch eine ähnliche Funktion wie die Fußbodenheizung ein, die das Erbrochene warmhält, da er die Texte aufnimmt, die aus Watashi kommen (Otomo 2010, 132–134). King argumentiert zudem, die *sakubun* seien mit Erbrochenem gleichzusetzen, da sie auf ähnliche Weise aus Watashi heraussprudeln (King 2012, 190).

Durch die Isolation benimmt sich Watashi in der Öffentlichkeit häufig recht weltfremd, wenn sie zum Beispiel nicht weiß, welcher Wochentag es ist oder dass man zum Zufahren einen Fahrschein benötigt (Kanehara 2008, 26, 28). Interessant ist zudem, dass Watashi ihr Leben größtenteils abgeschottet von der Außenwelt in ihrer Wohnung verbringt und nur mit wenigen Menschen interagiert, aber in diesem privaten, abgeschlossenen Raum dennoch patriarchale Normen reproduziert. Die Worte des Vaters, die Frauen normale biologische Prozesse zugunsten der sexuellen Attraktivität für Männer absprechen, spiegeln hegemoniale

Geschlechtsdiskurse wider. Obwohl Watashi kaum mit der Außenwelt interagiert und keinem direkten, auf konkrete Personen zurückzuführenden Druck zur Aufrechterhaltung ihrer Essensverweigerung ausgesetzt ist, haben die patriarchalen Anforderungen sich in Selbsttechnologien verwandelt, mit denen sie sich kontrolliert. Den hohen Druck, unter den sie sich selbst setzt, kompensiert sie damit, dass sie sich anderen Menschen überlegen fühlt und diese aus ihrem *safe space* ausschließt. Damit stellt sie einen direkten Bezug zwischen ihrer Essensverweigerung und ihrer sozialen Zurückgezogenheit her:

Die meisten dieser Leute [die auf der Straße unterwegs sind], ungefähr 99%, nein, vielleicht sogar mehr, haben zu viel überflüssiges Fleisch. Alle sind fett. Weil alle überflüssige Sachen essen. Ich habe zwar nicht die Mittel, sie zu beschimpfen, aber wenigstens möchte ich nicht, dass sie mein heiliges Schlafzimmer betreten. Diese Schweine, die so überflüssig fressen. (Kanehara 2008, 40–41)³⁶

Dabei blickt sie nicht nur auf übergewichtige Menschen herab, sondern auf alle Menschen außer Kare. Mehrfach bezeichnet sie sich selbst als Genie oder Gott und allen anderen Menschen überlegen, was in starkem Kontrast zu dem Selbsthass steht, den sie phasenweise (und vor allem nach Phasen der Verwirrung) empfindet. Ihr Selbstwertgefühl koppelt sie daran, wie gut sie ihre (körperlichen) Bedürfnisse unterdrücken kann. Ihren Körper als unkontrollierbar zu empfinden, ist ihr unerträglich:

Ah, mein Körper, an einem Ort, den ich nicht kenne, außerhalb meiner Kontrolle, was ist nur mit ihm passiert? Als ich weinte und meinen Körper schüttelte, der nicht so war, wie ich ihn haben wollte, hörte ich die Worte ‘homu haa’, die wie Leere klangen. (Kanehara 2008, 16)³⁷

Durch die Benennung ihrer Hauptpersona als das „gesunde Ich“ erweist sich Watashi dabei bereits als unzuverlässige Erzählerin, da sie sich nicht in gesunder psychischer Verfassung befindet.

36 彼らの大体が、九十九パーセントの人が、いやもっとかもしれないが、ほぼ全員が無駄な肉をつけている。皆、デブである。皆、無駄な物を食べているからだ。彼らを罵倒する術は持たないが、せめて神聖な私の寝室に足を向けて寝ないで頂きたおと、ただ思う。この無駄飯食いの豚めが。

37 ああこの体は、私の知らないところで、管理外のところで、一体どうなってしまうのか。思い通りにいかない体を震わせて泣くと、虚無だあという言葉がほむはあと聞こえた。“Homu haa” sind keine gebräuchlichen japanischen Worte, sondern eine Lautmalerei, die Kanehara hier einsetzt, um das Gefühl der Leere zu verdeutlichen.

5.2.2 Abjektion und *jouissance*: Das verwirrte Ich

Das verwirrte Ich grenzt sich in *AMEBIC* inhaltlich und sprachlich vom Erzählstil des gesunden Ichs ab. Die vom verwirrten Ich erzählten Teile können als Bewusstseinsstrom bezeichnet werden und sind oft inkohärent. Sie beschäftigen sich hauptsächlich mit Körperteilen, -funktionen und -ausscheidungen und sind durch den häufigen Einsatz von Onomatopoesie, wenig Interpunktion und lange Sätze charakterisiert. Das verwirrte Ich kommt an insgesamt sieben Stellen zu Wort. Vier davon sind in der Form der *sakubun* gehalten, die Watashi auf ihrem Computer findet, und textlich klar durch Leerzeilen sowie einen starken Kontrast in der sprachlichen Ausgestaltung abgegrenzt. An drei weiteren Stellen gleitet Watashi langsam in eine Verwirrung hinein; hier sind die textlichen Übergänge fließend. Sechs dieser ‚verwirrten Episoden‘ erlebt die Protagonistin zu Hause; lediglich einmal ist sie dabei in der Öffentlichkeit, bei ihrer ersten Verabredung mit Kare (die in einer Rückblende dargestellt wird). Kanehara schrieb zunächst die *sakubun* und entwickelte anschließend die Rahmenhandlung (Kanehara und Miura 2005, 7).

AMEBIC beginnt und endet jeweils mit einem *sakubun*. Der erste *sakubun* (und somit der Roman selbst) beginnt mit den Worten:

Mit diesem schönen, schlanken Körper. Prächtig, ja, prächtig. Irgendwie. So. Ich will lieben. Bitte schau, dieser Körper, hey, ist er nicht dünn? Krass weiblich und kurvig, oder? (Kanehara 2008, 5)³⁸

Damit wird direkt zu Beginn gezeigt, dass Watashi die Attraktivität ihres Körpers sehr wichtig ist und sie diese als hoch einstuft. Sie nutzt dabei das Wort „kurvig“, obwohl sie nur 32 kg wiegt und sowohl von der Krankenschwester beim Blutabnehmen als auch von Kare die Rückmeldung erhält, sie wäre ungesund dünn. Ihr eigener Blick auf sich selbst stimmt mit der Einschätzung Dritter nicht überein: Schönheitsideale sind ihr wichtig, und ihrer Meinung nach ist ihr dünner Körper attraktiv und nicht ungesund.

In den *sakubun* zeigt sie zudem große Faszination für Körperflüssigkeiten/-funktionen und spricht über Nasenschleim/Niesen (Kanehara 2008, 5–7), Exkremente/Defäkieren (Kanehara 2008, 73, 112), Magensaft/Erbrechen (Kanehara 2008, 74) und Schweiß/Schwitzen (Kanehara 2008, 74). Die meisten Körperflüssigkeiten (mit der Ausnahme des Erbrechens, vgl. Kapitel 5.2.1) lösen in Watashi Abjektion aus: „Naja, ne, also trotzdem, wenn in der Nase immer noch Nasenschleim übrig

38 この美しく細い身体で。華麗にそう華麗に。どうにか。こうにか。私は美しく愛をしたい。見てくださいよこの身体ほら一、細いでしょ？もうんぬすごい曲線美でしょーこれ。

ist, das find ich eklig“³⁹ (Kanehara 2008, 5). Der Prozess, ungeliebte Körperflüssigkeiten aus ihrem Körper zu entfernen (in diesem Fall durch das Niesen), ist für sie entsprechend auch mit *jouissance* verbunden. Das Niesen stellt Intro und Outro von AMEBIC dar: Innerhalb der ersten drei Zeilen muss Watashi dreimal niesen, und die letzten Sätze des Werkes lauten: „Meine Nase juckt. Aber ich muss nicht niesen“⁴⁰ (Kanehara 2008, 172). Dies könnte darauf hindeuten, dass die Körperkontrolle und das Entfernen von Körperflüssigkeiten bei Watashi zu Beginn des Romans noch mit *jouissance* verbunden sind, ihr diese *jouissance* jedoch am Ende abhandenkommt, da sie zunehmend den Bezug zu ihrem Körper verliert.

Ein starkes Gefühl von Abjektion lösen für Watashi Urin und Kot und die damit verbundene Ausscheidungsfunktion aus:

Übrigens ich war vorhin kacken aah ich will nicht kacken dachte ich und kackte dabei und ich wurde traurig aah ich esse doch nicht mal was warum muss ich dann kacken ich hab sogar geweint. (Kanehara 2008, 112–113)⁴¹

Auffällig ist, dass in der Realität Urin und Kot die Endprodukte der funktionalen Verdauung darstellen, während Erbrechen eine außergewöhnliche Reaktion ist, von Watashi aber als weniger belastend empfunden wird. Auch hier zeigt sich Watashis ablehnende Haltung dem Fakt gegenüber, dass Nahrungsaufnahme zum Überleben notwendig ist: „Das Selbst, das defäkierte und urinierte, hatte ich aus mir entfernt“⁴² (Kanehara 2008, 163). Dies stellt die logische Konsequenz patriarchaler Ansprüche an weibliche Körper dar: Um dem idealen Weiblichkeitsbild zu entsprechen, muss die Protagonistin Teile ihrer biologischen Menschlichkeit verwerfen.

Neben Körperflüssigkeiten ist Sexualität ein zentrales Thema der *sakubun*. Interessant ist hierbei, dass sexuelle Empfindungen oder sexuelle Handlungen gänzlich abwesend sind, wenn Watashi sich in ihrem gesunden Zustand befindet. Dies begründet sich darin, dass Watashi bei sexueller Erregung (wie auch bei Alkoholkonsum) in Verwirrung verfällt, was im Verlauf des Romans auch von Kare thematisiert wird (Kanehara 2008, 109) – das gesunde Ich spaltet demnach sexuelles Vergnügen von sich ab und ist nur als verwirrtes Ich in der Lage, es zu erleben. Das Spaltungsgefühl, das sie dabei empfindet, bezieht sich hier nicht nur auf

39 それにしてもまだまだ鼻の中に残ってる鼻汁がまったく嫌になるね私は。

40 鼻がむずむずしていた。でもくしゃみはもう出ない。

41 ところでさっき私糞をひりだしたのだけれどああ糞をひりだしたくないと思いながらひりだしていたら何とも悲しい気持ちになってきてああもうほんとどうして食事もしていないのに糞なんてひりだしてしまうんだ私はと考えてしまっとうわんと一泣きしたのだよ。

42 大量の排便、排尿をする自分は、自分で切り離したものだ。

ihre psychische Spaltung in das gesunde und das verwirrte Ich, sondern sie nimmt auch eine Abspaltung einzelner Körperteile wahr. Hier zeigt sich das konstante Ausloten der Grenzen ihres Körpers, das sich dementsprechend nicht nur darauf bezieht, ihrem Körper etwas hinzuzufügen (Zigaretten, Gin Tonic), sondern auch, etwas daraus zu entfernen.

Der titelgebende *sakubun* „Amebic“ stellt eine Masturbationsschilderung dar. Er umfasst 10 Seiten und ist somit der längste der sieben *sakubun*/Verwirrungszustände. Watashi beschreibt, wie ein Geräusch, das sie hört, sich durch ihre aufkommende sexuelle Erregung in Gel verwandelt, welches durch ihr Trommelfell in ihr Gehirn dringt und dort zu Amöben wird, die um ihr Gehirn herumtanzen. Eine Linie auf dem Boden aus dem Spiel, das sie als Kind spielte, verwandelt sich in die Falten ihres Gehirns. Ihr Gehirn, ihre Vagina, das Geräusch, das Gel, die Linie und die Amöben agieren miteinander, und Watashi empfindet sie als größtenteils abgetrennte, aber gleichwertige Komponenten ihres Körpers. Durch Watashis sexuelle Erregung entwickelt sich ihre Vagina zum Hauptfokus des *sakubun*, und sie kommt zu dem Entschluss, ihre Vagina habe mehr Substanz als Watashi selbst und sei ihre einzige Verbindung zu ihrem Körper (Kanehara 2008, 53–63). Die titelgebenden Amöben, die sich durch Zellteilung fortpflanzen, stehen hierbei metaphorisch für die Protagonistin, die sich selbst in immer mehr und mehr einzelne Aspekte aufspaltet.

Die Externalisierung der Vagina stellt dabei eine Externalisierung der sexuellen Bedürfnisse dar: „Es scheint, als würde ich loslaufen, als würde ich von meiner Vagina gezogen werden“⁴³ (Kanehara 2008, 58). Auch ihren Orgasmus nimmt Watashi dabei als etwas wahr, was nicht ihr, sondern ihrer Vagina passiert:

Die Amöben berühren nun komplett mein Gehirn. Berühren es und tanzen. Strecken die Scheinfüßchen aus und tanzen. Die Scheinfüßchen erodieren nach und nach mein Gehirn. Die Zuckungen werden schneller. Es werden zu viele Amöben. Sie berühren mein Gehirn zu viel. Meine Vagina krampft nicht, zittert aber. Etwas tröpfelt dort. Etwas ist nass. Finger. Finger. Meine Vagina stellt sich einen Finger vor. [...] Die Haut wird gedehnt und der Finger haftet daran. Der Finger und meine Vagina kleben aneinander. Der Finger berührt die Feuchtigkeit, und daraus entsteht eine schmierige Beziehung. Komplett. So dicht aneinander. Die Vorstellung meiner Vagina erreicht ihr Maximum, aber ich weiß nicht, ob sie dort aufhört. Die Ekstase des Moments dauert fort, ohne aufzuhören. Ich erreiche den Höhepunkt der Treppe, die zum Heiligenschein führt. Diese Marmorstufen beißen sich in meinen Rücken. Ekstase. (Kanehara 2008, 61–62)⁴⁴

⁴³ このままで陰部に引っ張られて歩き出してしまいそうだ。

⁴⁴ アミーバは、既に完全に脳に触れている。触れながら未だ、踊っている。触手を伸ばしながら、踊っている。触手はどんどん脳を浸食していく。びちりびちりの感覚が早くなる。アミーバが増えすぎているのだ。脳に触れすぎているのだ。陰部が痙攣ではなく、震えを始める。そこに何か滴っている。何かで濡れているのだ。指。指。陰部が指を想像してい

Diese Szene zeigt zum einen deutlich, wie Watashi einzelne Empfindungen und Aspekte von sich abspaltet – dies trifft nicht nur auf Hunger und Durst zu, sondern auch auf sexuelle Erregung. Ihre körperlichen Bedürfnisse unterdrückt sie so stark, dass diese nur im Zustand der Verwirrung in den *sakubun* verarbeitet werden können.

Gleichzeitig sind diese Beschreibungen deutlich durch *jouissance* geprägt, die sie aber wiederum nur empfinden kann, wenn sie sich mithilfe von Alkohol in einen Zustand der Verwirrung befördert hat. Der Aspekt der *jouissance* wird dadurch verstärkt, dass es sich um eine autoerotische Szene handelt – es ist Watahis (weibliches) Begehren, das im Vordergrund steht und nur um seiner selbst willen existiert und nicht, wie meist üblich, männliche Bedürfnisse befriedigt. Die Darstellung und Ausübung weiblicher Sexualität ohne männlichen Bezug stellt wiederum einen Tabubruch dar. Dies wird auch durch die Sprache verdeutlicht, die Kanehara nutzt: Diese ist abstrakt statt detailliert pornografisch und entzieht sich so dem *male gaze* einer patriarchal sozialisierten Leserschaft.

Da Watahis gesundes Ich sämtliche körperlichen Bedürfnisse externalisiert, materialisieren sich diese in Form der *sakubun*, die das verwirrte Ich schreibt. Watashi behauptet – in ihrem vermeintlich gesunden Modus – sie habe ihre Bedürfnisse und Ansprüche abgelegt (Kanehara 2008, 148–149). Tanaka argumentiert, dass Watahis Körper in den *sakubun* immer lauter schreit, je schwächer er durch die Essensverweigerung wird. Die *sakubun* seien daher Briefe, die der sterbende Körper unterhalb des rationalen Sprachverhaltens schickt und demnach eine nonverbale Kommunikation des Körpers (Tanaka 2007, 211). Watashi interpretiert die *sakubun* zwar als Botschaft an sich selbst, aber dass das verwirrte Ich die Materialisierung ihrer körperlichen Bedürfnisse ist, versteht sie nicht. Sie begreift ebenfalls nicht, dass ihr Lebenswandel, den sie durch die Entscheidung, Teile von sich abzuspalten, erreicht hatte, sie zunehmend kranker macht. Watashi mutmaßt, dass es das Anliegen ihres verwirrten Ichs sei, sie dazu zu überreden, die abgespaltenen Teile wieder zu vereinen. Dieser Vorstellung verwehrt sie sich, da sie der Überzeugung ist, einen guten und gesunden Lebensweg für sich gefunden zu haben. Kanehara übt hier nicht nur Kritik an Schönheitsidealen und patriarchalen Vorstellungen, mit denen Frauen konfrontiert sind, sondern auch an den Verhaltensweisen von jenen Frauen, die diese Vorstellungen unhinterfragt übernehmen, auch wenn ihre Psyche offensichtlich dagegen rebelliert.

