

Anna-Lena von Garnier

Objekte Weiblichkeit

Körper – Medien – Kulturen



Herausgegeben von
Stephanie Catani und Jonas Nesselhauf

Band 2

Anna-Lena von Garnier

Abjekte Weiblichkeit



Transgressive Inszenierungen des Körpers in der
Literatur von Kōno Taeko, Kirino Natsuo und
Kanehara Hitomi

DE GRUYTER

Die Publikation wurde als Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf eingereicht, D61.

Die Veröffentlichung wurde gefördert von der Anton-Betz-Stiftung der Rheinischen Post e.V. und dem Open Access Fonds der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.



**ANTON-BETZ-STIFTUNG
DER RHEINISCHEN POST E.V.**

ISBN 978-3-11-914736-1

e-ISBN (PDF) 978-3-11-221211-0

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-221233-2

DOI <https://doi.org/10.1515/9783112212110>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Library of Congress Control Number: 2025940273

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, Genthiner Straße 13, 10785 Berlin

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyterbrill.com.

Coverabbildung: gremlin/E+/Getty Images

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyterbrill.com

Fragen zur allgemeinen Produktsicherheit:

productsafety@degruyterbrill.com

Danksagung

Mit dem Abschluss dieser Dissertation möchte ich gerne all jenen danken, die mich auf diesem langen Weg begleitet und unterstützt haben. Eine Promotion ist nicht nur ein wissenschaftliches Vorhaben, sondern auch eine persönliche Herausforderung, die ohne fachliche Anregungen, kritische Rückmeldungen und menschlichen Rückhalt kaum zu bewältigen ist.

An erster Stelle möchte ich mich bei meiner Erstgutachterin Michiko Mae bedanken, die mich seit Beginn meines Studiums begleitet hat. Schon während meiner Bachelor- und Masterarbeit hat sie mich unterstützt, und sie hat mein Interesse an japanischer Literatur immer gefördert. Für ihre langjährige Unterstützung, ihre verlässliche Betreuung und die klugen Ratschläge bin ich ihr sehr dankbar. Mein besonderer Dank gilt auch Ina Hein, die als Zweitgutachterin durch ihre konstruktive Kritik und ihr überdurchschnittliches Engagement maßgeblich zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen hat.

Elisabeth Scherer danke ich herzlich für die Betreuung im Rahmen von phil-GRAD sowie für die vielen anregenden Gespräche im Kolloquium und darüber hinaus. Annette Schad-Seifert danke ich für ihre langjährige Begleitung im Kolloquium sowie für ihre Teilnahme an meiner Prüfungskommission. Auch Stephan Köhn danke ich für den regelmäßigen, wertvollen Austausch.

Mein Dank gilt außerdem Katharina Hülsmann für den Austausch und die Korrekturhilfe. Maren Haufs-Brusberg danke ich ebenfalls für die intensive inhaltliche Auseinandersetzung, für ihr Feedback und das Korrekturlesen. Beide haben mich nicht nur fachlich, sondern auch emotional durch die Höhen und Tiefen des Dissertationsprozesses begleitet. Für das Korrekturlesen und emotionale Unterstützung danke ich zudem Clara Quetscher, Christina von Garnier und Lisa Edling.

Julia Siep danke ich für die freundliche und kompetente Unterstützung aus dem Promotionsbüro bei allen organisatorischen Fragen. Anne Sokoll und Julie Miess vom De Gruyter-Verlag danke ich für die sehr angenehme, professionelle und unterstützende Zusammenarbeit im Rahmen der Veröffentlichung. Die Veröffentlichung dieser Arbeit wurde zudem durch eine finanzielle Förderung der Anton-Betz-Stiftung der Rheinischen Post e.V. sowie des Open Access Fonds der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf ermöglicht – auch hierfür ein aufrichtiger Dank.

Ich danke meiner Familie und meinen Freund*innen, die mich mit emotionaler Unterstützung durch den Prozess begleitet haben. Ganz besonders danke ich meinem Mann Lukas Herok von Garnier, der mich nicht nur beim Korrekturlesen unterstützt, sondern mir zudem während des gesamten Promotionsprozesses den Rücken freigehalten hat – in jeder Hinsicht.

Anmerkungen

Japanische Namen werden in der in Japan üblichen Reihenfolge genannt. Es wird zuerst der Familienname, dann der Vorname angegeben.

Nach der ersten Nennung eines Werktitels erfolgt in Klammern das Jahr der Erstveröffentlichung sowie entweder eine eigene Übersetzung ins Deutsche, falls das Werk noch nicht in Übersetzung vorliegt, oder die Nennung des deutschen Titels, falls eine Übersetzung vorliegt. Wenn der deutsche Titel vom japanischen Titel inhaltlich abweicht, folgt zusätzlich eine deutsche Übersetzung. Englische Titel werden nur dann angegeben, wenn eine englische Übersetzung vorliegt, aber keine deutsche. Werktitel, die dem Englischen entlehnt sind, werden nur bei erster Nennung in japanischer Schreibweise in *rōmaji* wiedergegeben; im Verlauf der Arbeit wird der englische Titel verwendet.

Kursivsetzungen und andere Markierungen in Zitaten stammen, soweit nicht anders angegeben, immer aus dem Original.

Übersetzungen von Zitaten aus dem Japanischen stammen von mir. Der japanische Originaltext findet sich in diesem Fall in einer Fußnote.