る。[...] 皮が引き伸ばされ、更に指が密着する感覚。指と陰部がびたりとくっつく感覚。指が水分に触れ、そこに潤滑な関係が生まれる。びたり。そう。あてがわれる。陰部の想像がマックスに達しても、それは留まるところを知らない。あてがわれた瞬間の恍惚が延々続く。後光の差していた階段の頂点に達する。その大理石の段が腰に食い込む。恍惚。

Die *sakubun* grenzen sich auch sprachlich von der Erzählweise des gesunden Ichs ab und weisen Merkmale auf, die mit *kawaii* assoziiert werden. Sie nutzen ausgiebig Onomatopoesie und umgangssprachliche Grammatik. Stellenweise fehlt die Interpunktion, und an anderen Stellen werden alle einzelnen Wörter durch einen Punkt voneinander abgegrenzt. Auch die Art, wie Kanehara die Reihenfolge einzelner Satzteile ändert, erinnert an die Sprechweise junger Mädchen⁴⁵. Dies deutet darauf hin, dass Watashis Unterbewusstsein sich dagegen wehrt, erwachsen zu werden, und weiterhin im Raum der *shōjo* existieren möchte. An einigen Stellen verfällt jedoch auch das gesunde Ich in diese Sprechweise. Dies passiert vor allem dann, wenn es sich mit seinen körperlichen Bedürfnissen konfrontiert sieht – beispielsweise, als die Protagonistin in einen Supermarkt geht, was sie seit einem Jahr nicht mehr getan hat, da „es nur Essenessenessenessen gibt“⁴⁶ (Kanehara 2008, 64). Dies sind die Momente, an denen sie sich an der Grenze befindet, wieder in Verwirrung zu fallen.

Einige Tage nachdem sie den *sakubun* „Amebic“ schreibt, verfällt Watashi in Verwirrung, und als sie am nächsten Morgen erwacht, stellt sie fest, dass sie „Amebic“ per E-Mail an Kare geschickt hat, was in ihr Panik und Depressionen auslöst (Kanehara 2008, 96). Dass sie nicht möchte, dass Kare ihre *sakubun* liest, ist einerseits ein weiteres Indiz für die Indifferenz in der Beziehung der beiden sowie ihre Unfähigkeit, miteinander kommunizieren; andererseits deutet es aber auch darauf hin, dass sie sich für ihr verwirrtes Ich – das Ich, das Bedürfnisse hat – schämt. Da ihr die Vorstellung, Kare könne den *sakubun* lesen, zwar unangenehm ist, sie aber gleichzeitig ein Bedürfnis nach emotionaler Nähe zu ihm hat, ist sie nicht in der Lage, abzuschätzen, ob sie ihm „Amebic“ bewusst oder unbewusst schickte:

Ich öffnete die angehängte Datei und dort stand „Amebic“. Vielleicht hatte ich es ja gewusst. Vielleicht hatte ich die ganze Zeit gewusst, dass ich die Mail geschickt hatte. Vielleicht blickte ich nur auf mein verwirrtes Ich herab und verdrängte daher alles. Vielleicht tat ich ja nur so, als könnte ich mich nicht erinnern. Vielleicht hatte ich nur gespielt. Seit ich mich erinnert hatte, erinnerte ich mich an alles, vielleicht war ja alles geplant worden, als ich noch bei klarem Verstand war. Nein, vielleicht hatte ich es geplant. Vielleicht war ich gestern extra verwirrt gewesen, um ihm „Amebic“ zu schicken. [...] Vielleicht waren mein verwirrtes Ich und mein gesundes Ich an einem Ort außerhalb meines Bewusstseins vereint. (Kanehara 2008, 96)⁴⁷

⁴⁵ So schreibt sie beispielsweise den Satz „Schau dir diesen Körper an“, auf Japanisch geläufig „*Kono shintai wo mite yo* (この身体を見てよ)“, stattdessen als „*Mite yo kono shintai* (見てよこの身体)“.

⁴⁶ 食品食品食品食品食品だらけだなほんと。

⁴⁷ 添付ファイルを表示してみると、やはりそこには「アミービック」、そう書いてあった。もしかしたら私は、知っていたのかもしれない。メールを送っていた事をきちんと記憶

Hier zieht sie bereits die Möglichkeit in Betracht, dass ihr die Spaltung nicht vollständig gelungen ist und die Grenzen zwischen dem gesunden und dem verwirrten Ich verschwimmen. Relevant ist dabei auch, dass es der Text mit den Masturbationsfantasien ist, den sie Kare schickt. Einige Tage später unterhalten sich die beiden über den Text, und Kares Reaktion besteht darin, ein psychoanalytisches Gespräch mit Watashi zu führen in dem Versuch, ihre Gedanken zu pathologisieren. Der Mangel an emotionaler Unterstützung lässt Watashi noch einsamer zurück als zuvor. Kare zieht auch nicht in Betracht, die sexuellen Inhalte des *sakubun* auf sich zu beziehen, obwohl er Watashis Sexualpartner ist. Trotz der leidenschaftlichen Inhalte, die sie in „Amebic“ darstellt, ist der Sex mit Kare nur „beiläufig“ oder „irrelevant“⁴⁸ (Kanehara 2008, 88). In der heteronormativen Beziehung zu Kare ist es Watashi nicht möglich, ihre Bedürfnisse zu befriedigen. Doch anstatt ihre Beziehung zu ändern, arbeitet sie weiter daran, ihre Bedürfnisse von sich abzuspalten, und wird zusehends frustrierter, je weniger ihr das gelingt.

5.2.3 Die ‚andere Frau‘: Kares Verlobte

Zusätzlich zu ihrem gesunden und ihrem verwirrten Ich erfindet Watashi noch eine dritte Persona: Kares Verlobte. Diese existiert zwar tatsächlich, aber Watashi hat sie noch nie getroffen. Sie weiß nur über die Verlobte, dass sie 29 Jahre alt ist, in Roppongi lebt und Patissière ist. Während ihrer Taxifahrten (wenn sie die Wohnung verlässt, bewegt sie sich größtenteils mit dem Taxi fort) beginnt Watashi, so zu tun, als wäre sie die Verlobte. Dies führt dazu, dass sie große Freude verspürt, während sie sich als „Kares Verlobte“ mit den Taxifahrer*innen unterhält, aber auch große Verzweiflung empfindet, wenn sie das Taxi verlässt und das Spiel endet:

Irgendwie hob sich meine Stimmung rapide. Ich war jetzt, nur jetzt, diese Frau. Diese Frau, die von ihm geliebt wurde. Ach, es wäre so schön, wenn meine Lüge wahr werden würde! Ist mir auch egal, wie alt ich dann bin. Sogar wenn diese Lüge den Altersunterschied zwi-

していたのかもしれない。ただ、錯乱している時の自分の行動を卑下していて、その時の記憶など抹消しようとしていただけなのかもしれない。私は、記憶を無くした振りをしていたのかもしれない。演技をしていたのかもしれない。思い出したなどと、恰好をつけているだけで、本当は全て覚えていて、しかも、最初から全て、正気の時からそれは仕組まれていたのかもしれない。いや、仕組んでいたのかもしれない。彼に「アミービック」を送るために、昨日私は錯乱したのかもしれない。[...] 錯乱している時の私自身と、今のこの正気の私自身はもう、私の意識外のところかどうか昔からシンクロしていたのかもしれない。

48 何気ない

schen ihr und mir umdrehen und zur Wahrheit werden würde, wäre das schön. (Kanehara 2008, 36)⁴⁹

Aus diesem Zitat geht nicht nur hervor, wie groß Watashis Wunsch ist, Kares offizielle Partnerin zu sein (was nicht nur emotionale, sondern auch strukturelle Vorteile in Form von finanzieller Absicherung und sozialem Kapital bieten würde), sondern es gibt auch einen Hinweis darauf, dass Watashi nicht älter werden möchte. Ihr Alter wird im Verlauf des Romans nicht genannt; aus dem obigen Zitat lässt sich jedoch ableiten, dass sie einige Jahre jünger als 29 ist – d. h. genau in jener Zeit, in der Frauen sich im Übergang von der *shōjo* zur Ehefrau und Mutter befinden. Mit der Zeit beginnt Watashi, ihre Geschichten auszuschnücken und die Lücken in den Informationen, die ihr über die Verlobte bekannt sind, mit ihrer Fantasie auszufüllen. Zum Shopping fährt sie nun häufig nach Roppongi, wodurch sie der Verlobten räumlich näherkommt.

Watashis Gefühle der Verlobten gegenüber sind negativ. Holloway argumentiert, dass die heterosexuelle Matrix nahezu alle Entscheidungen von Kaneharas Protagonistinnen beeinflusst: Sie orientieren sich an den Männern in ihrem Leben und suchen nach deren Anerkennung, häufig zu Lasten von stabilen und glücklichen Beziehungen zu anderen Frauen (Holloway 2014, 238). Dieses Schema zeigt sich auch in *AMEBIC*. Watashi konkurriert mit der Verlobten um Kare, wobei sie von Beginn an verloren hat, da ihr nur der Platz der Geliebten zukommt. Je häufiger sie im Taxi so tut, als wäre sie die Verlobte, desto schwerer fällt es ihr, diese Fantasie als Fantasie anzuerkennen, sodass sie sich mantrahaft daran erinnern muss, dass sie nicht wirklich die Verlobte ist (Kanehara 2008, 44).

Nach einiger Zeit geht Watashi in ihrer Nachahmung der Verlobten noch einen Schritt weiter. Sie kauft ein Rezeptbuch für süße Backwaren und Torten und beginnt, den ganzen Tag zu backen. Ihr Backwerk isst sie selbstverständlich nicht; sie verschenkt es entweder an Kare, falls dieser sie besuchen kommt, oder wirft es weg. Das Backen hat für sie eine beruhigende Funktion und hält sie häufig davon ab, in Verwirrung zu fallen. In kritischen Situationen ihres Lebens, beispielsweise in den Tagen, nachdem sie den *sakubun* „Amebic“ an Kare schickt und noch keine Antwort von ihm erhalten hat, nutzt sie das Backen deutlich als Bewältigungsstrategie. Wenn Kare ihre Backwaren isst und für gut befindet, empfindet sie zwar Stolz, traut sich aber nicht, ihm zu sagen, dass sie die Sachen selbst gebacken hat (Kanehara 2008, 78–79). Dabei wird das Backen für sie zu einem Quell ihres Selbstbewusstseins:

49 どこかで、とてつもない高揚を感じていた。私は今、今だけ、あの女である。彼に愛されているあの女だ。ああこのまま、私の嘘が本当に、真実になればいいのに。幾つ歳をとっても構わない。この嘘が彼女との歳の差と引き替えに、本当にになればいいのに。

Wie hatte ich es geschafft, dass er [der Kuchen] so gut geworden war, obwohl es das erste Mal war, dass ich Süßigkeiten machte? Warum hatte ich nicht versagt? Warum war ich auch bei Sachen, die ich hasste, ein Genie? Ob es wohl überhaupt etwas gab, was ich nicht konnte? (Kanehara 2008, 66)⁵⁰

Das Backen erfüllt bei Watashi einerseits die Funktion, sich der Illusion hingeben zu können, sie wäre die Verlobte, indem sie versucht, deren Leben möglichst genau nachzuahmen. Andererseits tritt sie dadurch aber auch in Konkurrenz zur Verlobten und versucht, diese auf ihrem Spezialgebiet zu übertreffen. Das wird auch dadurch unterstrichen, dass es ihr große Freude bereitet, die Kuchen und Torten zu entsorgen, sie zu zerdrücken und im Mülleimer mit anderem Abfall (wie Zigarettenasche) zu vermischen (Kanehara 2008, 112, 116–117). Die *jouissance*, die sie dabei empfindet, dient auch dazu, sich von der Verlobten abzugrenzen.

Die Verlobte steht in *AMEBIC* direkt für das Konzept der ‚anderen Frau‘. Im Patriarchat werden Frauen gegeneinander ausgespielt und konkurrieren um männliche Anerkennung. Die ‚andere Frau‘ stellt dabei ein Idealbild dar, dem keine reale Frau gerecht werden kann. Während dieses Konzept – sowohl in der Realität als auch in vielen fiktiven Werken – meist abstrakter ist, findet es sich in *AMEBIC* konkret in der Figur der Verlobten repräsentiert. Ebenso wie Watashi und Kare erhält auch sie keinen Namen, sondern wird von Watashi immer nur als „die Verlobte“ oder „jene Frau“ bezeichnet⁵¹. Ihre Besessenheit, zu der Verlobten zu werden, steigert sich sukzessive, bis sie nur noch daran denkt, mehr Informationen über sie sammeln zu müssen (Kanehara 2008, 84). Dass sie auch hier nach patriarchalen Maßstäben denkt, zeigt sich daran, dass sich ihr Neid auf die Verlobte ausschließlich auf deren Beziehung zu Kare (und somit männliche Anerkennung) bezieht, während sie andere Aspekte ihres Lebens entweder gar nicht kennt (wie ihre familiären Umstände) oder gezielt ablehnt (wie ihren Beruf als Pâtissière). Das Bild, das sie dabei in ihrem Kopf von der Verlobten entwickelt, wird radikal zerstört, als sie diese zum ersten Mal trifft. Während Watashi in einem Restaurant sitzt und Gin Tonic trinkt, setzt sich eine ihr unbekannte Frau zu ihr an den Tisch und erzählt, sie sei Kares Verlobte und auf Watashis telefonische Einladung hin zu diesem Treffpunkt gekommen – ein Telefonat, an das Watashi sich zunächst gar nicht und später nur vage erinnern kann. Das Anliegen der Verlobten ist es, sich mit Watashi zusammenzuschließen, damit sie gemeinsam kontrollieren können, dass Kare mit keiner dritten Frau schläft. Watashi ist

50 どうして私は初めてのお菓子作りでこんなにも完璧な代物を作り上げる事が出来るのだろう。何故私には出来ない事がないのだろう。何故は嫌いな物に関しても天才なのだろう。もしかしたら私に出来ない事などないのではないだろうか。

51 婚約者、あの女

von dem Gespräch völlig überfordert und lehnt das Angebot ab. Dabei irritiert es sie besonders, dass die Verlobte anders aussieht, als sie sie sich vorstellte:

Aber ihre Haare waren dicker als in meiner Vorstellung, ihre Haare waren fünf Zentimeter kürzer als in meiner Vorstellung, ihre Haut war brauner als in meiner Vorstellung, ihre Finger waren länger als in meiner Vorstellung, ihr Hals war dicker als in meiner Vorstellung und sie roch ekelhafter als in meiner Vorstellung. Dass sie stank, lag bestimmt daran, dass sie aß. Wegen ihr und ihrem Geruch war ich verwirrt und warf beinahe mein Glas Gin Tonic um. (Kanehara 2008, 131)⁵²

Dass die Verlobte nicht Watashis Bild von ihr entspricht, empfindet sie beinahe als persönliche Beleidigung. Die Version der Verlobten, die Watashi im Taxi spielte, bezeichnet sie als „smarter“ und „großartiger“ als die Frau, die ihr nun gegenüber sitzt (Kanehara 2008, 140)⁵³. Obwohl Watashi und die Verlobte durch die Situation, in der sie sich befinden, miteinander in Konkurrenz gesetzt werden, möchte die Verlobte sich mit Watashi solidarisieren und gibt an, sie störe sich nicht an Kares und Watashis Beziehung, sondern wolle nur verhindern, dass er mit noch weiteren Frauen fremdgeht. Watashi verweigert diese Solidarität jedoch. Vordergründig rechtfertigt sie das damit, die Verlobte für eine schlechte Person zu halten, da diese während des Treffens etwas isst (Kanehara wiederholt hier die gleichen Ekel hervorrufenden Beschreibungen, mit denen sie schon zuvor essende Menschen beschrieb), aber unterbewusst kann sie sich nicht aus der Konkurrenzsituation befreien und den Neid ablegen, den sie der Verlobten gegenüber verspürt.

Das überraschende Zusammentreffen mit der Verlobten, auf das sie sich nicht vorbereiten konnte, da sie sich nicht an die Absprache erinnert, führt zu einem Zusammenbruch der verschiedenen Anteile, die sie von sich abgespalten hat. Zunächst zweifelt sie an, dass das Treffen überhaupt gerade stattfindet:

Vielleicht hatte ich mich nur wieder gespalten und saß nicht der Verlobten, sondern mir selbst gegenüber, eine optische und akustische Täuschung. Obwohl ich mir vorgenommen hatte, nicht mehr über die Spaltung nachzudenken, wurde meine Unsicherheit nicht weniger, und ich zweifelte an mir selbst. Vielleicht sah ich ja nur einen Teil von mir selbst? Vielleicht war ein abgespaltenen Teil von mir zu einem Geist geworden und vor meinen Augen erschienen. Vielleicht war diese Frau ja ich. Vielleicht tat sie nur so, als wäre sie seine Verlobte, um mir vorzuwerfen, dass ich nicht nach meinem Willen handle. Wer zur Hölle war diese Frau? Ich hatte gerade entschieden, dass es seine Verlobte war. Aber wenn ich keinen

52 ただただ、想像よりも髪の色が濃く、想像よりも五センチほど髪が短く、想像よりも肌が褐色で、想像よりも指が長く、想像よりも首が太く、想像よりも嫌な臭いがした。臭い、というのは彼女の食べている物のせいだろうが。女と臭いのせいで頭が混乱して、持っていたジントニックのグラスを倒してしまいそうだった。

53 スマート、素敵

Beweis hatte, konnte ich es nicht glauben. Vielleicht war die Erinnerung an das Telefonat wirklich nur ein Traum. Ihren Namen, ihre Arbeit und ihr Alter kenne ich ja schließlich. (Kanehara 2008, 139–140)⁵⁴

Für Watashi entsteht an dieser Stelle ein starkes Gefühl von Abjektion, da sie nicht mehr zwischen ‚Selbst‘ (Subjekt) und ‚Anderem‘ (Objekt) unterscheiden kann. In einem späteren Telefonat mit der Verlobten wiederholt Watashi nur papageienhaft deren Sätze und gleitet in einen Verwirrungszustand, der das Ende des Romans darstellt. Ob es sich bei der Person, mit der Watashi Kontakt hat, tatsächlich um die Verlobte oder nur um eine Halluzination Watashis handelt, bleibt im Text offen. Für Watashi ist es letztlich nicht relevant, da sie die Verlobte auf die eine oder andere Weise als einen Teil von sich selbst empfindet.

5.2.4 Masochismus: Die Leiche im Lüftungsschacht

Im Verlauf des Romans entwickelt Watashi noch eine weitere Persönlichkeit: die Leiche im Lüftungsschacht. Aus dem Lüftungsschacht ihres Badezimmers dringen merkwürdige Geräusche, und als Kare sie besucht, wird auch er darauf aufmerksam. Im Scherz fragt er Watashi daraufhin, ob dort eine Leiche läge, und auf ihre Frage, wessen Leiche das wäre, scherzt er weiter, dass es vielleicht Watashis ist, dass er sie getötet hat und die Version, mit der er sich gerade unterhält, möglicherweise nur eine Halluzination seines schlechten Gewissens ist. Für Kare ist es nur ein beiläufiger Scherz, aber Watashis Selbstempfinden gerät daraufhin stark aus den Fugen, und für einen kurzen Moment verfällt sie in Verwirrung:

Wir tranken Gin Tonic, während wir beide in die Luft starrten. Der Mann neben mir hat mich getötet. Während ich das dachte, klopfte mein Herz. Ich wurde getötet. Während ich das dachte, pochte mein Herz. Klopf klopf. Poch poch. Klopf klopf. Poch poch. Klopf klopf poch poch. Klopf

54 もしかしたら、私の中の分裂した自分が、ただ相席になっただけのこの女を婚約者だと妄想し、妙な幻聴や幻視を見せているのではないか。分裂について考えないと決めたはずなのに、私の不安は留まらず、更に自分自身を疑ってかかる。もしかしたら私は、自分自身の分身を見ているのではないか。分裂した自分が生き霊となって私の目の前に現れているのではないか。この女は私なのではないか。そして意のままにならない私を責めるために婚約者のふりをしているのではないか。この女は一体何者なのだ。彼の婚約者である。そういう事にしておこうと決めたばかりだ。しかし物証がないと立証出来ない信じられない。電話の記憶だって本当はやっぱり夢だったのかもしれない。名前も仕事も年齢も私は知っている。

klopf poch poch klopf klopf poch poch. Klopf klopf. Poch poch klopf klopf. Poch poch klopf
klopf poch poch klopf klopf poch poch. Poch poch poch poch poch. (Kanehara 2008, 82)⁵⁵

Watashis Realitätssinn ist so dünn, dass sie sich nicht sicher ist, ob Kares Aussage als Scherz oder Wahrheit zu betrachten ist. Die Aufregung, die sie dabei verspürt, wird dadurch verdeutlicht, dass dies die erste und einzige Stelle ist, an der Kanehara über mehrere Zeilen hinweg ausschließlich onomatopoetische Ausdrücke aneinanderreihet. Infolgedessen beginnt Watashi, zwanghaft über die Leiche nachzudenken und sich mit ihr zu identifizieren:

Ich stellte mir vor, wie meine Leiche im Lüftungsschacht steckte. Drinnen ist es bestimmt dunkel. Der Wind ist bestimmt kalt. Mein Körper ist bestimmt steif. Das Ich in meinem Kopf hatte weit aufgerissene Augen. (Kanehara 2008, 80)⁵⁶

Die zwanghaften Gedanken, die sie über die imaginäre Leiche entwickelt, sind für sie eine Auseinandersetzung mit dem (eigenen) Tod. Auch wenn sie sich beim Blick in den Spiegel darüber bewusst ist, dass sie so dünn ist, dass sie letztlich an den Folgen ihres Untergewichts sterben könnte, fühlt sich das für sie nicht real an; sie beschließt daher nicht, wieder mit dem Essen anzufangen (Kanehara 2008, 113). Die Assoziation mit ihrem möglichen Tod stellt sie lediglich beim Blick in den Spiegel her, aber nicht dann, wenn sie spürt, wie ihr Körper schwächer wird. Auch hier deutet sich eine weitere Spaltung an, da Sehen und Fühlen bei Watashi nicht übereinstimmen. Dass es ihrem Körper immer schlechter geht und sie kontinuierlich schwächer wird, ist für sie kein Warnzeichen. Dies würde auch ihrem Glauben zuwiderlaufen, dass Ernährung unnatürlich ist und ihre Essensverweigerung der ‚richtige‘ Weg ist und somit ihr Selbstverständnis erschüttern.

Dadurch ergibt sich ein Widerspruch: Durch die Ansprüche, die an Watashi als Frau gestellt werden, spaltet sie die körperlichen Bedürfnisse von sich ab, aber durch diese Abspaltung lehnt sie gleichzeitig ihre eigene Weiblichkeit ab. Sie spricht zwar davon, dass sie sich eine Ehe mit Kare wünscht, aber da die Beziehung der beiden sehr emotionslos ist und Watashi ihm keine große Leidenschaft entgegenbringt, liest sich der Wunsch nach Ehe eher nach der Übernahme gesellschaftlicher Standards (und einem misogynen Wettstreit mit der Verlobten) als nach einem emotionalen Bedürfnis. Was sie allerdings nicht thematisiert, ist, ob

55 互いに宙を見つめながら、ジントニックを飲んだ。隣に居る男は私を殺した。そう考えると、どきどきした。私は殺された。そう考えるとらはらはした。どきどき。はらはら。どきどき。はらはら。どきどきはらはら。どきどきはらはらどきどきはらはら。どきどき。はらはらどきどき。はらはらどきどきはらはらどきどきはらはら。はらはらはらはらはら。

56 私は、自分の死体が換気扇に詰まっている様子を想像した。きっと中は暗いのだろう。きっと風が冷たいのだろう。きっと私の体は硬くなっているのだろう。頭の中の私は、かっと目を見開いていた。

sie einen Kinderwunsch hat, und die einzige Ausscheidungsfunktion, die auffällig abwesend im Text ist, ist die Menstruation⁵⁷. So entsteht ein neuer Genderraum, in dem sie sich zwar abseits der Mutterrolle bewegen kann, der aber dennoch von patriarchalen Anforderungen durchzogen ist. Dieser Raum ist zudem nicht nachhaltig nutzbar, da Watashi nicht nur psychisch und körperlich leidet, sondern, wenn sie ihre Art der Ernährung aufrechterhält, nicht lange leben wird. Diese Beschäftigung mit dem Tod manifestiert sich für sie in Form der Leiche im Lüftungsschacht. In Momenten der Angst und Verwirrung kehren ihre Gedanken zwanghaft zur Leiche zurück.

Zum Ende des Romans vermischen sich alle Persönlichkeiten Watashis miteinander: Sie trifft sich (in gesundem Zustand) mit Kare in ihrer Wohnung, und als er schon schläft, erhält sie einen Anruf von seiner Verlobten, ist sich jedoch nicht sicher, ob es wirklich die Verlobte oder nur eine Halluzination ist. Dieses Gespräch stürzt sie in starke Verwirrung, und sie begibt sich ins Badezimmer, um dort – zum ersten Mal – den Lüftungsschacht zu öffnen und zu überprüfen, was die Geräusche verursacht. Die Intensität ihrer Verwirrung verdeutlicht Kanehara auch hier wieder sprachlich, da Watashi kaum in der Lage ist, mehr als ein oder zwei Wörter am Stück zu produzieren:

Ich stehe vom Stuhl auf und laufe langsam. Der rote Fleck auf dem Boden. Das Licht in der Küche. Die Küchentheke, die von der Lampe beleuchtet wird. Das Waschbecken. Rote Spritzer. Den Hocker habe ich gekauft, als ich hierhergezogen bin. Cassina. Neben der Wohnzimmer-tür. Der Ganzkörperspiegel, den ich dahingestellt habe, um den roten Fleck auf dem Kreuz zu verdecken. Keine Cassina. Groß. Ich sehe mich. Dünn. Beine wie eine Antilope. Taille. Korsett. Ich. Gesicht. Winzig. Türknauf. Messing. Berühren. Kalt. Drehen. Öffnen. Flur. Meine Füße sind kalt. Schnell. Flur. Dann Toilette. Toilette. Tür. Wieder ein Messing-knauf. Öffnen. Licht. Kloschüssel. Deckel. Fuß. Draufstellen. Draufsteigen. Lüftungsschacht. Huu, der Wind. Huu. Lüftungsschacht. Abdeckung. Siegel. Einmal im Monat den Filter sauber machen. Nie. Gemacht. Entfernen. Dunkel. Dunkelheit. Huu. Staub. Huu. Kopf. Schlagen. Sehen. Auge. Pupille. Spiegeln. Wo. ? Reflektieren. ?
(Kanehara 2008, 171–172)⁵⁸

⁵⁷ Biologisch kann man zwar davon ausgehen, dass sie durch ihr Untergewicht nicht menstru-iert und nicht schwanger werden kann, aber im Text wird es nicht thematisiert.

⁵⁸ 椅子から立ち上がり、そろりそろりと、歩く。床の赤い染み。キッチン光。白熱灯に照らされているキッチンカウンター。シンク。赤い飛沫。スツールはここに引っ越して来た時に買ったもの。カッシーナ。リビングのドアの脇。クロスの赤い染みを隠すために置かれた全身鏡。カッシーナじゃない。大きい。私が映る。細い。足とか、それまるでカモシカ。ウェスト。コルセット。私。顔。ちっさい。ドアのノブ。真鍮。触る。冷たい。回す。開く。廊下。足が冷たい。しんしん。廊下。それでトイレ。トイレ。ドア。また真鍮のノブ。開く。光。便座。蓋。足。かける。登る。換気扇。ひゅうひゅう。ひゅうひゅう。換気扇。カバー。シール。一ヶ月に一度フィルターの掃除。一度も。してない。外

Sowohl der inhaltliche Aspekt dieser Szene, in der Watashi überprüft, ob sich eine Leiche im Lüftungsschacht befindet, als auch die sprachliche Ausgestaltung verdeutlichen das Zusammenfließen der verschiedenen Anteile von Watashi und ihre Unfähigkeit, die Spaltung aufrechtzuerhalten. Kanehara zieht in Bezug auf den Inhalt und die Sprache eine Parallele, die sich über den ganzen Roman erstreckt und in dieser Szene ihren Höhepunkt erreicht: Inhaltlich wird dies dadurch deutlich, dass Watashi viel über die Körperflüssigkeiten spricht, die ihren Körper verlassen und somit seine Grenze überschreiten. Auf sprachlicher Ebene tritt das verwirrte Ich zunächst nur in klar durch Leerzeilen abgetrennten *sakubun* auf, überschreitet jedoch später diese Grenze und übernimmt zum Ende des Romans den Haupttext. Auf zwei Ebenen kehrt sich Watashis Innerstes nach außen: physisch, indem sie Körperflüssigkeiten aus sich entfernt, und psychisch, indem das verwirrte Ich die Grenzen der *sakubun* überwindet.

Holloway spricht im Zusammenhang mit Kaneharas Werken von einer Literatur der Enttäuschung. Er argumentiert, dass japanische Frauen heutzutage in einer verwirrenden historischen Phase leben, in denen die Medien ihnen neue Freiheiten versprechen, aber gleichzeitig noch alte Rollenbilder und -erwartungen vorherrschen. In Kaneharas Werken seien die Charaktere zwar oberflächlich desinteressiert an den Regeln der Gesellschaft, reproduzierten innerhalb ihrer Randexistenzen aber dennoch traditionelle Geschlechterrollen (dies bezieht er vor allem auf *Hebi ni piasu*). Dass die oberflächliche Rebellion letztlich zu nichts führe, sieht er als Enttäuschung (vgl. Holloway 2016). Meiner Meinung nach liegt genau hier das subversive Potenzial Kaneharas. Watashi nimmt den Tod in Kauf, um gesellschaftlichen Ansprüchen zu genügen. Diese überzeichnete Darstellung der Internalisierung des *male gaze* führt zu dem Masochismus, der Watashi dazu bringt, ihren Körper durch Essensentzug und Alkoholmissbrauch zu quälen und immer schwächer werden zu lassen. Hier lässt sich somit eine deutliche Kritik am hegemonialen Geschlechterverhältnis erkennen.

5.2.5 Autonomie und Enttäuschung: Zusammenbruch der Spaltung

AMEBIC ist eine Geschichte der Spaltung. Watashi hat verschiedene Aspekte ihrer Persönlichkeit abgespalten und in ihr verwirrtes Ich, ihre Persona als Verlobte und die Leiche im Lüftungsschacht ausgelagert, wodurch ein Mangel in ihrem Leben entsteht. Obwohl sie, wie auch Otomo feststellt, in einer Großstadt lebt,

す。暗い。闇。ひゅうひゅう。埃。ひゅうひゅう。頭。打つ。見る。目。瞳。映る。どこ。？ 映し出す。？

über finanzielle Mittel verfügt und daher viele Möglichkeiten hat, fehlt ihr dennoch etwas (Otomo 2010, 133). Watashi selbst spricht häufig über ihre Spaltung:

Ich habe mich vergessen. Die abgespaltenen Teile. Die abgeschnittenen Teile. Die entfernten Teile. Sie existieren alle vermischt in mir, aber einige habe ich völlig vergessen. Was war es? Was, was habe ich nur verloren? Was hat mich verlassen? Nein, habe ich es selbst entfernt? Oder wurde es von jemand anderem genommen? Ist es der Geist dieser verlorenen Teile, der die *sakubun* schrieb? Eine Gestalt, die mich an vergessene Dinge erinnern soll? Appelliert es an mich, mich an die verlorenen Teile zu erinnern und sie zurückzugewinnen? (Kanehara 2008, 161–162)⁵⁹

Sie ist sich die ganze Zeit der Spaltung bewusst, aber erst an dieser Stelle gegen Ende des Romans bringt sie die *sakubun* explizit damit in Verbindung. Die abgespaltenen Teile, von Watashi als „verwirrtes Ich“ bezeichnet, sind ihre (größtenteils körperlichen) Bedürfnisse und die damit verbundenen Körperfunktionen, die ihr jetzt fehlen. Damit einhergehend empfindet Watashi auch die Grenzen ihres Körpers als fließend; auch ihm können beliebig Dinge hinzugefügt oder entfernt werden. Watashis Realitätsgefühl wird dadurch sehr instabil; sie weiß nicht mehr, wo sie beginnt und wo sie endet.

Die Amöben, die im *sakubun* „Amebic“ auftauchen und sowohl diesem ‚Text‘ als auch dem gesamten Roman den Namen verleihen, stehen dabei metaphorisch für die vielen verschiedenen Aspekte, die Watashi von sich abgetrennt hat, da sie sich beliebig häufig spalten und so vermehren können; so hat auch Watashi nicht das Gefühl, aus einem vereinten Selbst, sondern vielen einzelnen Selbsts zu bestehen. Sie greift dafür auch die Metapher einer Zitrone auf, von der man immer weitere Scheiben abschneiden und diese auch zerteilen kann, bis die ursprüngliche Form der Zitrone verloren geht (Kanehara 2008, 161).