Lebensdaten von Autor*innen und Theoretiker*innen sowie Epochendaten werden nur bei der ersten Nennung angegeben.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung — V

Anmerkungen — VII

1 Einleitung — 1

- 1.1 Fragestellung und Zielsetzung — 1
- 1.2 Werkauswahl — 5
- 1.3 Vorgehensweise — 10

2 Theoretische Grundlagen — 14

- 2.1 Genderdiskurs und Körperlichkeit — 14
 - 2.1.1 Gendertheoretische Grundlagen — 14
 - 2.1.2 Genderdiskurse in Japan — 19
 - 2.1.3 Körperlichkeit — 32
- 2.2 Der Körper als Projektionsfläche sozialer Diskurse — 37
 - 2.2.1 Genderperformativität und die heteronormative Matrix — 37
 - 2.2.2 Geschlechtskörper — 40
 - 2.2.3 Die ‚andere Frau‘ — 42
- 2.3 Körper und Horror: Abjektion — 44
 - 2.3.1 Das Abjekte — 44
 - 2.3.2 Monströse Weiblichkeit — 48
 - 2.3.3 Fiktive Räume als *safe spaces* — 52
- 2.4 Literatur und Körperlichkeit — 54
 - 2.4.1 Zum Verhältnis von Gender und Literatur — 54
 - 2.4.2 Literarische Tabubrüche im Kontext weiblicher Sexualität — 57
 - 2.4.3 Gender und Körperlichkeit in der japanischen Literatur — 60

3 Kōno Taeko — 69

- 3.1 Kontext, Themen und Rezeption — 70
 - 3.1.1 Forschungsstand — 71
 - 3.1.2 *Joryū bungaku* („Frauenliteratur“) — 72
 - 3.1.3 Masochismus und internalisierte Misogynie — 75
- 3.2 *Yōjigari* („Knabenjagd“) — 80
 - 3.2.1 Mädchenhass — 81
 - 3.2.2 Knabenliebe — 84
 - 3.2.3 Sadistische Fantasien — 86
 - 3.2.4 Masochistische Realität — 89
 - 3.2.5 Masochismus und *jouissance* — 94

3.3	<i>Ari takaru</i> („Ameisenschwarm“) — 96
3.3.1	Die häusliche Sphäre — 97
3.3.2	Die Beziehungsdynamik — 99
3.3.3	Fantasie von Vater und Sohn — 103
3.3.4	Fantasie von Mutter und Tochter — 105
3.3.5	Masochismus und <i>jouissance</i> — 109
3.4	Vergleich und Zwischenfazit — 112
4	Kirino Natsuo — 118
4.1	Kontext, Themen und Rezeption — 118
4.1.1	Forschungsstand — 119
4.1.2	Das neue Prekariat und die Literaturszene der 1990er Jahre — 121
4.1.3	Weibliche Erzählperspektiven in der japanischen Kriminalliteratur — 126
4.2	<i>OUT</i> — 129
4.2.1	Repräsentationen gesellschaftlicher Problematiken — 130
4.2.2	Kritik des kapitalistischen und patriarchalen Systems — 135
4.2.3	Genderperformativität — 143
4.2.4	Abjektion — 148
4.2.5	Masochismus — 153
4.2.6	Ausbruch aus dem System — 156
4.3	<i>Grotesque</i> — 159
4.3.1	Kritik des patriarchalen Systems — 161
4.3.2	Rivalität im Schulsystem — 165
4.3.3	Genderperformativität — 170
4.3.4	Abjektion — 176
4.3.5	Masochismus — 180
4.3.6	Gefangen im System — 183
4.4	Vergleich und Zwischenfazit — 186
5	Kanehara Hitomi — 191
5.1	Kontext, Themen und Rezeption — 192
5.1.1	Forschungsstand — 192
5.1.2	Eine Autorin der <i>lost generation</i> — 194
5.1.3	<i>Shōjo</i> — 197
5.1.4	Körperlichkeit — 201
5.2	<i>AMEBIC</i> — 204
5.2.1	<i>Male gaze</i> und Selbsttechnologien: Das gesunde Ich — 206
5.2.2	Abjektion und <i>jouissance</i> : Das verwirrte Ich — 214
5.2.3	Die „andere Frau“: Kares Verlobte — 219

5.2.4	Masochismus: Die Leiche im Lüftungsschacht —	223
5.2.5	Autonomie und Enttäuschung: Zusammenbruch der Spaltung —	226
5.3	<i>Hydra</i> —	229
5.3.1	„Ein mimetisches Insekt“: Die Beziehung zu Niizaki —	229
5.3.2	Abjektion und Masochismus: <i>Chew and spit</i> —	233
5.3.3	„Ich mach’ dich zum Schwein“: Matsuki —	237
5.3.4	Identität und Konkurrenz: Die ‚andere Frau‘ —	241
5.3.5	Unterwerfung unter patriarchale Ansprüche: Rückkehr zu Niizaki —	244
5.4	Vergleich und Zwischenfazit —	247
6	Fazit —	253
6.1	<i>Female gaze</i> und <i>gendered narration</i> —	254
6.2	Die häusliche Sphäre: Frauen als Mütter und Lustobjekte —	256
6.3	Die öffentliche Sphäre: Frauen und Erwerbsarbeit —	263
6.4	Weibliche Sexualität als Transgression —	266
6.5	Sexualisierte Gewalt und die männliche Herrschaft —	268
6.6	Geschlechterperformanz und internalisierte Misogynie —	270
6.7	Weiblichkeit und Abjektion —	275
6.8	Literarische Subversionsstrategien —	280

Literaturverzeichnis — 287

Register — 303

1 Einleitung

1.1 Fragestellung und Zielsetzung

„Geschlecht“ wird in der aktuellen kulturwissenschaftlichen Forschung als konstruierte Kategorie verstanden, die in allen Bereichen des Lebens reproduziert wird. Dies geschieht unter anderem durch Erziehung (familiär und schulisch) und Gesetzgebung, aber auch durch Repräsentation in (fiktionalen und nicht fiktionalen) Medien (Hein 2008, 13). Dieser Position schließt sich die vorliegende Studie an und betrachtet Literatur sowie in ihr repräsentierte Genderthematiken als Teil des gesamtgesellschaftlichen Genderdiskurses. In diesem Sinne versteht sie sich als ein literaturwissenschaftlicher Beitrag zu den Gender Studies.