Interessant ist dabei die doppelte Dynamik von Kontrolle, die in *AMEBIC* deutlich wird: Einerseits steht Watashi unter der Kontrolle des *male gaze* und andererseits sucht sie nach einem Weg, sich selbst vollständig kontrollieren zu können. Das kann als Wunsch gelesen werden, nicht erwachsen, d. h. keine Frau zu werden, sondern möglichst im körperlosen Zustand der *shōjo* zu verweilen. Lust darf sie nur in einem Zustand der Verwirrung empfinden, wobei diese Lust nicht durch Männer veranlasst wird, sondern aus ihr selbst entammt. Kare dient

59 私はやはり、自分を忘れていて。分裂した部分。切り取られた部分。切り離された部分。それぞれは私に混在しているのに、私はその内の幾つかを、完全に忘れてしまっている。一体何だったのか。何が、何が私から無くなってしまったのだ。何が、私の手を離れていったのか。いや、自分から切り離したのか？ それとも誰かに切り取られたのか？ 錯文を書いたのは、その失われた私自身の亡霊なのか。それとも失われたものを思い出させるための飯の姿なのか。忘れられた部分を思い出させようと、もう一度把握し取り戻して欲しいと、アピールをしているのだろうか。

dabei als Projektionsfläche für ihre Selbstkontrolle: Sie empfindet nichts für ihn und er ruft keine Lust hervor; ihre Sexualität bleibt somit ausschließlich in ihrer eigenen Hand. Kanehara zeigt hier dementsprechend eine pervertierte Form eines autonomen weiblichen Selbsts.

Watashis Zustand verbessert sich bis zum Ende des Romans nicht; stattdessen scheint es ihr stetig schlechter zu gehen. Ihr Hauptanliegen – die Botschaften zu verstehen, die ihr Unterbewusstsein ihr durch die *sakubun* sendet – scheitert. Otomo betont daher, dass es sich bei *AMEBIC* nicht um einen Bildungsroman handelt, da Watashi ihre Situation nicht überwinden kann. Die Geschichte erinnere eher an *Und täglich grüßt das Murmeltier* (US-amerikanischer Film, 1993, Originaltitel: *Groundhog Day*), da Watashis Alltag sich immer wieder wiederholt (Otomo 2010, 137–138). Dies sieht sie auch darin begründet, dass sich die Protagonistin sozial isoliert und daher kein Feedback von anderen erhält (Otomo 2006, Internet).

Ähnlich wie *Yōjigari* vereint auch *AMEBIC* sowohl die von Holloway beschriebene „Enttäuschung“ als auch subversive Elemente und erlaubt dadurch unterschiedliche, teils widersprüchliche Lesarten. Einerseits lässt sich argumentieren, dass Watashi – gerade in ihrem verwirrten Zustand – sie selbst sein kann: Nur dort kann sie ihre Bedürfnisse ausleben, ihre eigene Stimme finden und sich vom Zwang zur Kontrolle befreien. Diese Ausdrucksform manifestiert sich in einer semiotischen „Körpersprache“, wie sie Kristeva beschreibt: Das Semiotische ist bei ihr ein vormoralischer, körpernaher Bereich der Sprache, der mit dem Rhythmus, der Stimme sowie Affekten verbunden ist und in dem sich das Subjekt jenseits fester symbolischer Ordnungen artikulieren kann. Auch Cixous' Konzept der *écriture féminine* beruht auf dieser Idee eines weiblichen Schreibens, das sich vom männlich dominierten Symbolischen absetzt (vgl. Kapitel 2.4.1). Andererseits zeigt der Text auch, wie stark diese Ausdrucksform vom Patriarchat bedroht ist: Um in der Gesellschaft zu funktionieren, muss Watashi diese verwirrten, semiotischen Anteile abspalten. Ihr gesundes Ich betrachtet das verwirrte Ich zunehmend als Störung und möchte es letztlich ganz auslöschen. Genau daraus ergibt sich die ambivalente Lesart von *AMEBIC*: Ein autonomes Selbst scheint in Watashi durchaus vorhanden zu sein – pervertiert und fragmentiert, aber real. Doch es wird permanent vom gesellschaftlichen Zwang zur Anpassung unterdrückt. Dass gegen Ende des Textes das verwirrte Ich beginnt, den Haupttext zu übernehmen, kann zweifach gelesen werden: Einerseits als Zeichen ihres zunehmenden Kontrollverlusts – andererseits aber auch als Moment der Rettung, in dem gerade das bisher unterdrückte Ich die Möglichkeit erhält, zu überleben und eine eigene, von äußeren Zuschreibungen unabhängige Autonomie zu entwickeln.

5.3 Hydra

Hydra wurde 2007 im Shinchōsha-Verlag veröffentlicht. Eine Übersetzung in andere Sprachen liegt bisher nicht vor. Der Roman umfasst 149 Seiten, die in keine Kapitel unterteilt sind. Die Ich-Erzählung handelt von der 24-jährigen Saki, die als Model arbeitet und sich in einer Beziehung mit dem Fotografen Niizaki befindet. Ihre eigenen Wünsche und Bedürfnisse ordnet sie in der Beziehung unter und folgt in ihrer Lebensweise Niizakis Vorstellungen und Anordnungen. Sie ist anorektisch und leidet zudem an einer selteneren Form der Essstörung, *chew and spit*. Dies bedeutet, dass sie große Mengen an Essen kauft, dieses dann allerdings nur kaut und wieder ausspuckt, ohne es herunterzuschlucken. Durch die dysfunktionale Beziehung zu Niizaki und die daraus entstandene Essstörung befindet Saki sich in einer Abwärtsspirale, die, wie ihr bewusst ist, in ihrem Tod enden könnte. Als sie dem Sänger Matsuki begegnet und eine kurze Beziehung mit ihm eingeht, stellt sie fest, dass er das Gegenteil von Niizaki darstellt und möchte, dass sie glücklich ist. Die Trennung von Niizaki fällt ihr jedoch schwer. Der Roman beschäftigt sich mit der Dreiecksbeziehung Sakis und endet mit ihrer Entscheidung, zu Niizaki zurückzukehren.

Im Verlauf der Analyse soll herausgearbeitet werden, auf welche Art und Weise Saki sich von männlicher Anerkennung abhängig macht, während sie dies als *agency* präsentiert. Die Internalisierung des *male gaze* manifestiert sich auch hier in körperlichen Selbstdisziplinierungen, die sich in Form einer Essstörung äußern. In den folgenden Unterkapiteln werden die Dynamiken von Sakis Identitätsbildung geschildert, indem die Figuren Niizaki und Matsuki sowie ihre jeweilige Beziehung zu Saki gegeneinander kontrastiert werden.

5.3.1 „Ein mimetisches Insekt“: Die Beziehung zu Niizaki

Normalerweise warte ich wirklich darauf, seinem Willen zu folgen. Wenn er mir sagt, ich soll aufhören, höre ich mit allem auf. Wenn er mir sagt, dass ich etwas machen soll, mache ich alles. Ich werde genau zu dem, was er sich wünscht. Einmal hat mir einer meiner Ex-Freunde etwas gesagt. Wenn ich ihm alle Wünsche erfülle, hat er Angst, dass ich meine frühere Form verliere. Ich erinnere mich, wie er dann „Ein mimetisches Insekt“ flüsterte, als wäre ihm etwas eingefallen. (Kanehara 2007, 33)⁶⁰

60 常に私は、彼の意に添った意志しか待たない。彼がやめろと言ったら何でもやめる。やれと言われれば全てやる。彼の望みがそのまま私になる。いつか、昔付き合っていた男に言われたことがある。自分の出した全ての要求に応じて、どんどん元の姿を失っていくようで怖い、と。そしてその後彼は何かを思い出したように「擬態する昆虫」と呟いたのを覚えている。

Wie dieses Zitat zeigt, charakterisiert Saki sich als einen Menschen, der die eigenen Bedürfnisse denen ihres jeweiligen Partners anpasst. In der Biologie beschreibt der Begriff Mimikry die Fähigkeit einer Tier- oder Pflanzenart, ein anderes Lebewesen nachzuahmen, was entweder zum Zweck des Schutzes oder des Anlockens geschieht. Für Saki stellt die Mimikry einen Überlebensmechanismus dar, wie ich im Verlauf der Analyse herausarbeiten werde. Sakis Handlungen liegen die heterosexuelle Matrix und patriarchale Narrative zugrunde, die besagen, dass eine heterosexuelle Beziehung das wichtigste erreichbare Ziel für Frauen darstellt. Um nicht verlassen zu werden, lehnt Saki keinen Wunsch ihres jeweiligen Partners ab und erfüllt alle seine Bedürfnisse. Dies hat sie so stark internalisiert, dass sie nicht weiß, wer sie ohne den Einfluss ihres jeweiligen Partners ist.

Zum Einsetzen der Handlung ist Saki 24 Jahre alt und befindet sich seit drei Jahren in einer Beziehung mit dem Fotografen Niizaki, dessen Alter nicht genannt wird. Sie arbeitet als Model, weshalb sie mit 24 bereits als alt gilt und Schwierigkeiten hat, an Aufträge zu gelangen. Seit ihrem 20. Geburtstag erhielt sie kaum noch Anfragen von Zeitschriften und ging schließlich auf das Angebot des ihr damals unbekannten Niizaki ein, für einen Fotoband von ihm zu modeln. Auf die Frage, weshalb er genau sie dafür aussuchte, gab er an, dass sie noch kein geformtes Image habe (Kanehara 2007, 8–9). Die beiden gingen daraufhin eine Beziehung ein und seitdem arbeitet sie exklusiv für ihn. Dieses Arrangement ist nicht gegenseitig, da er weiterhin andere Models fotografiert. Dadurch, dass es sich bei Sakis Partner um einen Fotografen handelt, tritt die Funktion des *male gaze* hier ganz explizit auf der inhaltlichen Ebene des Textes in den Vordergrund. Niizaki beobachtet Saki durch seine Kamera hindurch und formt sie nach seinem Blick.

Die Beziehung der beiden ist sehr distanziert, was sich unter anderem daran zeigt, dass Saki ihn auch nach drei Jahren Beziehung noch mit Niizaki-san anspricht – bei „Niizaki“ handelt es sich um seinen Nachnamen und das Suffix „san“ impliziert eine höfliche Distanz. Niizaki wirkt Saki gegenüber emotional reserviert. Es ist nicht bekannt, wie er sie nennt, aber die wenigen Zeilen direkter Rede, die er im Roman erhält, stellen meist Anweisungen an Saki dar, die er entweder direkt äußert oder die Saki aufgrund ihrer Konditionierung durch ihn in ihrem Kopf hört. Für diese Anweisungen nutzt er den grammatikalischen Imperativ, der im Japanischen meist zugunsten höflicherer Alternativen vermieden wird, da er als sehr harsch und direkt empfunden wird. Das veranschaulicht die Hierarchie in der Beziehung: Niizaki sieht Saki als unter sich stehend. Verdeutlicht wird das zudem auch räumlich, da die beiden gemeinsam eine Maisonette-Wohnung bewohnen, in der Niizakis Zimmer sich im oberen Stockwerk befindet

und Sakis im unteren, sodass sie „das Gefühl hat, er schaue immer auf sie herab“⁶¹ (Kanehara 2007, 22–23).

Die beiden haben getrennte Sozialleben, sodass sie außerhalb der Wohnung kaum Zeit miteinander verbringen, obwohl Saki sich das wünscht. Sie befindet sich im Zwiespalt zwischen ihren eigenen Bedürfnissen und dem Impuls, Niizakis Wünschen zu entsprechen:

Das Pärchen, das dort saß, hatte sich nebeneinandergesetzt. Man konnte es zwar nicht sehen, aber bestimmt hielten sie unter dem Tisch Händchen. In den drei Jahren, die ich mit Niizaki-san zusammen war, kam es nicht einmal vor, dass wir im Restaurant direkt nebeneinandersaßen. Ich war eifersüchtig und fand es unanständig. Beide Gefühle kochten in mir hoch. Ich kam zu dem Entschluss, dass Niizaki-san es nicht tat, weil er es unanständig fand, und ich deshalb auch so denken muss. (Kanehara 2007, 34)⁶²

Saki hat demnach durchaus noch eigene Bedürfnisse, ist aber sehr bemüht, diese zu unterdrücken und Niizakis Sichtweise anzunehmen. Ein schmerzhafter Punkt ist für sie dabei die Frage der Ehe, da sie Niizaki gerne heiraten würde, er dies aber ablehnt. Aus Angst, von anderen bemitleidet zu werden, erzählt sie daher, sie würden beide eine Ehe ablehnen, um das Bild aufrechtzuerhalten, sie habe einen Freund, der alles für sie tun würde (Kanehara 2007, 35).

Eine ähnliche Diskrepanz existiert in der körperlichen Beziehung der beiden. Saki bemängelt, dass Niizaki sie nicht berührt, obwohl sie sich das wünscht. Er tut das nur, wenn er Sex möchte, und dieser ist kurz und lieblos:

Ich verstand, dass Niizaki-san hinter mir, die ich immer auf der Seite schlief, lag, und nun Sex wollte. Wenn er keine Verwendung für mich hat, berührt er mich von sich aus nie. Ich spürte die Geradlinigkeit bei Niizaki-san, der kaum Lust zu haben schien und Sex wie etwas, das man nun mal tun musste, wie aufs Klo zu gehen, betrachtete. Ich war dann wohl so etwas wie seine eigene Kloschüssel. [...] Mit einem Ruck zog er meinen Unterleib an sich, und ich wusste, dass er ihn ohne Vorspiel reinstecken würde. [...] Niizaki-san griff von hinten nach mir und massierte meine Brust. Dies machte er sehr hartnäckig und nicht sehr liebevoll, es war für ihn nur eine notwendige Handlung, die sexuelle Erregung zu befriedigen, um die Ausscheidung namens Samenerguss loszuwerden. (Kanehara 2007, 90–91)⁶³

61 いつも二階の新崎さんに見下ろされているような気分になる。

62 テーブル席についたカップルが、隣り合わせに座っている。見えないけれど、彼らはきっとテーブルの下で手を握っているんだろう。私は、付き合い始めてから三年、新崎さんとテーブル席で隣り合わせに座ったことは一度もない。羨ましい、みっともない。両方が沸き上がる。でも、みっともないの方は、新崎さんがそう思っているから、私もそう思わなくてはならないと、刷り込まれた結果の感情だ。

63 横向きに寝ている私の後ろには新崎さんがいて、セックスをしようとしているのだという現実が理解出来る。新崎さんは、用がない時自分から私に触れることはない。黙ったまま、したくもないのにしなければならぬ排泄のように、ひたすら性欲処理を求める新崎さんに、潔さを感じる。さながら、私は専用便器といったところだろうか。[...] 新崎さんがぐ

Niizaki wird hier als Mensch dargestellt, der weder romantische noch sexuelle Leidenschaft besitzt und Sakis Körper zur Befriedigung seiner körperlichen Bedürfnisse nutzt⁶⁴. Das wird auch dadurch unterstrichen, dass er nicht mit ihr spricht (obwohl sie schon schlief, als er zu ihr ins Bett kam) und hinter ihr liegend in sie eindringt, sodass kein Augenkontakt stattfindet und der Sex sehr unpersönlich wirkt. Er hat zudem kein Interesse an Sakis Leben, unterhält sich nicht mehr mit ihr (Kanehara 2007, 20–21) und wenn sie das Gespräch mit ihm sucht, sagt er ihr, dass sie nervt (Kanehara 2007, 19).

Saki lebt innerhalb der Beziehung mit starren Regeln, die Niizaki ihr auferlegt hat. Die wichtigste davon ist, dass sie die Beziehung der beiden geheim halten muss, was Niizaki damit begründet, dass viele Klientinnen nicht mehr mit ihm arbeiten würden, wenn sie wüssten, dass er in einer festen Beziehung ist. Aus diesem Grund lehnt er auch (offiziell) eine Heirat mit Saki ab. Des Weiteren wird auch Sakis Berufsleben fest von Niizaki kontrolliert. Alle an sie gerichteten Anfragen laufen durch Niizakis Büro und werden von ihm abgelehnt. Einmal widersetzt Saki sich dieser Anweisung fast: Sie will eine Anfrage annehmen, aber als Niizaki sie mit emotionaler Distanziertheit straft, nimmt sie davon Abstand. Seitdem lehnt sie externe Anfragen selbst ab, wenn sie sie vor Niizaki erhält (Kanehara 2007, 20). Für die gemeinsamen Shootings zahlt er ihr ein kleines Honorar, das aber nicht zum Überleben reicht (Kanehara 2007, 7). Saki ist sich bewusst, dass sie im Fall einer Trennung von Niizaki ihr komplettes Einkommen verlieren würde und er zudem in der Lage wäre, dafür zu sorgen, dass sie keine Arbeit mehr findet (Kanehara 2007, 30, 111). Sie ist daher finanziell völlig abhängig von ihm – ein Faktor, der dazu beiträgt, dass sie ihn nicht verlassen möchte.