Während sich Literaturwissenschaft lange Zeit hauptsächlich mit den strukturellen Aspekten der Narratologie beschäftigte und außernarrative Kriterien wie die Erzählperspektive und soziokulturelle Kontextualisierung ignorierte, ist es der feministischen Literaturwissenschaft zu verdanken, dass die literarische Erzähltextanalyse Kategorien wie „Geschlecht“ verstärkt in den Fokus rückt (Nünning und Nünning 2004, 1–3). Dies bezieht sich jedoch nicht nur auf die Analyse inhaltlicher Elemente wie die der dargestellten Frauenbilder, sondern auf die generelle Repräsentation von Weiblichkeit und Männlichkeit sowie deren Interaktion miteinander. Nünning et al. schreiben dazu:

Aus der kulturwissenschaftlichen Sicht der Geschlechterforschung sind Erzähltechniken nicht bloß erzähltechnische oder strukturelle Merkmale von Texten, sondern hochgradig semantisierte narrative Modi, die aktiv an der Konstruktion von Geschlechtsidentitäten und Geschlechtsrollen beteiligt sind. (Nünning und Nünning 2004, 11)

Literatur ist nicht nur eng mit den Gender Studies verknüpft, sondern auch mit verschiedenen feministischen Bewegungen selbst. Sie erweist sich dabei als kreativer Raum für die kritische Auseinandersetzung mit patriarchaler Unterdrückung sowie für die Entwicklung möglicher, dagegen gerichteter subversiver Strategien. Auch die frühe Phase der japanischen Frauenbewegung verbreitete sich zunächst in literarischer Form.¹

In der japanischen Literaturgeschichte findet sich bereits in der Heian-Zeit (794–1192) eine Hochphase der weiblichen Literatur. Werke wie *Genji monogatari*

1 Die frühe Frauenbewegung in Japan fand ihren Ausdruck in der Zeitschrift *Seitō* (dt.: „Blaustrumpf“), die unter Herausgeberschaft von Hiratsuka Raichō und Itō Noe von 1911 bis 1916 veröffentlicht wurde. Während die Zeitschrift zunächst nur Fiktion veröffentlichte, kamen später auch politische Texte hinzu. Vgl. Kapitel 2.4.3.

(dt. Titel: *Die Geschichte vom Prinzen Genji*) von Murasaki Shikibu (ca. 970–1010) und *Makura no sōshi* (dt. Titel: *Kopfkissenbuch*) von Sei Shōnagon (ca. 966–1025), beide um das Jahr 1000 herum verfasst, zählen, auch international, als Meilensteine der Literaturgeschichte. Nach diesem kurzen Aufblühen verstummten die weiblichen Stimmen in der Literatur in der japanischen Feudalzeit jedoch wieder. Erst mit dem Einsetzen der Moderne² wurden Frauen wieder als Schriftstellerinnen aktiv. Literatur verlieh ihnen im öffentlichen Diskurs eine Stimme und ermöglichte es nicht nur, weibliche Erfahrungen und Lebenswelten darzustellen, sondern auch, eine eigene, weibliche Subjektivität zu konstruieren.

Vor diesem Hintergrund beschäftigt sich die vorliegende Studie mit drei japanischen Autorinnen: Kōno Taeko (1926–2015), Kirino Natsuo (*1951) und Kanehara Hitomi (*1983). Allen dreien ist gemeinsam, dass sie mit ihrer offenen Darstellung von Körperlichkeit gesellschaftliche Tabugrenzen besonders im Zusammenhang mit den Themen Sexualität und Gewalt überschreiten. Ich argumentiere, dass durch diese Tabubrüche das konventionelle Frauenbild in der japanischen Gesellschaft infrage gestellt wird, was sich vor allem in der Ablehnung der Mutterrolle manifestiert. Diese Tabubrüche vollziehen sich auf zwei Ebenen: Zum einen durch die sprachliche, häufig explizite Schilderung von Sexualität, Gewalt und Körperfunktionen, zum anderen durch die Weigerung, die Mutterrolle anzunehmen, die das hegemoniale Lebensmodell für Frauen darstellt. Der Fokus der Untersuchung liegt daher sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der sprachlichen Ebene der für die Analyse ausgewählten literarischen Texte.

Die Analyse dieser Darstellungen und Inszenierungen von Körperlichkeit erfolgt in der vorliegenden Studie unter Annahme der Betrachtung des Körpers als Projektionsfläche für soziale Diskurse von Judith Butler (*1956). Butler erweitert das Foucault'sche Diskursprinzip³ in ihrer Theorie der Performativität von Geschlecht und argumentiert, dass Geschlechterrollen einzig durch Zeichen und Sprechakte festgelegt und somit zum performativen Akt werden⁴. Dieser Diskurs

2 Grundsätzlich wird der Beginn der Moderne durch das Aufkommen der Industrialisierung markiert. In Japan kann er auf die Meiji-Restauration im Jahr 1868 datiert werden.

3 Michel Foucault entwickelte seine Definition des Diskursbegriffes im Jahr 1970. Er versteht die sogenannte „diskursive Praxis“ als Zusammensetzung aus sprachlichen und nichtsprachlichen Aspekten, die der Festlegung sozialer Regeln dienen und somit in der jeweiligen Epoche das sprachliche Verständnis von Wirklichkeit prägen. Folglich ist ein Diskurs ein Sinnzusammenhang, der Machtverhältnisse sowohl erzeugt als auch reproduziert. Den Diskursen wohnt dabei nichts Originäres, keine ‚Wahrheit‘ inne (Xue 2014, 23). Vgl. Kapitel 2.2.1.