Neben ihrem Einkommen kontrolliert Niizaki auch Sakis Gefühle und befiehlt ihr, aufzuhören, wenn sich eine Emotion in ihrer Mimik zeigt, sie also beispielsweise die Stirn runzelt oder lacht. Diese Anweisungen hat Saki so sehr internalisiert, dass sie, auch wenn Niizaki abwesend ist, seine Befehle hört und sofort mit dem Lachen aufhört. Niizakis Anweisungen haben sich demnach schon zu Selbsttechnologien entwickelt.

っと私の下半身を引き寄せて、前戯もなしに入ってくるのが分かった。[...] 新崎さんが後ろから手を伸ばし、胸を揉む。執拗に胸を揉みしだくその行為は決して愛撫ではなく、射精という排泄をするために必要なだけの性的興奮を促すためである。

64 Diesen Gedanken formulierte die japanische Feministin Tanaka Mitsu (1943–2024) bereits 1970. Sie argumentiert, dass weibliche Sexualität aufgespalten ist und Frauen in zwei teilt: die Mutter, die für Reproduktion steht, und die „Kloake“ (Empfängerin des Ejakulats), die die Befriedigung des männlichen Sexualtriebs repräsentiert (vgl. Tanaka 2023). Tanaka verwendet den Begriff *benjo*, während Kanehara *benki* benutzt. Möglicherweise referenziert Kanehara hier Tanaka, aber das ist nicht bekannt.

Konträr dazu kümmert Niizaki sich im Privatleben kaum um Saki, sodass sie sich häufig mit ihren Freund*innen trifft, vor allem mit ihrer besten Freundin Mitsuki. Saki betont, Niizaki würde Wert auf ihre Selbstständigkeit legen, doch in Wahrheit lässt Niizaki ihr durch die Kontrolle ihrer emotionalen und körperlichen Bedürfnisse, ihres emotionalen Ausdrucks und nicht zuletzt ihrer Finanzen und Berufschancen kaum *agency*. Stattdessen liest sich seine Aufforderung, sie möge selbstständig sein, als Weigerung, sich mit Saki außerhalb ihrer Nützlichkeit für ihn auseinanderzusetzen und ihre emotionalen Bedürfnisse anzuerkennen. Die Beziehung der beiden reproduziert daher traditionelle Geschlechterrollen und stellt diese sehr hyperbolisch dar. In dieser Überzeichnung wird deutlich, dass Saki auf keiner Ebene von der Beziehung profitiert – ihre emotionalen und körperlichen Bedürfnisse bleiben unbefriedigt; auch finanzielle Sicherheit sowie den Status einer Ehefrau erhält sie nicht. Zudem werden ihre Berufschancen in ihrem Gewerbe schlechter, je älter sie wird.

Dennoch hat Saki die Wichtigkeit, die einer heterosexuellen Beziehung und der Bindung an einen Mann gesellschaftlich zugesprochen wird, so sehr internalisiert, dass dies zur höchsten Priorität in ihrem Leben wird. Ähnlich wie in *AME-BIC* übt sie die Selbsttechnologien, mit denen sie sich selbst kontrolliert, auch im allerprivatesten Kontext aus.

5.3.2 Abjektion und Masochismus: *Chew and spit*

Ich hungerte nicht, um hübsch oder schön zu werden. Vor drei Jahren hatte Niizaki-san mir die Zwangsvorstellung eingepflanzt, ich müsse abnehmen. [...] Er sagte, dass er nur Dinge fotografierte, die keinen Ausdruck und keine Gefühle hatten. Ich dachte, er wolle den Prozess fotografieren, wenn ein Mensch alle menschlichen Faktoren verliert. [...] Dass ich hungerte, war seine Schuld. So dachte ich immer, aber in Wahrheit war es anders. Dass ich hungerte, war sein Verdienst. [...] Aber er hatte den Samen gesät, und ich war es, die ihn großzog. Er hatte mir immer das Recht gegeben, mich selbst zu entscheiden. Ich war es auch, die mich entschieden hatte, seine Begierde zu sein. Er verlangt Selbstständigkeit von mir. (Kanehara 2007, 106–108)⁶⁵

⁶⁵ 私の拒食は綺麗になりたいとか、美しくなりたいたとか、そんなことではもうとうなかった。三年前、痩せなきゃいけないという強迫観念の種を、新崎さんは私に植え付けた。[...] 最初から感情の抜け落ちているものでは表現出来ないものを撮っているんだと、新崎さんは付け足した。彼が撮りたいのは、人が人の要素を失っていく過程なのだと、何となく思った。[...] 拒食は新崎さんのせい。ずっとどこかでそう思っていたけれど、本当のところは違った。拒食をしていられたのは、新崎さんのおかげ。[...] でも彼は種を蒔いただけで、それを喜んで大事に大事に育てていったのは私だった。新崎さんはいつも私に、選択権を与えていた。新崎さんの望みであつたとしても、選んだのは私だった。彼は私に、自立を求める。

Saki leidet an Anorexie und wiegt nur 35 kg. Die Idee, dass sie abnehmen müsse, stammt von Niizaki, der, wie das obige Zitat verdeutlicht, den Prozess von Sakis Entmenschlichung fotografieren möchte. Daher soll sie nicht nur immer weiter abnehmen, sondern darf auch keine Emotionen zeigen. Niizaki behandelt sie wie ein Kunstobjekt, das er in sadistischer Weise so formt, dass es den Bedürfnissen seines *male gaze* entspricht. Die Verantwortung überträgt er dabei auf Saki, indem er Selbstständigkeit von ihr fordert und erzwingt, dass sie sich aus freien Stücken für diesen Weg entscheidet.

Für Saki zeigt sich diese Dynamik als identitätsstiftend, da sie im Hungern ihre stärkste Waffe sieht. Diese Waffe benötigt sie, um den für sie wichtigsten Kampf zu gewinnen: Niizaki dauerhaft an sich zu binden, wobei sie mit seinen anderen Kundinnen (Models und Schauspielerinnen) konkurriert. Dies verdeutlicht das folgende Zitat:

So nahm ich ab, um mich meines Wertes zu versichern, den ich nicht sehen konnte. Je mehr ich abnahm, desto glücklicher war ich. Meine hervorstehenden Knochen zu sehen, glich einer Ekstase. Auch mein schlechter Teint und mein ausdrucksloses Gesicht mit den leblosen Augen machten mich glücklich. [...] Wenn ich weiter abnahm, bis ich starb, würde Niizaki-san das Interesse an mir verlieren. [...] Aber ich wollte seiner Begierde entsprechen, und ich wusste auch, dass ich gegen die anderen schönen Motive, die er fotografierte, sonst verlieren würde. Die Fessel dieser Frauen, ein gesundes Aussehen zu behalten, um weiter im Fernsehen und in Zeitschriften erscheinen zu können, lag mir nicht an. Mein unmenschlicher, ungesunder, missgebildeter Körper. Das war seltsamerweise meine einzige Waffe. Wenn ich diese Waffe nicht hätte, hätte ich Angst, nach draußen zu gehen und mit anderen Menschen in Berührung zu kommen. (Kanehara 2007, 106–107)⁶⁶

Ihr Hungern, und somit ihr masochistisches Bedürfnis nach Selbstausslöschung, dient somit dem Zweck, den Konkurrenzkampf mit anderen Frauen um Niizaki zu gewinnen. Diese Dynamik nimmt den höchsten Stellenwert in Sakis Leben ein; ein Leben außerhalb dieses Beziehungsmusters scheint ihr kaum möglich zu sein.

Saki ist sich zwar bewusst, dass sie stirbt, wenn sie weiter abnimmt, aber das hält sie nicht davon ab. Das Streben nach männlicher Anerkennung, das Frauen

66 そうやって私は、目に見えない自分の価値みたいなものを手に触れて確認するように、痩せていた。痩せれば痩せるほど、嬉しかった。浮き出た骨を見つめてはさすつては恍惚とした。顔色の悪さも、虚ろな目が似合う生気のない顔も、全部嬉しかった。[...] 痩せ続けて死んでしまえば、新崎さんは私に興味を失ってしまう。[...] でも私は新崎さんの欲望に応えたいと思ったし、そうすることでしか、彼の撮る、その他大勢の美しい被写体に勝てないと知っていた。彼女たちがテレビや雑誌に出続けるために必要な健康的美貌という足かせを、私はつけられていない。人間らしさのない、不健康的、奇形的体型。奇しくもそれが私の、唯一の武器となった。そしてその武器なしには、外に出ることすら、人と接触することすら、怖くなった。

von patriarchalen Geschlechtervorstellungen auferlegt wird, wird hier konsequent zu Ende gedacht – ein Leben abseits einer eigenen Identität und eigener Bedürfnisse endet unweigerlich im Tod. Saki unterwirft sich diesem System, wodurch sie einen Masochismus entwickelt, der es ihr ermöglicht, mit *jouissance* zu ihrer eigenen Entmenschlichung beizutragen. Innerhalb von Sakis Weltbild ergibt dies durchaus Sinn: Wenn Frauen mimetische Insekten sind, die sich an die Bedürfnisse der Männer anpassen und daher keinen eigenen Charakter haben, sind sie austauschbar. Durch ihre Bereitschaft, bis zum Tod zu gehen, um Niizakis Wünsche zu erfüllen, hebt sie sich daher von anderen Frauen ab. Die Todesbereitschaft wird somit zu ihrer Individualität.

Saki isst grundsätzlich sehr wenig, aber in Momenten der starken emotionalen Aufregung kauft sie große Mengen Essen, die sie zu Hause kaut und wieder ausspuckt. Beim ersten Mal, dass dies im Roman geschildert wird, konsumiert sie so Inari-Sushi, ein Gyōza-Bentō, ein Hamburger-Bentō, verschiedene Sandwiches, Kartoffelchips, Schokolade, Kekse, Gummibärchen, Käsekuchen, Gelee, Currybrot, Melonenbrot, Plunderstückchen und Croissants (Kanehara 2007, 35). Die körperlichen Folgen ihres Rituals sind schmerzhaft: Bissen für Bissen kaut sie das Essen und spuckt es, wenn es ausreichend von Speichel zersetzt wurde, in eine leere Plastiktüte. Davon wird ihr Mund trocken, der Kiefer schmerzt und ihr Hals brennt. Mitunter schneidet sie sich an den Kartoffelchips den Gaumen oder die Kehle auf, sodass sich auch Blut mit dem Gemisch in ihrem Mund vermengt, das sie dann in die Tüte spuckt (Kanehara 2007, 36–37, 109). Dabei fragt sie sich zwar, warum sie das wohl tut, aber sie verwirft den Gedanken wieder, bevor sie eine Antwort auf die Frage gefunden hat (Kanehara 2007, 37). Saki beruhigt sich dadurch, dass das gekaufte Essen nicht zu einem Teil von ihr wird (Kanehara und Enomoto 2008, 247). Die Praxis des Kauens und Spuckens, die als *chew and spit* bekannt ist, charakterisiert sich dadurch, dass sie sowohl unkontrollierte Elemente des Überessens (wie bei Bulimie oder Esssucht) als auch kontrollierte Elemente der Essensverweigerung (wie bei Anorexie) beinhaltet. Dies verdeutlicht die widersprüchlichen Bedürfnisse Sakis, die einerseits ‚unkontrolliert‘ essen, konsumieren und ihre Gefühle zeigen möchte, aber andererseits durch die Übernahme von Niizakis Wunsch, abzunehmen, die Kontrolle nicht aufgeben kann. Das führt dazu, dass sie die unterschiedlichen Elemente ihrer Essstörung unterschiedlich bewertet: Während sie auf ihren unterernährten, knochigen Körper stolz ist, fühlt sie sich durch das *chew and spit* wie ein Monster.

Es handelt sich demnach auch in *Hydra* um die überspitzte Darstellung patriarchaler Ansprüche an Frauen. Laut Holloway kritisiert Kanehara hier vor allem den Schlankheits- und Jugendwahn:

In this novella, Kanehara draws attention to pathological thinness as a prerequisite for beauty, [...]. But through Saki's increasingly corpse-like and decrepit body, the author also criticizes the degree to which youth prefigures subjectivity, and the lengths some women will go to stay young. (Holloway 2014, 190)

Er argumentiert, dass Kanehara mit *Hydra* eine sowohl persönliche als auch generalisierte Erzählung schuf – als Model sei Saki ein angemessenes Medium, um den sozialen Imperativ des Dünnsseins zu verdeutlichen, aber gleichzeitig suche sie durch ihr zunehmendes Alter Möglichkeiten, ihrem Körper auch jenseits seines äußeren Erscheinungsbilds Wert abzugewinnen. Dabei romantisieren sie das Dünnssein nicht, da es ihr gesundheitlich damit schlecht geht (Holloway 2014, 229).

Sakis Selbstwert ist vollständig an ihre Fähigkeit geknüpft, Gewicht zu verlieren. Als sie nach einem normalen Abendessen (was sie vorher seit geraumer Zeit nicht hatte) am nächsten Tag ein Kilo mehr wiegt, löst dies eine *chew and spit*-Episode bei ihr aus, in deren Nachgang sie so lange Magensaft erbricht, bis sie wieder 35 kg wiegt:

Als die Waage 35,2 anzeigte, stieß ich einen Seufzer der Erleichterung aus und war zufrieden. Es ist ok, es ist wieder ok. Ich konnte es wiedergutmachen. Ich war immer noch nicht dick. Die Furcht rückte ein wenig weiter weg. Ich betrat das Bad und richtete den Duschkopf auf meinen Mund. Das Wasser kühlte das Innere meines Mundes. Während ich immer wieder Wasser und Speichel ausspuckte, übertönte ich den Schmerz. (Kanehara 2007, 110)⁶⁷

Die Mimikry ist bei Saki in vollem Gange: Niizakis Wunsch zu entsprechen, ist zum höchsten Ziel in ihrem Leben geworden, für das sie ihren eigenen Körper zerstört.

Doch während Saki intradiegetisch den *male gaze* ihres Partners befriedigt, bricht Kanehara mit der zweiten Ebene des *male gaze*, da sie diesen der Leserschaft verweigert. Obwohl Saki als 24-jähriges Model den Inbegriff der weiblichen Attraktivität darstellt, wird ihr Körper nicht als begehrenswert, sondern monströs beschrieben. Bei der Darstellung körperlicher Prozesse fokussiert sich Kanehara auf Sakis Essstörung und die Beschreibungen der *chew and spit*-Praxis sowie des Erbrechens (inklusive der damit verbundenen Körperflüssigkeiten). Abgesehen von einer klinischen, lieblosen Beschreibung des Geschlechtsverkehrs mit Niizaki ist Sexualität in der Erzählung hingegen abwesend. Dies stellt einen Kontrast zu Werken wie *Hebi ni piasu* dar, die es der Leserschaft erlauben, die Protagonistin Rui in den expliziten Sexszenen ebenfalls durch den *male gaze* zu betrachten und zu objektifizieren.

⁶⁷ 体重計が 35.2 という数字に、息を切らしながら満足する。大丈夫、まだ大丈夫。まだ取り返せる。私はまだ太らないでいられる。恐怖が、少しだけ遠のいた。バスルームに入ると、シャワーを口の中に向ける。水が口の中を冷やしていく。何度も水と唾液を吐き出しながら、痛みを紛らわした。

5.3.3 „Ich mach’ dich zum Schwein“: Matsuki

Im Verlauf des Romans lernt Saki den Sänger Matsuki kennen, der als mögliche Alternative zu Niizaki präsentiert wird. Die Begegnung der beiden geschieht jedoch nicht zufällig: Mitsuki, die Saki dazu bringen möchte, sich von Niizaki zu lösen, stellt diese dem jungen *freeter* Ritsu vor, mit dem sie sie verkuppeln möchte. Ritsu hat jedoch kein Interesse an Saki (es stellt sich später heraus, dass er homosexuell ist) und ist zudem mit Matsuki befreundet, der Saki als Model kennt und seit geraumer Zeit in sie verliebt ist. Er bittet Ritsu daher, Saki zu einem Konzert seiner Band Sekusharuzu und einem anschließenden Barbesuch einzuladen, bei dem er heftig mit ihr flirtet, was dazu führt, dass die beiden ihre erste gemeinsame Nacht miteinander verbringen.

Zum ersten Mal sieht Saki Matsuki auf dem Konzert, das für sie eine intensive körperliche Erfahrung darstellt. Sie beschreibt, wie sie von der Menge mitgerissen wird und kaum atmen kann, was bei ihr zunächst Angst auslöst. Als sie es nicht schafft, sich aus der Menge zu befreien, beginnt sie jedoch, das Konzert zu genießen. Obwohl sie immer wieder mit den stark schwitzenden Menschen um sie herum zusammenstößt und ihr Kopf schmerzt, berühren sowohl die Musik als auch die körperliche Erfahrung des Konzerts sie so sehr, dass sie sich fragt, ob sie danach wohl zu ihrem früheren Leben und ihrem früheren Selbst zurückkehren kann (Kanehara 2007, 45). Diese Erfahrung koppelt sie direkt an den Sänger Matsuki:

Im nächsten Moment setzte die Gitarre ein und kurze Zeit später auch Bass und Schlagzeug. Wieder begannen die Leute, sich wie verrückt zu bewegen. Als die Melodie in den Refrain überging, streckten alle gemeinsam die Hände in die Luft. Der Sänger, den ich durch die vielen Arme sehen konnte, sah aus wie ein Gott. Es schien, als sei sein Herz durch einen roten Faden mit den vielen Armen verbunden. Ich möchte mit ihm verbunden sein. Von ganzem Herzen hob auch ich die Hände. Wie ich mir dachte. Es gab keine Erlösung. Aber dass ich mit ihm verbunden war, wurde durch das Lied vermittelt. (Kanehara 2007, 46)⁶⁸

Die erste Begegnung mit Matsuki ist somit verbunden mit einer emotionalen und körperlichen Entfesselung, die Saki in ihrer Beziehung zu Niizaki nicht erleben kann. Im weiteren Verlauf des Romans fungiert Matsuki daher als eine Gegenfolie zu Niizaki und präsentiert ein alternatives Beziehungsmodell für Saki.

68 次の瞬間ギターが始まって、それに続くようにしてベースとドラムも始まった。まためちゃくちゃに、人々が動き出す。メロディーからサビに入った途端、一斉に観客の手が挙がる。無数に挙げた手の隙間から見えたボーカルは、神みたいだった。無数に伸ばされた手と、彼の心臓が、赤い糸で繋がっているようだった。繋がりたい。その一心で、私も両手を挙げた。思った。救いはない。でも繋がってるってことだけが、曲を通して伝わった。

Matsuki ist bei ihrer ersten Begegnung bereits seit einiger Zeit in Saki verliebt und umgarnt sie mit Leidenschaft. Anfangs erwehrt sie sich seiner Avancen noch zögerlich, verbringt dann aber doch die Nacht mit ihm. Matsuki macht direkt zu Beginn deutlich, dass er sich eine feste Beziehung zu Saki wünscht und sie leidenschaftlich begehrt. Das steht im Kontrast zu Niizakis Desinteresse, der sich weder nach Sakis Alltag noch nach ihren Empfindungen erkundigt. Eine Sexszene zwischen Saki und Matsuki gibt es im Roman zwar nicht, aber romantische und/oder sexuelle Handlungen finden sich häufig (Küsse, Umarmungen, langsames Näherkommen, Berührung der Nasen etc.). Durch diese Gesten wird die sexuelle Spannung zwischen den beiden dargestellt, und Matsuki äußert sein Begehren unter anderem auch dadurch, dass er Saki um Fotos von ihr bittet, da er onanieren möchte (Kanehara 2007, 89). Trotz Matsukis maskuliner Sprechweise ist er zu einem gewissen Grad feminisiert: So möchte er dafür verantwortlich sein, Saki zu füttern, und an anderer Stelle spricht sie davon, dass er sie ansah, wie man ein Baby ansieht (Kanehara 2007, 71). Sein Verhalten ihr gegenüber wird somit teilweise als mütterlich kodiert.

In mehreren Szenen stellt Kanehara direkte Vergleiche zwischen Niizaki und Matsuki an. Matsuki möchte direkt mit Saki zusammenziehen und wünscht sich eine Maisonette-Wohnung (unwissend, dass Saki momentan in einer lebt). Auf Sakis Frage, wo sein Zimmer wäre, antwortet er, dass er kein eigenes Zimmer hätte, sondern immer bei ihr wäre (Kanehara 2007, 113). Mehrfach äußert er, dass es ihm wichtig ist, Saki glücklich zu machen, und während Niizaki Saki das Lachen verbietet, fordert Matsuki sie dazu auf.

Matsuki möchte, dass Saki sich von ihrem Freund trennt, doch diese ist unentschlossen und verlässt nach der ersten gemeinsamen Nacht Matsukis Wohnung, um vorläufig nach Hause zurückzukehren. Dort erfährt sie durch den Anruf einer Model-Kollegin, dass Niizaki sich einige Tage zuvor mit der Sängerin Kojima Ran zum Essen traf, die Saki nicht mag, weshalb sie Niizaki den Umgang mit ihr verboten hatte – die einzige Regel innerhalb der Beziehung, die von Saki aufgestellt wurde. Verletzt durch diesen Verrat flüchtet sie wieder zu Matsuki.

Allerdings ist auch Matsuki kein unproblematischer Partner für Saki, da er ihr kaum mehr *agency* lässt als Niizaki. Er veranlasst, Saki durch seinen Freund Ritsu bewusst zu seinem Konzert locken, um sich dort an sie heranmachen zu können, und akzeptiert ihr anfängliches Nein nicht. Sein Begehren wird dabei animalisch dargestellt:

Aus dem Augenwinkel beobachtete ich Matsuki-san, der mich mit trägen und doch wilden Augen ansah, wie ein Hund, der ein Leckerli gefressen hatte, oder eher noch wie ein Biest, das auf seine Beute lauert. (Kanehara 2007, 69)⁶⁹

Auch wenn es (angeblich) sein Hauptanliegen ist, Saki glücklich zu machen, ist seine Definition davon stark an seinen eigenen Bedürfnissen ausgerichtet, was sich auch daran zeigt, dass er Saki nach einigen Tagen mitteilt, dass er auf eine lange, japanweite Tour gehen wird und sie bittet, mitzukommen. Ihre Absage kommentiert er damit, dass er sie vermissen wird. Er stellt seine Karriere somit über Sakis Wünsche und zieht eine mögliche Inkompatibilität der beiden nicht in Betracht.

Auch wenn er im direkten Vergleich zunächst ein besserer Partner scheint als Niizaki, lässt auch er Saki keine Möglichkeit, sich selbst frei zu entfalten; über Autonomie verfügt sie auch in dieser Beziehung nicht. Der springende Punkt ist nun, dass das zentrale Thema des Romans Sakis Entscheidung zwischen diesen beiden Männern ist, während ein Leben außerhalb einer heterosexuellen Partnerschaft nicht in Erwägung gezogen wird. Das begründet sich darin, dass Saki es so stark internalisiert hat, sich selbst und ihre gesamte Lebensweise an den Bedürfnissen ihres jeweiligen Partners auszurichten, dass sie außerhalb einer Partnerschaft keine Identität besitzt und nicht als Individuum existieren kann. Ihre Verwandlung in ein mimetisches Insekt ist bereits abgeschlossen und sie ist nicht in der Lage, dies wieder rückgängig zu machen.

Saki verliebt sich zwar in Matsuki und genießt die Aufmerksamkeit, die er ihr zukommen lässt, stellt jedoch auch fest, dass zwischen den beiden eine große Kluft herrscht, die sie hauptsächlich an Matsukis authentischem Charakter festmacht:

Sicher gibt es in ihm [Matsuki] keinen einzigen Widerspruch. Gegenüber Mitsuki, gegenüber Niizaki-san, gegenüber Matsuki-san und gegenüber den Menschen, die ich bei der Arbeit treffe, habe ich jeweils eine andere Persönlichkeit. Aber wenn er jemanden trifft – egal ob über oder unter ihm stehend, Mann oder Frau, gleichgestellte oder hierarchische Beziehung – er würde keinen Unterschied machen und immer er selbst sein. Leute ohne Widersprüche haben sicherlich keinen Ort, an den sie sich flüchten können. (Kanehara 2007, 85–86)⁷⁰

69 おあずけをくらった犬のような、それでいて獲物を狙っている獣のような、物憂げでありながら野生的な瞳を向けている松木さんを目の端で捉える。

70 きっと彼には一つの矛盾もない。美月に対して、新崎さんに対して、松木さんに対して、仕事で会う人に対して、私はそれぞれ違う人格を持っている。でも彼は人と接する時、目上だとか目下だとか、男だとか女だとか利害関係上下関係全てを無視して、誰に対しても自分を変えない人なのだろう。矛盾のない人にはきっと、逃げ場がない。

Matsukis authentischen Charakter stellt Saki dabei über ihren eigenen mimetischen Charakter, der sich situationsbedingt anpasst. Auch Niizaki empfindet sie als einen Menschen mit Widersprüchen; sie spricht daher Matsuki mehr Wert zu als sich selbst und Niizaki, was wiederum dazu führt, dass sie sich in Matsukis Gegenwart stark selbst abwertet.

Ein weiterer wichtiger Faktor, der zu der Inkompatibilität zwischen Saki und Matsuki beiträgt, ist Sakis Essstörung, die sie vor ihm so gut es geht geheim hält. Das Hungern ist ihr so sehr in Fleisch und Blut übergegangen, dass sie davon nicht ablassen kann. Matsuki deutet ihren dünnen Körper zwar zurecht als Zeichen ihrer psychischen Schmerzen, scheitert jedoch dabei an der Herangehensweise, sie zum Zunehmen zu bewegen, weil er die Mechanismen von Sakis Essstörung nicht versteht:

Mit meinem speziellen gebratenen Reis mach ich dich zum Schwein. Ich dachte an die Worte, die Matsuki-san gestern gesagt hat, als er sein Gesicht an meine Brust gelegt hatte. Wenn er das irgendwann für mich zubereitet, kann ich es dann wohl auch richtig kauen und schlucken? Ich schauderte bei der Vorstellung, den gekauten gekochten Reis vor Matsuki-san wieder auszuspucken. (Kanehara 2007, 86)⁷¹

Durch die Essstörung empfindet Saki sich als Monster. Matsuki in diese Seite ihrer Persönlichkeit einzuweißen, scheint ihr aufgrund der Aufrichtigkeit seines Charakters unmöglich. Obwohl sein Essen ihr gut schmeckt, kann sie es kaum ertragen, da sie es weder erbrechen noch kauen und ausspucken möchte, aber gleichzeitig kann sie es auch nicht in sich behalten. Dass Matsuki Saki mästen möchte, liest sich einerseits als Symbol seiner Fürsorge und feminisiert seinen Charakter, verdeutlicht andererseits aber auch, dass er Sakis Probleme aus seiner eigenen Perspektive betrachtet, ohne ihren Standpunkt zu berücksichtigen. Somit gesteht auch er Saki keine eigene Subjektivität zu, sondern möchte sie ebenfalls nach seinen Wünschen formen. Matsuki zeigt sich demnach nur eingeschränkt als bessere Option, denn bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass sich auch in der Beziehung zu ihm die patriarchalen Anforderungen nicht auflösen und traditionelle Geschlechterrollen reproduziert werden.

71 俺の特製チャーハンでお前をブタにしてやる。昨日松木さんが私の胸元に顔をあてて言った言葉が耳元に蘇る。いつか彼がそれを作ってくれた時、私はそれをむしゃむしゃと、噛み砕き、きちんと飲み込むことが出来るだろうか。松木さんの前で、噛んだチャーハンを吐き出してしまう自分を想像して、身震いする。

5.3.4 Identität und Konkurrenz: Die ‚andere Frau‘

Der Kontrast zwischen Niizaki und Matsuki fungiert als zentrale Achse der Identitätsbildung für Saki: Als mimetisches Insekt ohne eigenen Charakter muss sie sich den Männern in ihrem Leben anpassen. Niizaki schickte Saki auf den Weg der emotionalen und körperlichen Askese, der in ihrem Tod enden würde. Eine Anpassung an Matsuki würde von Saki wiederum verlangen, ihre Essstörung aufzugeben. Zudem müsste sie sich dem Zeitplan von Matsuki anpassen, der als Mitglied einer Band häufig auf Tour und über Monate hinweg nicht in Tōkyō ist, während Saki in ihrem Alltag Stabilität sucht. Sie benötigt diese Sicherheit, da sie sich im Beisein fremder Menschen sehr unwohl fühlt und ihre eigenen Gefühle als „Sorgen, Unsicherheit, Angst und Selbsthass“⁷² beschreibt (Kanehara 2007, 57). Über sich selbst sagt sie: „Da ich immer so [passiv] gewesen war, hatte ich das Gefühl, gar keinen Kern zu haben.“⁷³ (Kanehara 2007, 122).

Dass patriarchale Strukturen einen großen Einfluss auf Sakis Identitätsbildung haben, zeigt sich auch an ihrem Umgang mit den Nebenfiguren des Romans. Saki umgibt sich meist mit sehr willensstarken Menschen, weshalb es sie irritiert, als sie zum ersten Mal auf Ritsu trifft, der ebenso wenig Selbstbewusstsein hat wie sie:

Wir zwei, die wir kein Selbstbewusstsein hatten, lachten schwach. Da ich so ein Zusammengehörigkeitsgefühl eigentlich nicht verspüren will, habe ich mich bisher Leuten, die kaum Selbstbewusstsein zu haben scheinen, kaum genähert. Auch unter meinen Freunden gibt es viele willensstarke Frauen wie Mitsuki. Vielleicht sieht man das selbst daran, dass ich mich in Niizaki-san verliebt habe, der die Selbstliebe und den Narzissmus hat, welche mir fehlen. (Kanehara 2007, 53)⁷⁴

Ritsu verwirrt Saki, da er keine starke Persönlichkeit hat, an der sie sich orientieren kann. Normalerweise vermeidet sie diese Art von Freundschaften, da sie kein Zusammengehörigkeitsgefühl entwickeln möchte, was wiederum auf ihre Passivität und ihren daraus resultierenden Unwillen, Verantwortung für die Emotionen anderer Menschen zu übernehmen, zurückzuführen ist. Nach einer anfänglichen Phase der Solidarität, die Saki Ritsu gegenüber empfindet, ändert sich ihr Bild von ihm, als er sie zum Konzert von Matsuki lockt, und sie ist wütend auf ihn.

72 心配と不安と恐怖と自己嫌悪。

73 ずっとそうやって生きてきた私には、一切主体がないような気がする。

74 自身のない二人が、弱々しく笑い合う。こういう仲間意識を持ちたくないから、自身がなさそうな人にあまり近づかないようになってきた。友達も、美月のような勝気な女友達が多い。新崎さんを好きになったのも、自分にはない、過剰な自尊心とナルシズムに惹かれたところもあったのかもしれない。

Erst nachdem sie erfährt, dass er homosexuell ist, nähert sie sich ihm emotional wieder an. Durch seine Homosexualität wird Ritsu als Figur feminisiert, was sich daran zeigt, dass Saki ihn als *bishōnen*⁷⁵ beschreibt (Kanehara 2007, 71) und er sich in einer Beziehung mit einem deutlich älteren Mann befindet, der ihn finanziell unterstützt (Kanehara 2007, 135–136). Diese Feminisierung führt dazu, dass Saki ihn als Vertrauensperson betrachtet. In einem Gespräch zwischen den beiden warnt Ritsu Saki, dass emotionale Hochphasen irgendwann enden und man danach doch wieder derselbe Mensch ist wie vorher, was sie zum Anlass nimmt, sich von Matsuki zu trennen und wieder zu Niizaki zurückzukehren.

Ritsus Meinung gewichtet sie damit höher als die ihrer besten Freundin Mitsuki, die seit einiger Zeit die Kontrolle kritisiert, die Niizaki über Saki ausübt, und Saki nahelegt, sich dieser zu entziehen. Dass sie Ritsus Meinung höher gewichtet als Mitsukis begründet sich auch in der komplizierten Beziehung zwischen Saki und anderen Frauen in ihrem Leben, die sie – gemäß ihrer internalisierten Misogynie – abwertet. Mitsuki ist 30 Jahre alt und arbeitet als Hairstylistin. Sie ist unverheiratet, kinderlos und feiert gerne. Zudem sorgt sie sich um Saki, was diese jedoch nicht annehmen kann. Neben Mitsuki werden nur wenige Frauenfiguren in *Hydra* konkret benannt. Eine Rolle in Sakis Leben spielen vor allem die anderen Frauen (Models, Schauspielerinnen und Sängerinnen), die von Niizaki fotografiert werden. Diese nimmt sie als Konkurrenz wahr und wünscht sich, dass sie alle sterben mögen (Kanehara 2007, 29). Eine besondere Rivalität verbindet sie dabei mit der Sängerin Kojima Ran, was sich zeigt, als Niizaki Saki hintergeht und Kojima Ran fotografiert:

Wenn Kyōko-san mir von einem anderen Model erzählte hätte, nur nicht von Kojima Ran, wäre ich nicht so ausgerastet. Aber ich hasse Kojima Ran. Ich hasse sie so sehr! So sehr! Ich will hübscher werden. Ich will hübscher und ein gutes Model werden. Auch wenn ich mein Gesicht wie Kojima Rans operieren lassen muss. Deshalb, deshalb wollte ich doch, dass er ausgerechnet sie nicht fotografiert! All meine Komplexe schienen an die Oberfläche zu kommen. Nein, es ist ja nicht so, als wäre er fremdgegangen. So ist es nicht, aber selbst wenn es nicht so ist, ich hasse sie! Ich will auf gar keinen Fall, dass er sie fotografiert! (Kanehara 2007, 94)⁷⁶

75 Der Begriff *bishōnen* bedeutet „hübscher Junge“ und wird hauptsächlich im Kontext von Manga und Anime verwendet. Er beschreibt männliche Charaktere, die ästhetisch ansprechend sind und androgyn oder feminin wirken.