4 Butler unterscheidet hierbei die Begriffe ‚Performanz‘ und ‚Performativität‘. ‚Performanz‘ beschreibt die Handlungen des Individuums, die Geschlechternormen reproduzieren, während ‚Performativität‘ den gesamtgesellschaftlichen Diskurs meint, der Geschlechterrollen konstruiert und dem das Individuum sich nicht entziehen kann. Vgl. Kapitel 2.2.1.

findet sich auf den materiellen Körper eingeschrieben (vgl. Butler 1991, 1997). Das bedeutet, dass die Kategorien ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ ebenfalls in Bezug auf die angenommene ‚Natürlichkeit des Körpers‘ als diskursiv wahrgenommen werden müssen, da sie zum einen nicht binäre und asexuelle Körper negieren und zum anderen automatisch Zuschreibungen vornehmen, die die angebliche Normalität eines weiblichen bzw. männlichen Körpers definieren (Villa 2000, 123–127). Dabei spricht Butler dem Körper jedoch nicht seine Materialität, sondern lediglich die ihm zugesprochene geschlechtliche Normalität ab.

Die allgemeine Repräsentation von Geschlechterrollen kontextualisiert die vorliegende Studie, die sich explizit auf die Darstellung von Körperbildern und die Konstruktion weiblicher Körperlichkeit jenseits von Reproduktion und Mutterschaft fokussiert. Zentral ist hierbei die Frage, wie der gesellschaftliche Tabubruch durch Darstellungen von Körperlichkeit inszeniert wird.

Die Definition eines Tabubruchs stellt keine leichte Aufgabe dar. Gutjahr schreibt, dass Tabus grundsätzlich als Meidungsgebote zu verstehen sind, die in Gesellschaften verhaltensregulierend wirken (Gutjahr 2008, 19). Sie sind dementsprechend ebenfalls diskursive Erscheinungen. Was in welcher Gesellschaft zu welcher Zeit als Tabu empfunden wird, ist im stetigen Wandel; Veränderungen oder gar Aufhebungen von Tabus werden daher mitunter als Indikatoren für gesellschaftliche Umbrüche und Veränderungen gesehen (Gutjahr 2008, 20).

Abweichungen von geschlechtsspezifischen gesellschaftlichen Anforderungen sind transgressiv und stellen somit einen Tabubruch dar. Kunst und Literatur bieten einen verhältnismäßig sicheren Raum, in dem mit diesen Tabubrüchen experimentiert werden kann. In Japan – ebenso wie in anderen bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaften – etablierte sich zu Beginn der Moderne ein Geschlechterverständnis, das Frauen und Männer als komplementäre, sich ergänzende Geschlechter versteht. Männer werden hier der produktiven, öffentlichen Sphäre zugeordnet (Erwerbsarbeit) und Frauen der reproduktiven, häuslichen Sphäre (Care- und Hausarbeit), wobei eine klare Hierarchie der beiden Sphären vorliegt. Die Rolle der Ehefrau und Mutter stellte für Frauen lange Zeit die einzige gesellschaftlich akzeptierte Rolle dar und ist bis heute das vorherrschende Weiblichkeitsideal. Davon abweichende weibliche Lebensentwürfe (und ihre literarische Darstellung) gelten als Transgressionen, die gesellschaftlich tabuisiert sind. Daraus ergibt sich, dass der Wunsch von Frauen nach freier Selbstentfaltung jenseits der Mutterrolle grundsätzlich einen Tabubruch bedeutet. Die in dieser Studie diskutierten Erzählungen können daher als grenzüberschreitend verstanden werden. Die Transgression liegt nicht nur in der Botschaft dieser Texte, sondern auch in der narrativen und sprachlichen Ausgestaltung. Kōno, Kirino und Kanehara stellen in ihren Werken Themen wie Sadomasochismus, Kindesmisshand-

lung, Mord, Leichenzerteilung und Essstörungen dar, die häufig explizit beschrieben werden.

Für die Analyse dieser zum Teil sehr expliziten Darstellungen, die geeignet sind, bei der Leserschaft Ekel auszulösen, bieten sich auch die Theorien zum Abjekten von Julia Kristeva (*1941) an, die sie in ihrem Essay *Powers of Horror* aus dem Jahr 1980 ausführt. Sie geht dort der Frage nach, warum Horror ein beliebtes Genre der Literatur ist und warum es vor allem Frauenkörper sind, die dort immer wieder zerstört werden. Sie definiert Abjektion als einen Vorgang des ‚Verwerfens‘, bei dem das Individuum abjekte Anteile des Selbst abtrennt und als fremd sowie unrein betrachtet. Abjekt kann alles sein, was als unangenehm oder bedrohlich empfunden wird, wie Körperflüssigkeiten und Verwesung. Ausgelöst wird Abjektion durch den Zusammenbruch der symbolischen Ordnung, der durch den Verlust der Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt hervorgerufen wird und sich meist in Gefühlen des Ekels manifestiert. Die grundlegendste Form von Abjektion stellt für Kristeva Ekel vor Essen dar, da Lebensmittel je nach Verwesungszustand auf der Grenze zwischen ‚Ernährung‘ und ‚Vergiftung‘ stehen. Da sie dadurch, dass sie konsumiert werden, zum Teil des Subjekts werden und somit kein Objekt mehr darstellen, verwirft das Subjekt Teile des Selbst (Kristeva 1982, 3). Die höchste Form der Abjektion stellt jedoch die Konfrontation mit Leichen dar, die auf der Grenze zwischen ‚Leben‘ und ‚Tod‘ existieren. Dass die Konfrontation mit Leichen beim Subjekt Ekel hervorruft, begründet Kristeva mit der menschlichen Angst vor dem Sterben und dem daraus resultierenden Wunsch des Subjekts, sich von der Leiche abzugrenzen und auf der Seite des ‚Lebens‘ zu positionieren (Kristeva 1982, 4). Gleichzeitig ist es laut Kristeva nötig, dass das Subjekt sich in sicheren Räumen mit Abjektion auseinandersetzen kann – genau hierzu bilden Literatur und Populärkultur ein Forum.

Abjektion findet jedoch nicht nur in der Konfrontation mit Tod und Verwesung statt, sondern auch in anderen – symbolischen und tatsächlichen – Räumen, die in Grenzgebieten existieren und das Verständnis von Ordnung und Symbolik durcheinanderbringen. Dies bezieht sich auf Orte, die ohne inhärenten Sinn existieren (sogenannte *liminal spaces*), aber auch auf die Störung bestehender gesellschaftlicher Ordnungen. Daher können auch feministische Strömungen und Subversionen gegen bestehende Geschlechterrollen als abjekt gedeutet werden, was im erweiterten Sinne bedeutet, dass weibliche Lebensentwürfe jenseits der Mutterrolle in patriarchalen Gesellschaften grundsätzlich abjekt sind. In dieser Position des Abjekten liegt jedoch auch das Potenzial, bestehende Geschlechterverhältnisse zu dekonstruieren.

Unter den bisher entwickelten Voraussetzungen setzt sich die vorliegende Studie zum Ziel, ausgewählte Texte der Autorinnen Kōno, Kirino und Kanehara auf ihr transgressives und subversives Potenzial hin zu untersuchen. Im Fokus

stehen dabei sowohl die Konstruktion von Geschlechterbildern im diskursiven Sinne und deren Einschreibung auf (weibliche) Körper als auch die Frage, wie das Thema des Abjekten in diesen Texten verhandelt wird. Auf inhaltlicher Ebene orientiert sich die Studie an den folgenden Leitfragen: Wie wird das patriarchale System dargestellt und gegen welche Konventionen wird angeschrieben? Wie äußert sich patriarchale Gewalt auf weiblichen Körpern? In welchem Verhältnis werden Weiblichkeit und Männlichkeit dargestellt? Wie werden bestehende Geschlechternormen subvertiert? Ergeben sich durch die Ablehnung der Mutterrolle alternative Lebenskonzepte? Wie werden gesellschaftliche Tabubrüche durch Körperlichkeit inszeniert?

1.2 Werkauswahl

Aus dem zuvor dargelegten Erkenntnisinteresse ergaben sich mehrere Kriterien, die für die Auswahl der hier zu untersuchenden Werke relevant sind. Diesbezüglich sei zunächst angemerkt, dass die Texte selbst – und nicht ihre Autorinnen – im Vordergrund stehen; um eine gemeinsame Basis für einen Vergleich herzustellen, wurden jedoch die Rezeption der Autorinnen und ihrer jeweiligen Œuvres teilweise in die Auswahl miteinbezogen. Es wurden je zwei Texte pro Autorin ausgewählt, die sich mit den gleichen Themen beschäftigen, um eine differenzierte Analyse zu ermöglichen.

Auf inhaltlicher Ebene wurde für die Auswahl das Kriterium zugrunde gelegt, dass sich das Werk mit verschiedenen Formen patriarchaler Gewalt gegen Frauen und ihre Körper befasst, welche auch sprachlich transgressiv dargestellt werden. Dies umfasst sowohl Formen der fremdbestimmten Gewalt (partnerschaftliche und sexuelle sowie sexualisierte Gewalt, institutionelle Gewalt) als auch solche der internalisierten Gewalt (Essstörungen, Prostitution⁵). Texte, die sich hauptsächlich mit Familie und der Rolle der Frau als Mutter beschäftigen, wurden bewusst von der Analyse ausgeschlossen, da das Ziel dieser Studie darin besteht, Weiblichkeitsentwürfe zu betrachten, die über die gesellschaftlich zugeordnete Rolle der Ehefrau und Mutter hinausgehen.

Sowohl das erzählende als auch das erzählte Geschlecht der ausgewählten Texte ist weiblich. Indem ausschließlich Texte von Frauen ausgewählt wurden, können diese unter den Kriterien des *female gaze*⁶ betrachtet werden, um heraus-

5 Damit möchte ich nicht argumentieren, dass Prostitution immer eine Form der internalisierten Gewalt darstellt; in den im Rahmen dieser Studie analysierten Werken ist dies jedoch der Fall.

6 Im Gegensatz zum *male gaze*, der die Welt durch die Augen eines männlichen Betrachters sieht und Frauen häufig objektiviert und sexualisiert, beschreibt der *female gaze* die Art und

zuarbeiten, inwiefern sie der gesellschaftlich abjekten Weiblichkeit eine Stimme verleihen.

Als Kriterium galt außerdem, dass die Autorinnen über einen gewissen Bekanntheitsgrad verfügen und als transgressive Autorinnen gelten, die sich durch ihre Darstellungen expliziter Körperlichkeit auszeichnen. Die hier ausgewählten Texte erheben zwar keinen Anspruch, repräsentativ für das gesamte Œuvre der jeweiligen Schriftstellerin zu stehen, stellen jedoch auch keine Ausnahmen im Gesamtwerk dar.