76 もしも京子さんから聞いた話が、小島蘭ではなくて他のモデルや女優だったとしたら、私はこれほどまでに取り乱さなかったに違いない。でも、絶対に小島蘭だけは嫌だ。絶対嫌だ。絶対に嫌だ。もっと綺麗になる。もっと綺麗になっていいモデルになる。小島蘭の顔整形してもいい。だから、だから絶対に撮らないで欲しい。自分のコンプレックスがまざまざと浮かび上がるようだった。違う、浮気するんじゃないかとか、そういうんじゃない。そういうんじゃないそういうんじゃないじゃなくて、どうしても嫌だ。絶対に撮って欲しくない!

Sakis Unsicherheit Kojima Ran gegenüber resultiert vor allem aus der Tatsache, dass sie dieser sehr ähnlich sieht und häufig mit ihr verglichen wird (Kanehara 2007, 94). Hier zeigt sich demnach sehr deutlich, dass das Patriarchat Frauen gegeneinander ausspielt und sie um männliche Anerkennung konkurrieren lässt. Da diese Anerkennung von den Männern in ihrem Leben, hauptsächlich Niizaki, für Saki eine essenzielle, lebenswichtige Komponente ist, kann sie diese Konkurrenzsituation kaum aushalten. Dennoch übernimmt sie auch diesen Mechanismus unhinterfragt und richtet ihre Wut nicht gegen das System, das sie in diese Rolle zwingt, sondern gegen die Frau, die ihr zur Rivalin gemacht wird.

In Kojima Ran lässt sich dabei die Figur der ‚anderen Frau‘ im Sinne Irigarays erkennen. Sie ist für Saki nicht einfach eine Konkurrentin, sondern fungiert zugleich als Projektionsfläche ihrer eigenen Ängste und Unsicherheiten. Die Tatsache, dass sie ihr äußerlich ähnelt, verstärkt dieses Spannungsverhältnis: Kojima ist eine Variante ihrer selbst, die jedoch erfolgreicher, begehrenswerter und damit gefährlicher erscheint. Diese Dynamik verweist auf ein zentrales Problem weiblicher Subjektkonstitution im patriarchalen Kontext: Da Frauen primär über den *male gaze* definiert werden, bleibt ihnen oft nur die Möglichkeit, sich selbst und andere Frauen durch diesen Blick zu sehen. Eine Beziehung zwischen Frauen, die auf Solidarität basiert, wird dadurch verhindert. Die Gewalt richtet sich nach innen oder gegeneinander, aber nicht gegen die eigentliche Quelle der Unterdrückung. Kanehara macht diese Struktur nicht nur sichtbar, sondern zeigt mit der Figur der Kojima Ran exemplarisch, wie weibliche Subjektivität in einer von männlicher Dominanz geprägten Ordnung zersetzt und gespalten wird.

In der Konkurrenz zu anderen Frauen sieht Saki sich stets als Verliererin, was sie darauf zurückführt, dass sie nicht attraktiv genug ist – sie beschreibt sich als weder besonders hübsch noch besonders niedlich, sondern „so, dass man mich je nach Standpunkt schön oder hässlich nennen kann“⁷⁷ (Kanehara 2007, 51). Da sie im Hinblick auf körperliche Attraktivität nicht an der Spitze konkurrieren kann, hat sie nicht genug Selbstbewusstsein, um eine eigene Identität zu entwickeln, sondern passt diese an ihre jeweilige Umgebung an. Kanehara gibt an, ihrem Roman den Titel *Hydra* gegeben zu haben, da Saki je nach Gesellschaft ein anderes Gesicht aufsetzt (Kanehara und Enomoto 2008, 248). Nachdem sie von Niizaki auf die Idee gebracht wurde, zu hungern, entwickelt sich ihre Essstörung jedoch zum Hauptfaktor ihrer Identität. Sie bezeichnet sich selbst als Monster, sieht dies jedoch als ihren Vorteil, da sie Niizaki durch ihren dünnen Körper an sich binden kann und sein Interesse an ihr aufrechterhält.

77 見ようによっては美人ともブスとも言える程度。

5.3.5 Unterwerfung unter patriarchale Ansprüche: Rückkehr zu Niizaki

Das zentrale Motiv in *Hydra* ist Sakis Entscheidung zwischen Niizaki und Matsuki. Dass eine dritte Option nicht in Betracht gezogen wird, lese ich als Kritik Kaneharas am gesellschaftlichen Narrativ, dass die heterosexuelle Beziehung das höchste Glück im Leben einer Frau darstelle. Dies wird dadurch unterstrichen, dass beide Männer keine wirklich gute Option darstellen und Saki in beiden Fällen auf ihre freie Selbstentfaltung und ihre Zufriedenheit verzichten muss. Dass sie nicht in der Lage ist, sich für ein Leben als alleinstehende Frau zu entscheiden, liegt daran, dass sie die Abhängigkeit von Männern und männlicher Anerkennung internalisiert hat. Diese Tatsache ist ihr zwar bewusst, aber sie unternimmt trotzdem keinen Versuch, sich aus diesem System zu befreien. Stattdessen rechtfertigt sie die Unterdrückung, die sie in ihrer Beziehung erfährt, mit ihrer Selbstverachtung. Diese ist es auch maßgeblich, die sie dazu bewegt, zu Niizaki zurückzukehren, auch wenn sich dafür noch weitere Gründe finden:

Sicher ist Niizaki-san der einzige Mensch, der mich nicht verletzt, nichts denkt und mich nicht unangenehm findet, obwohl er weiß, dass ich kaue und spucke, dass ich aus Angst, zuzunehmen, nichts esse und mich in ein ekliges Monster verwandele. Ich habe zwar das Essen immer versteckt, aber ich weiß, dass ich das nur tat, um ihn für das Kauen und Spucken verantwortlich zu machen. Er ist der einzige Mensch, der mich so zwar nicht akzeptiert oder liebt, aber einfach mich selbst sein lässt. Ich weiß, dass ich nicht nochmal zu Matsuki-san zurückkehren kann. (Kanehara 2007, 145–146)⁷⁸

Die Unterwerfung unter Niizaki und die Selbstverachtung sind für Saki zu den zentralen Faktoren ihrer Identität geworden. Sie spricht zwar im Laufe der Geschichte mehrfach davon, Niizakis Interesse an ihr durch ihren dünnen Körper aufrechtzuerhalten und ihn so an sich zu binden, doch letztlich ist es Niizaki, der Saki effektiv an sich gebunden hat, indem er sie veranlasste, sich seinen Bedürfnissen in so extremem Ausmaße zu unterwerfen und diese zu internalisieren, dass sie mit anderen Männern nicht mehr kompatibel ist. In den letzten Absätzen des Romans fotografiert Niizaki Saki (und verbietet ihr dabei, wie üblich, das Lachen), und sie fragt sich, ob es nicht von Anfang an Niizakis Plan war, ihr Matsuki zu geben und dann wieder wegzunehmen (Kanehara 2007, 148–149). Auch wenn

⁷⁸ 新崎さんはきっと、私が嘔み吐きをしていると知っても、私が太るのを恐れれまともに食事すらとれないと知っても、私があんな気持ち悪い怪物になっていると知っても、傷つかない、何とも思わない、気持ち悪いとも思わない、唯一の人間だ。いつも食べ物を隠し続けてきたけれど、それは嘔み吐きを新崎さんのせいにするためと、どこかで知っていた。新崎さんはそういう私を受け入れるでもなく愛するでもなく、ただ私を私でいさせてくれる唯一の人間だ。分かっているもう二度と、私は松木さんの元に戻れない。

sich im Text kein Anhaltspunkt findet, der konkret darauf hinweist, dass Niizaki das Aufeinandertreffen von Saki und Matsuki beeinflusste, tritt er aus dem Machtkampf zwischen ihm und Saki als Sieger hervor – sie ist sich bewusst darüber, dass dies ihr letzter Versuch des Aufbegehrens war und sie ihn nicht mehr verlassen wird. Dies bedeutet gleichzeitig, dass ihre Identität und Persönlichkeit durch ihre (heterosexuelle) Beziehung ausgelöscht werden – und letztlich auch ihr Körper und somit ihr Leben.

Holloway liest Kaneharas Text so, dass Saki deshalb zu Niizaki zurückkehrt, da sie ohne ihn keine Karrierechancen hat (Holloway 2014, 213). Die finanzielle und berufliche Abhängigkeit von Niizaki spielt ebenfalls eine Rolle bei Sakis Entscheidung. Verschärft wird diese prekäre Situation, in der sie sich befindet, auch dadurch, dass sie im Model-Business mit 24 Jahren bereits als alt gilt und dort generell keine längerfristigen Karrierechancen hat. Die alternative Lösung, dauerhaft ausschließlich für Niizaki zu arbeiten, wird jedoch nicht nur zu ihrer geistigen, sondern auch zu ihrer körperlichen Auslöschung führen.

Niizaki bietet Saki dadurch Stabilität, dass er ihr Bedürfnis erfüllt, Vorgaben zu erhalten. Da sie außerdem ein sehr niedriges Selbstbewusstsein hat, empfindet sie es als angemessen, dass er sie schlecht behandelt, sich in Widersprüche verstrickt und emotional distanziert zu ihr ist. Im Kontrast dazu ist sie von Matsukis Charakter dadurch eingeschüchtert, dass er ihr durch seine Offenheit die Macht gibt, ihn zu verletzen. Saki mutmaßt, dass er mehr Angst davor hat, jemanden zu verletzen, als davor, selbst verletzt zu werden, was bei ihr genau andersherum ist. Auch hier zeigt sich, dass Saki Matsuki überhöht und sich nicht als gleichwertige Partnerin empfindet. Verdeutlicht wird ihr dies in einer Szene, in der sie sich nach einem ausgiebigen Essen mit Matsuki unter der Dusche erbricht, während er schläft, wobei ihr Magensaft über den Ring läuft, den Matsuki ihr erst kurz zuvor schenkte:

Wie aus einem schlechten Wasserhahn kam der nun dunkelviolette Wein aus mir heraus, aber vielleicht da so viel Zeit vergangen war, verschwand das Fremdkörpergefühl in meinem Bauch nicht und ich kratzte mir mit dem Fingernagel den Rachen auf, um mich weiter zu übergeben. Mein Herzschlag wurde schneller, ich seufzte, und nachdem ich mich bis zur Grenze übergeben hatte, wusch ich mir Tränen, Rotz und Schweiß vom Gesicht. Ich wischte den eingelassenen Spiegel ab und bei meinem Spiegelbild wurde mir wieder schlecht. Mein Magen verkrampfte sich wieder, und ich steckte mir wieder den Finger in den Hals und würgte Magensäure hervor. Um über andere zu siegen und nicht verletzt zu werden, war das Hungern eine notwendige Waffe, und daher hatte es mich auch so erschreckt, als Mitsuki darüber gesprochen hatte, dass Kojima Ran vielleicht Bulimie hatte. Ich muss mehr abnehmen, mehr abnehmen, sonst wechselt Niizaki-san [mich aus], fotografiert Kojima Ran und schmeißt mich weg. Ich fürchtete mich davor, dass dieser Tag kommen würde. [...] Nein, eigentlich war ich jeden Tag, seit ich Niizaki-san kennengelernt hatte, ein Stück wahn-

sinniger geworden. Ich hob meinen Kopf. Der Ring, der mit Magensaft beschmutzt war, glänzte und funkelte. (Kanehara 2007, 141–142)⁷⁹

In dieser Szene wird deutlich, dass Saki sowohl sich selbst als auch Niizaki abwertet: Ihre Essstörung beschmutzt den Ring, den sie von Matsuki erhielt, und Niizaki ist die Person, die sie in diese Essstörung trieb. Zudem ist sie mittlerweile zu stark an Niizaki und ihre etablierte Dynamik gebunden, sodass sie sich von dieser nicht lösen kann und weiterhin Niizakis Wünschen entsprechen möchte. In *Hydra* denkt Kanehara Ansprüche an weibliche Attraktivität und Submission in überzeichnetem Maße weiter und zeigt, wie diese zur Auslöschung ganzer Identitäten führen.

Ähnlich wie *AMEBIC* spielt auch *Hydra* abseits der Mainstream-Gesellschaft: Sakis Umgang besteht aus Models, Schauspieler*innen, Fotograf*innen, Stylist*innen, Autor*innen und Kneipenbesitzer*innen. In diesem Milieu finden sich sogar gezielt progressive Vorbilder partnerschaftlicher Beziehungen: ein Paar, das erst in ihren Vierzigern heiratet; der homosexuelle Ritsu, der eine Beziehung zu einem deutlich älteren Autoren führt; Mitsuki, die mit 30 Jahren alleinstehend und glücklich ist; und niemand in Sakis näherem Umfeld hat Kinder oder einen Bürojob. Interessanterweise hat Saki demnach die patriarchalen Ansprüche an weibliche Attraktivität und Verhaltensweisen internalisiert, ohne Druck aus ihrem direkten Umfeld zu erhalten. Dennoch hat sie diese so stark verinnerlicht, dass sie diese durch rigide Selbstkontrolle umzusetzen versucht. Das hat zur Konsequenz, dass sie ihre eigene Identität aufgeben muss und auch ihr Körper zusehend weniger wird, bis sie schließlich sterben würde. Die Übernahme der patriarchalen Ansprüche bedeutet die völlige Selbstauslöschung.

Saki scheitert daran, eine Identität zu schaffen, die nicht ausschließlich den Kriterien des *male gaze* entspricht. Das liest sich als Anklage sowohl gegen das System selbst als auch gegen die Frauen, die dieses nicht hinterfragen, und bietet

79 出の悪い水道のように、濃い紫色に変色したワインを途切れ途切れ吐き出していくものの、時間が経ってしまったせいか、いつまでも腹部の異物感が消えず、人差し指の爪で喉を引っ掻くようにして更に嘔吐を促す。鼓動が激しくなり、肩で息をしながら限界まで吐き出すと、シャワーのお湯を顔にかけて、涙や鼻水や唾液を洗い流した。はめ込み型の鏡にお湯をかけて曇りをとると、そこに映った顔に吐き気を感じる。また胃が痙攣して、指を突っ込み胃液を吐き出した。他人に勝つためには、他人に傷つけられないためにも、私には拒食するという武器が必要で、だから美月がしていた小島蘭の過食嘔吐の話は、私を怯えさせた。もっと痩せなきゃ、もっともっと痩せなきゃ乗り替えられる新崎さんが小島蘭を撮ってしまう、捨てられてしまう。いつかそんな日が来るんじゃないかと、怯え続けた。[...] いやきつと、私は新崎さんと出会った瞬間から少しずつ、日々確実に、発狂してきた。ふと顔を上げる。胃液にまみれたリングが、てらてらとぎらぎらときらきらと、光っていた。

gleichzeitig eine weibliche Perspektive auf die Konsequenzen patriarchaler Ansprüche, die an Frauen gestellt werden.

5.4 Vergleich und Zwischenfazit

AMEBIC und *Hydra* verdeutlichen, wie sehr geschlechtliche Normalisierungsprozesse alle Bereiche des Lebens durchdringen und sich selbst in privaten, von der Mainstream-Gesellschaft abgekoppelten Räumen vollziehen. Die Protagonistinnen beider Texte leben außerhalb der allgemeinen Öffentlichkeit in sehr eng begrenzten Räumen: Watashi kann als *hikikomori* bezeichnet werden, die ihre Wohnung kaum verlässt; ihr Leben ist darauf ausgerichtet, möglichst wenige zwischenmenschliche Kontakte zu pflegen. Ihr Beruf als Schriftstellerin erlaubt ihr, ihre Arbeit von zu Hause zu verrichten und so einer Teilnahme an der Gesellschaft zu entgehen. Saki hingegen arbeitet als Model. Sie ist zwar von Fotograf*innen, Stylist*innen, Sänger*innen, Models, Schauspieler*innen und Autor*innen umgeben, dennoch scheint sich ihr ganzes Erleben auf einen einzigen Mann zu beziehen.

In ihren jeweiligen Umfeldern performen und reproduzieren die beiden Figuren geschlechtsspezifische Normen, was sich in Akten der Selbstregulation äußert. Als Ausdrucksform dessen wählt Kanehara in beiden Werken die Anorexie. Diese lässt sich im literarischen Kontext zwar häufig als Verweigerung der Weiblichkeit lesen, erfüllt hier jedoch eher die Funktion einer übersteigerten Performanz von Weiblichkeit, die bis zum (nahenden) Tod getrieben wird. Die Fremdkontrolle, die das Patriarchat (und vor allem seine männlichen Profiteure) auf die Protagonistinnen ausübt, wird für beide zur Selbstkontrolle. Watashi erinnert sich an die Stimme des Vaters, der ihr sagte, Frauen dürfen nicht schwitzen, und Saki hat Niizakis Imperativ so stark internalisiert, dass sie auch in Momenten seiner Abwesenheit seine Stimme in ihrem Kopf hört, die sie zurechtweist, keine Emotionen zu zeigen. Bei beiden Romanen handelt es sich um Ich-Erzählungen, was den Protagonistinnen ermöglicht, der Leserschaft gegenüber eine rechtfertigende Haltung einzunehmen. Die Diskrepanz besteht darin, dass durch den Inhalt deutlich wird, dass beide Protagonistinnen ihre Identität nach den Kriterien männlicher Anerkennung formen, aber dennoch argumentieren, dass dies ihrem eigenen Willen entspricht und sie über *agency* verfügen. Die feministischen Errungenschaften in kapitalistischen Ländern der letzten Jahrzehnte haben Frauen neue Möglichkeiten eröffnet und erreicht, dass institutionalisierte Geschlechterdiskriminierung zunehmend abgebaut wird, sodass Frauen zwar einerseits über neue Freiheiten verfügen, andererseits aber traditionelle Geschlechtervorstellungen durchaus weiter Bestand haben. An den Figuren Watashi und Saki verdeutlicht sich exemplarisch der Konflikt, der für viele Frauen aufgrund dieses Wandels entsteht: Da

die gesellschaftlichen Anforderungen zur Erfüllung bestehender Geschlechterrollen und Aufrechterhaltung der heteronormativen Matrix kaum abgenommen haben, ist an die Stelle der institutionalisierten Diskriminierung der Zwang zur vergeschlechtlichen Selbstregulation getreten, der für Frauen ebenso einschränkend sein kann und sie zusätzlich für ihre eigene Unterdrückung verantwortlich macht. So arbeiten Watashi und Saki an ihrer eigenen körperlichen und geistigen Auslöschung, während sie argumentieren, dass dies ihrem eigenen Willen entspricht.

Kaneharas Protagonistinnen sind junge Frauen, die sich – betrachtet aus der Perspektive gesellschaftlicher Erwartungen – am Ende ihrer *shōjo*-Zeit befinden. Damit nehmen sie einen anderen Raum ein als die Protagonistinnen Kōnos und Kirinos, die sich aufgrund ihres höheren Alters (30 Jahre und älter) in der Lebensphase befinden, auf die die Erwartung von Mutterschaft projiziert wird. Kaneharas *shōjo*-Protagonistinnen hingegen versuchen, diesen Ansprüchen zu entkommen, indem sie das Erwachsenwerden verweigern, was sich wiederum darin zeigt, dass sie nicht als *shakaijin* an der Gesellschaft teilnehmen. Mutterschaft wird – im Gegensatz zu Ehe – daher in den Texten nicht einmal diskutiert. Stattdessen sehen beide Protagonistinnen sich mit den Ansprüchen konfrontiert, die an junge Frauen gestellt werden: Weibliche Identität wird an sexuelle Attraktivität geknüpft, was eine Ausdrucksform von Bio-Macht darstellt. Beeinflusst durch Schönheitsideale und Diätwahn kontrollieren Watashi und Saki ihre Körper bis zum Exzess. Diese überzeichnete Performanz von Geschlecht stellt für beide eine Überlebensstrategie dar. Die Kritik, die Kanehara in beiden Werken äußert, bezieht sich jedoch nicht nur auf das patriarchale System, das diese geschlechtsspezifischen Anforderungen hervorbringt, sondern auch auf die Frauen, die diese Mechanismen nicht hinterfragen, sondern stattdessen internalisieren. In *AMEBIC* äußert sich diese Kritik darin, dass Watashi mehrfach äußert, ihre körperlichen Bedürfnisse von sich abgetrennt zu haben, und sich gleichzeitig verzweifelt fragt, welcher Teil ihr fehlt, um wieder eine vollständige Person zu werden. Je mehr sie in Wahnsinn verfällt, desto weniger ist sie fähig, diese Frage zu beantworten. In *Hydra* zeigt Kanehara diese Kritik in Form der Figur von Matsuki auf, der – obwohl auch er problematische Aspekte aufweist – zumindest eine Alternative für Saki darstellt, die sie nicht in den Tod führen würde. Unterschiedliche Aspekte der Kritik finden sich vor allem darin, dass Watashi nicht versteht, warum es ihr schlecht geht, während Saki den Grund zwar kennt, sich aber dennoch bewusst weiter für ihren Weg entscheidet. Das Endresultat ist dasselbe: Die Körper der beiden Protagonistinnen verschwinden immer weiter und werden sich letztlich ganz auflösen. In diesem Sinne liest sich Kanehara auch im Einklang mit den Selbstauslöschungsfantasien, die sich bereits bei Kōno und Kirino finden.

Der Einfluss der heteronormativen Matrix zeigt sich nicht nur an der Übernahme männlicher Bedürfnisse und weiblicher Schönheitsideale, sondern auch im Umgang der Protagonistinnen mit anderen Frauen. Diese werden zumeist als Konkurrentinnen wahrgenommen; entsprechend sind weibliche Freundschaften oder Solidarität in beiden Werken größtenteils abwesend. Saki hat zwar eine beste Freundin, Mitsuki, doch die Freundschaft der beiden ist oberflächlich und Mitsuki hat keinen emotionalen Einfluss auf Sakis Leben und ihre Entscheidungen. Dafür haben beide Protagonistinnen eine Hauptkonkurrentin, die für sie die Funktion der ‚anderen Frau‘ einnimmt: Für Watashi ist dies Kares Verlobte und für Saki die Sängerin Kojima Ran. In beiden Fällen entsteht die Konkurrenz durch einen Mann, um dessen Aufmerksamkeit die Protagonistinnen mit ihren Rivalinnen kämpfen, auch wenn die Konstellationen sich in Details unterscheiden. Watashi ist in ihrer Beziehung die ‚Nebenfrau‘ und wünscht sich den Status der ‚Hauptfrau‘⁸⁰ so sehr, dass ihre Identität und die der Konkurrentin verschwimmen. Da sie wenig über die Verlobte weiß, füllt sie die Leerstellen mit ihrer eigenen Fantasie und kreiert so die Idealvorstellung der ‚anderen Frau‘, die sie anschließend auf sich selbst zu projizieren versucht – und durch diesen Versuch ihre Identität so stark weiter fragmentiert, dass sie wortwörtlich den Verstand verliert. In Sakis Fall ist die Konstellation etwas anders – die Konkurrenz zwischen ihr und Kojima Ran entsteht überhaupt erst dadurch, dass die beiden sich ähnlichsehen und miteinander verglichen werden. Die Anorexie ist für Saki auch ein Mittel, sich von Kojima Ran (und ihren anderen Konkurrentinnen) abzugrenzen; ihr Bedürfnis ist demnach ein anderes als Watashis Wunsch nach Verschmelzung mit der Rivalin. Während Watashi jedoch weiß, welches Verhältnis ihr Freund und ihre Rivalin zueinander haben, ist dieser Umstand für Saki nebulöser. Der Text enthält keine Angabe darüber, ob Kojima Ran tatsächlich ein romantisches oder sexuelles Interesse an Niizaki hat oder sich nur beruflich mit ihm trifft. Ein Hinweis auf Niizakis mögliche Untreue liefert die Tatsache, dass die Beziehung zwischen ihm und Saki geheim gehalten werden muss, was es Saki wiederum unmöglich macht, den Status der ‚Hauptfrau‘ offen für sich zu beanspruchen. Auch sie füllt die Leerstellen in ihrem Wissen mit ihrer Fantasie aus und entwickelt so paranoide Vorstellungen von Kojima Rans Interesse an Niizaki und dessen Untreue.

Sowohl Watashi als auch Saki bringen ihren Rivalinnen Hass entgegen und wünschen ihnen mehrfach den Tod. In *AMEBIC* wird dies stark dadurch kontrastiert, dass die Verlobte Watashi aus dem solidarischen Bedürfnis heraus aufsucht,

⁸⁰ Das japanische Wort für „Hausfrau“, *shufu*, schreibt sich mit den Zeichen für „Haupt“ und „Frau“. Forscherinnen wie Imai argumentieren daher, dass *shufu* in seiner ursprünglichen Bedeutung nicht „Hausfrau“ bedeutet, sondern die legitime Ehefrau von den Nebenfrauen des Mannes abgrenzt. Vgl. Imai 1994.

sich mit ihr zusammenzuschließen (auch wenn diese Solidarität ebenfalls nur durch den gemeinsamen Mann entsteht), was von Watashi aber verweigert wird. In *Hydra* hingegen gibt es keinen direkten Kontakt zwischen Saki und Kojima Ran. Letztere taucht in keiner einzigen Szene aktiv auf, sondern wird nur von anderen Figuren erwähnt oder beschäftigt Saki in ihrem Gedanken. Eine Konfrontation mit der ‚anderen Frau‘, wie sie für Watashi stattfindet, gibt es für Saki demnach nicht.

Dass die Protagonistinnen ihre Entscheidungen an den Bedürfnissen der Männer in ihrem Leben festmachen und mit anderen Frauen um männliche Anerkennung konkurrieren, stabilisiert wiederum das Patriarchat und die Herrschaft des Männlichen. Die symbolische Gewalt, die Frauen in der Gesellschaft erfahren, fügen sie sich teilweise selbst zu. Die männlichen Figuren in den Romanen sind dabei nicht alle aktiv an der Aufrechterhaltung dieses Systems beteiligt, profitieren jedoch alle davon. In *AMEBIC* ist es zwar Watashis Vater, der ihr beibringt, dass Frauen ihre Körper kontrollieren müssen, doch letztlich ist es Kare, der direkt davon profitiert, eine Geliebte zu haben, die das weibliche Streben nach männlicher Anerkennung so internalisiert hat, dass sie sich nicht von ihm trennen oder den Status quo anfechten würde. Durch den Status Watashis als ‚Nebenfrau‘ entzieht er sich zudem der Verpflichtung, auf ihre emotionalen Bedürfnisse eingehen zu müssen. So scheint er sich nicht um sie zu sorgen, obwohl ihr Körper zunehmend dünner und schwächer wird und auch ihr psychischer Zustand sich zusehends verschlechtert. Er profitiert sowohl von ihrer sexuellen Verfügbarkeit als auch beruflich von ihrer Arbeit, da sie als Schriftstellerin für ihn tätig ist. Er nutzt dementsprechend die Vorteile der Beziehung, ohne Watashi im Gegenzug Zugeständnisse machen zu müssen.

Drastischer ist es bei Niizaki. Er ist aktiv derjenige, der Saki aufträgt, sich zu Tode zu hungern. Er nutzt ihre Schwäche, um sie so zu manipulieren, dass er den höchstmöglichen Profit aus ihr ziehen kann. Das bedeutet, dass er einerseits der exklusive Nutznießer ihrer Arbeitskraft ist (im Gegensatz dazu arbeitet Watashi in *AMEBIC* nicht ausschließlich für Kare) und andererseits auf vielfältige Weise von ihrem Körper profitiert. Diesen benutzt er als „Kloschüssel“, um seine sexuellen Bedürfnisse zu befriedigen, ohne auf ihre körperliche Befriedigung einzugehen. Zudem beutet er Saki in seiner Position als Fotograf aus, da er sie einerseits für seine Mainstream-Fotografie nutzt und so Geld an ihr verdient und andererseits sein sadistisches Bedürfnis befriedigt, den Prozess ihrer Entmenschlichung zu fotografieren. Zusätzlich stellt er sicher, dass sie selbst die Verantwortung für diese Dynamik übernimmt. Eine Sonderfunktion nimmt Matsuki ein, der zwar auch nicht auf Sakis Wünsche eingeht, aber zumindest keinen emotionalen und finanziellen Profit aus ihr gewinnen möchte. Zudem nimmt er ihr gegenüber teilweise eine mütterliche Funktion ein, was auch dazu beitragen könnte, dass sie

ihn als Partner ablehnt. Dass sie zum Ende des Romans zu Niizaki zurückkehrt, ist aus feministischer Perspektive enttäuschend, ebenso wie das Ende von *AMEBIC*, da es auch Watashi nicht gelingt, sich aus ihrer Lage zu befreien und ihren psychischen Zustand zu verbessern. Zentral für beide Werke ist demnach die Frage, inwiefern Frauen Opfer des Systems und seiner symbolischen Gewalt sind – oder inwiefern sie selbst diese Maßstäbe internalisieren und sich aktiv dafür entscheiden, sich unterdrücken zu lassen. Dass beide Protagonistinnen ihre Situation nicht ändern können und möchten, liest sich meiner Meinung nach als Kritik an der Passivität vieler Frauen, wie sie sich bereits bei Kōno und Kirino finden lässt.

Dabei gelingt es Kanehara in *AMEBIC*, zumindest teilweise ein autonomes weibliches Selbst zu entwerfen. Watashi kann in ihrem verwirrten Zustand eine Form der Selbstkontrolle und Autonomie entwickeln, die jenseits der normativen gesellschaftlichen Zuordnungen liegt. In diesen Momenten artikuliert sich ihre Subjektivität nicht im symbolischen, sondern im semiotischen Raum abseits rationaler Strukturierungen. Das verwirrte Ich ist der Ort, an dem Watashi ihre Lust und Bedürfnisse abseits männlicher Kontrolle äußern kann. Bemerkenswert ist daran jedoch, dass diese subversive Form weiblichen Selbstausdrucks von Watahis Hauptpersona, dem gesunden Ich, abgelehnt und unterdrückt wird. Dieser innere Konflikt symbolisiert die tiefgreifende patriarchale Konditionierung: Dass das gesunde Ich, dass eine gesellschaftlich akzeptierte Form von Weiblichkeit (Kontrolle und Anpassung) symbolisiert, das verwirrte Ich unterdrücken möchte, ist nicht nur ein Ausdruck von Watahis psychischer Fragmentierung, sondern auch ein Spiegel der internalisierten Normen, die weibliche Subjektivität regulieren.

Die Kritik an patriarchalen Maßstäben für eine ‚ideale Weiblichkeit‘ und den Akteur*innen, die diese Maßstäbe reproduzieren, wird stilistisch durch das Mittel der Überzeichnung verdeutlicht. In *AMEBIC* und *Hydra* sind es der Diät- und Schlankheitswahn, die einen überproportionalen Einfluss auf das Leben und die Entscheidungen der Protagonistinnen haben. Kanehara nutzt Extrembeispiele, um die Schwierigkeiten des Systems offenzulegen: Watashi und Saki setzt sie dabei als Negativbeispiele ein, die ihre eigene Subjektivität zu unterdrücken versuchen, und die Texte zeigen die Konsequenzen davon auf, weibliche Identität nach den Kriterien des *male gaze* an sexuelle Attraktivität und männliche Anerkennung zu binden.

Kanehara nutzt abjekte Körperdarstellungen, um weibliche Körper sowohl ästhetisch als auch symbolisch aus der Logik des *male gaze* zu lösen. Indem sie abgemagerte, knochige Körper in den Mittelpunkt rückt, unterwandert sie die normative Ästhetisierung des weiblichen Körpers. In dieser radikalen Zuspitzung zeigt sich zugleich Kritik an gesellschaftlichen Anforderungen an Weiblichkeit –

insbesondere an den Idealvorstellungen von Schlankheit und Kontrolle: Wenn diese Ideale konsequent zu Ende gedacht werden, führen sie nicht zu Attraktivität, sondern zur Abjektion. Der weibliche Körper, der diesen Ansprüchen vollständig zu genügen versucht, verliert seine Zuschreibung als „begehrtestwert“ und wird stattdessen zum Symbol des Abjekten. Kanehara nutzt das Abjekte somit nicht nur als subversives Stilmittel, sondern auch als ästhetische Strategie zur Dekonstruktion tradierter Geschlechterbilder. Gleichzeitig ist der Einsatz von Ekel erregenden Szenen auch ein Stilmittel, das es der Leserschaft erlaubt, im literarischen *safe space* eigene Vorstellungen von Geschlechterrollen und Abjektion zu verhandeln.