Kōno Taeko begann ihre literarische Karriere im Jahr 1961 und erhielt bereits 1963 den renommierten Akutagawa-Preis für ihre Erzählung *Kani* (dt. Titel: *Krabben*, 1963). Ihre schriftstellerische Aktivität, die sie bis zu ihrem Tod fortsetzte, brachte ihr nicht nur zahlreiche literarische Preise, sondern auch eine Auszeichnung als Person mit besonderen kulturellen Verdiensten (*bunka kōrōsha*) im Jahr 2002 und die Verleihung des japanischen Kulturordens (*bunka kunshō*) im Jahr 2014 ein. Ihre Erzählungen handeln meist von Frauen, die von herkömmlichen Geschlechterrollen abweichen und unverheiratet sowie kinderlos leben. Die (meist unehelichen) Paarbeziehungen, welche Kōno in ihren Werken darstellt, zeichnen sich häufig durch Sexualpraktiken wie Sadomasochismus oder Partnertausch aus.

Dies ist auch das zentrale Thema in den beiden in dieser Studie untersuchten Werken. *Yōjigari* (dt. Titel: *Knabenjagd*, 1961) erzählt die Geschichte von Akiko, einer unverheirateten Frau Mitte Dreißig, die kleine Mädchen ebenso sehr verabscheut, wie sie junge Knaben verehrt. Diese Vorliebe geht so weit, dass sie sadistische Fantasien über misshandelte kleine Jungen genießt, während sie beim Sex mit ihrem Partner Sasaki masochistische Vorlieben hat. Die Mutterrolle lehnt sie für sich – aus Angst, ein Mädchen zu bekommen – völlig ab. Neben den sprachlich explizit dargestellten Gewaltfantasien liegt der Tabubruch in dieser Erzählung auch in der klaren Weigerung Akikos, Ehefrau und Mutter zu werden.

Ari takaru (dt.: „Ameisenschwarm“, eng. Titel: *Ants Swarm*, 1964) folgt einer ähnlichen Prämisse wie *Yōjigari*, ermöglicht durch wesentliche Unterschiede jedoch einen anderen Blick auf die Themen ‚Masochismus‘ und ‚Ablehnung von Mutterschaft‘, weshalb beide Geschichten ergänzend zueinander gelesen werden können. *Ari takaru* handelt von der 31-jährigen Fumiko, die masochistischen Sex mit ihrem Ehemann Matsuda genießt und keine Kinder haben möchte. Die eheliche Absprache, kinderlos zu bleiben, wird jedoch von Matsuda gebrochen, welcher versucht, Fumiko gegen ihren Willen zu schwängern. Die Vorstellung, Mut-

Weise, wie Frauen ihre eigenen Perspektiven und Geschichten erleben und interpretieren. Vgl. Kapitel 2.4.1

ter zu werden, kann Fumiko nur ertragen, indem sie Schwangerschaft und Geburt einerseits mit masochistischem Genuss verbindet und andererseits davon fantasiert, eine etwaige zukünftige Tochter zu misshandeln. Die Subversion des Mutterschaftsideals tritt dabei auch hier nicht nur in der expliziten sprachlichen Darstellung von Sexualität und Gewalt zutage, sondern auch in der lustvollen Verbindung dieser zwei Faktoren. Der weibliche Körper wird, wie in vielen Werken Kōnos, nicht als Ort der Reproduktion gelesen, sondern des persönlichen sexuellen Vergnügens – was zur Zeit der Veröffentlichung eine Neuheit darstellte.

Die zweite Autorin, deren Texte hier ausgewählt wurden, ist Kirino Natsuo. Kirino erhebt sich in ihrer Literatur bewusst gegen die patriarchalen Machtstrukturen Japans, das sie als „Bubblonia“ bezeichnet, in Anlehnung an die Wirtschaftsblase (eng.: *bubble economy*) der 1980er Jahre und ihr Platzen im Jahr 1990, was in Japan wirtschaftliche Stagnation und sozialen Verfall nach sich zog. Kirino schrieb zu Beginn ihres literarischen Schaffens noch Liebesromane, wandte sich zu Beginn der 1990er Jahre jedoch der Kriminalliteratur zu und erzielte dort ihren Durchbruch mit *OUT* (dt. Titel: *Die Umarmung des Todes*, 1997). Für dieses Werk wurde sie mit dem Mystery Writers of Japan Award⁷ (*Nihon suiri sakka kyōkai shō*) ausgezeichnet, und 1999 erhielt sie den Naoki-Preis für ihr Werk *Yawarakana hoho* (dt.: „Weiche Wangen“, 1999). Mittlerweile beinhaltet Kirinos Gesamtwerk stilistische Elemente aus einer Vielzahl von Genres; neben Liebes- und Kriminalgeschichten schreibt sie auch literarische Werke mit gesellschaftskritischem Hintergrund, historische Romane, Science-Fiction und Horrorliteratur.

Für die Analyse im Rahmen der vorliegenden Studie wurde der Roman *OUT* gewählt. In diesem Werk, das in der Forschungsliteratur häufig als „feminist noir“ bezeichnet wird (vgl. Kapitel 4.1.3), unterläuft Kirino die Tropen des klassischen Kriminalromans und lässt erstmals in der japanischen Kriminalliteratur Frauen nicht als Opfer, sondern als Täterinnen auftreten. Vier Hausfrauen, die in der Nachtschicht einer Lunchpaket-Fabrik arbeiten, werden in einen Mordfall verwickelt, als eine von ihnen ihren gewalttätigen und spielsüchtigen Ehemann erwürgt. Nachdem sie die Leiche in Einzelteile zerlegt und entsorgt haben, werden sie nicht nur von der Polizei und einem Serienmörder gejagt, sondern steigen überdies in das organisierte Verbrechen ein und lassen Leichen für eine kriminelle Organisation verschwinden. In *OUT* verhandelt Kirino zum einen die strukturelle Diskriminierung japanischer Frauen in der Gesellschaft und speziell auf dem Arbeitsmarkt; und sie wirft zum anderen auch einen dezidiert weiblichen

⁷ In der vorliegenden Studie werden japanische Preise und Orden grundsätzlich auf Deutsch wiedergegeben. Da sich der englische Begriff *Mystery Writers of Japan Award* allerdings als Übersetzung des *Nihon suiri sakka kyōkai shō* auch in der deutschsprachigen Forschung etabliert hat, wird in diesem Fall die englische Übersetzung verwendet.

Blick auf das traditionell männlich geprägte Genre der Kriminalliteratur. Dies zeigt sich sowohl in der Umkehr des klassischen Täter-Opfer-Verhältnisses als auch in der Darstellung krimineller Handlungen innerhalb weiblich konnotierter Parameter, wie dem Vergleich zwischen dem Zerlegen von Leichen und der Zubereitung von Fleischspeisen.

Als zweiter Roman von Kirino wurde *Grotesque* (*Gurotesuku*, dt. Titel: *Grotesk*, 2003) zur Analyse ausgewählt. Die Handlung wird aus der Perspektive einer namenlosen Protagonistin erzählt, die über ihre Jugendzeit, ihre Schwester Yuriko und ihre Freundin Kazue berichtet, die beide der Prostitution nachgingen, bevor sie im Alter von 38 bzw. 40 Jahren ermordet wurden. Kirino durchleuchtet die verschiedenen Beweggründe, die eine Frau zur Prostitution bewegen, und beschäftigt sich unter anderem mit dem Thema des weiblichen Sexualtriebs. Der Roman basiert lose auf dem „Tepco-Office-Lady-Mordfall“ aus dem Jahr 1997, als eine höhere Angestellte der Firma Tepco ermordet wurde, was ihre nächtliche Tätigkeit als Prostituierte offenlegte. Kirino geht der Frage nach, was eine Frau, die eine hohe Stellung in einem renommierten Unternehmen innehat, dazu bewegt, als Prostituierte zu arbeiten, und reflektiert dabei – ebenso wie in *OUT* – die Stellung von Frauen innerhalb der japanischen Gesellschaft sowie ihre Diskriminierung auf dem Arbeitsmarkt.

Die dritte Autorin, deren Texte in dieser Studie untersucht werden, ist Kanehara Hitomi. Ihren Durchbruch erzielte sie mit ihrem Debütwerk *Hebi ni piasu* (dt.: „Schlangen und Piercings“, dt. Titel: *Tokyo Love*, 2003), für das sie 2003 den Akutagawa-Preis gewann. In zahlreichen Interviews, die die Autorin in den nächsten Jahren führte, betonte sie die autobiografischen Züge ihrer Werke und inszenierte sich als *‘bad girl’* der japanischen Literaturszene. Bekannt wurde sie für die explizite Darstellung von Sexualität und Gewalt in den Romanen ihres Frühwerks, die häufig in Untergrundmilieus angesiedelt sind.

Für die Analyse ausgewählt wurde ihr Werk *AMEBIC* (2005, bisher nicht aus dem Japanischen übersetzt), das ausschnitthaft aus dem Leben der namenlosen Protagonistin erzählt, die, in selbstgewählter Einsamkeit lebend, ihre Wohnung kaum verlässt und sich hauptsächlich von Alkohol und Vitamintabletten ernährt. Häufig findet sie Texte auf ihrem Computer, die von ihr selbst stammen, wobei sie sich nicht daran erinnern kann, sie verfasst zu haben. Der Roman besteht hauptsächlich aus den Gedankengängen der Protagonistin, welche sich zum großen Teil mit dem Zusammenhang zwischen ihr, ihrem Körper und ihren Texten beschäftigt, und folgt keiner konkreten Handlung.

In *Hydra* (*Haidora*, 2007, bisher nicht aus dem Japanischen übersetzt) befindet sich das 24-jährige Model Saki in einer Beziehung zu dem Fotografen Niizaki, leidet jedoch unter seinem mangelnden Interesse an ihrer Person. Sie ist mager-süchtig und streng darauf bedacht, ihr Äußeres und Inneres an Niizakis Wünsche

anzupassen. In ihrer Internalisierung seiner Bedürfnisse und Anforderungen ist sie bereit, bis zum Äußersten zu gehen, und würde dafür auch ihren Tod in Kauf nehmen. Im Fokus dieser beiden Texte Kaneharas stehen die Themen Essen und Essstörung, die in Zusammenhang mit gesellschaftlichen Erwartungen an weibliche Körper verhandelt werden.

In allen sechs gewählten Werken sind die Protagonistinnen gefangen in patriarchalen Ansprüchen, nach denen sie in den Dienst der Befriedigung männlicher Bedürfnisse (entweder als Mütter oder als sexuelle Objekte) gestellt werden sollen. Sie sind dabei zerrissen zwischen der Internalisierung dieser Ansprüche und dem gleichzeitigen Versuch, ihnen zu entfliehen und eine eigene weibliche Subjektivität zu entwickeln. Kōno entwirft in ihren Werken Masochismus als eine Form der weiblichen Sexualität, die nicht reproduktiv ausgerichtet ist und patriarchale Hierarchien angreift; sie stellt damit ein Gegenmodell zur patriarchalen Norm dar. Dabei zeigt die Autorin jedoch auf, wo die Grenzen dieses Modells liegen und wie tief misogynie Strukturen in der japanischen Gesellschaft verwurzelt sind. Kirino fokussiert sich in ihren Werken nicht nur auf weibliche Sexualität und die Rolle der Frau in heterosexuellen Beziehungen, sondern auch auf den Zugang von Frauen zum Arbeitsmarkt und zur öffentlichen Sphäre. Ihre Figuren stammen dabei häufig vom Rand der Gesellschaft und Diskriminierung verläuft in ihren Werken intersektional. Machtbeziehungen werden nicht nur durch Geschlecht, sondern auch durch Kategorien wie Nationalität und gesellschaftliche Schicht maßgeblich mitbestimmt. Sie kritisiert somit das kapitalistische System, das die Individuen gegeneinander ausspielt und in einen Konkurrenzkampf zueinander setzt, den niemand gewinnen kann. Kanehara wiederum setzt den Fokus auf die private Sphäre, wo ihre Protagonistinnen letztlich dennoch gesellschaftliche Anforderungen, die sie internalisiert haben, in übertriebenem Ausmaß reproduzieren. Dies zeigt sich am Beispiel von Essstörungen, die die Körper der Protagonistinnen in groteske Monster verwandeln.

Zusammenfassend stehen in Kōnos Texten Sadomasochismus und die Verweigerung von Mutterschaft im Vordergrund; in Kirinos Texten sind es arbeitende Frauen verschiedener Schichten und die Mehrfachbelastung, der sie ausgesetzt sind; und Kaneharas Texte schließlich fokussieren sich auf Essstörungen im Kontext der Objektifizierung von Frauen. Im Verlauf der Analyse arbeite ich einerseits heraus, inwiefern patriarchale Machtstrukturen das Leben des Individuums beeinflussen, und andererseits, wie die drei Autorinnen die gesellschaftliche Verknüpfung von Weiblichkeit und Abjektion darstellen und so dem Abjekten eine Stimme verleihen.

1.3 Vorgehensweise

Die vorliegende Studie gliedert sich in sechs Kapitel. Im dieser Einleitung folgenden 2. Kapitel wird zunächst der für die späteren Werkanalysen relevante Kontext erläutert. In Kapitel 2.1, „Genderdiskurs und Körperlichkeit“, wird die soziale und diskursive Konstruktion von Geschlecht in bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaften thematisiert. Unter Bezugnahme auf Theorien von Michel Foucault (1926–1984) und Pierre Bourdieu (1930–2002) liegt hier ein besonderer Fokus auf der Herstellung und Reproduktion von Machtstrukturen. Des Weiteren stelle ich in diesem Kapitel die wichtigsten Genderdiskurse in Japan seit Beginn der Moderne vor. Es wird herausgearbeitet, wie sich die „gute Ehefrau und weise Mutter“ (*ryōsai kenbo*) zum hegemonialen Weiblichkeitsbild entwickelte und wie Ehe und Mutterschaft in Japan seit Beginn der Moderne diskutiert werden. Zusätzlich werden auch andere Aspekte weiblicher Lebensrealität, die in den analysierten literarischen Werken aufgegriffen werden, beispielsweise Diskriminierung am Arbeitsplatz, thematisiert. Den Abschluss des Kapitels bildet eine Einführung in die relevantesten Theorien der Körpersoziologie, die den Körper sowohl in seiner leiblich-gelebten Erfahrung als auch in seiner Funktion als Abbildung sozialer und diskursiver Praxis zu verstehen versuchen.

In Kapitel 2.2, „Der Körper als Projektionsfläche sozialer Diskurse“, stelle ich zunächst die für diese Studie zentralen Theorien Judith Butlers vor. Relevant sind hierbei vor allem Butlers Ausführungen zur diskursiven Produktion von Geschlecht und Geschlechtskörpern, die sie als Geschlechterperformativität beschreibt. Diese erzeugt laut Butler Idealvorstellungen der Geschlechterrollen, die in der Realität nie erreicht werden können. Repräsentationen idealisierter Weiblichkeit finden sich in den analysierten Texten häufig durch einzelne Figuren verkörpert, weshalb sich für die Analyse dieser Weiblichkeitsideale das Konzept der ‚anderen Frau‘, entwickelt durch die französische Feministin Luce Irigaray (*1930), eignet. Dieses wird in diesem Kapitel ebenfalls eingeführt.

Kapitel 2.3, „Körper und Horror: Abjektion“, stellt zunächst Julia Kristevas Theorien vor, die sie in *The Powers of Horror* formuliert. Ich erläutere darin die körperliche, räumliche und gesellschaftliche Ebene von Abjektion und diskutiere, inwiefern Weiblichkeit gesellschaftlich mit dem Abjekten assoziiert wird. Dadurch entwickelten sich vor allem in fiktionalen Medien Tropen, die Weiblichkeit mit Monstrosität verbinden; diese Tropen werden ebenfalls behandelt. Abgeschlossen wird das Kapitel mit einer Diskussion, inwieweit Literatur einen *safe space* darstellt, in dem das Individuum sich mit dem Abjekten auseinandersetzen kann.

Kapitel 2.4, „Literatur und Körperlichkeit“, bildet den Abschluss der theoretischen Grundlagen für die Analyse der hier ausgewählten Texte. Hier gehe ich zu-

nächst auf das Verhältnis von Gender und Literatur ein und zeige, wie Schriftstellerinnen seit Beginn der japanischen Moderne Literatur nutzen, um eine weibliche Identität herauszubilden und darzustellen. Ebenfalls wird in diesem Kapitel der Begriff *male gaze* eingeführt, der 1975 durch Laura Mulvey (*1941) geprägt wurde. Er beschreibt, dass weibliche Figuren in fiktionalen Medien aus männlicher Perspektive betrachtet werden und meist nur eine Unterstützungsfunktion für den männlichen Hauptcharakter innehaben. Darauf aufbauend wird der Begriff *female gaze* vorgestellt, der sich in der feministischen Theorie als Reaktion darauf entwickelte. Der *female gaze* betont die Notwendigkeit für Frauen, ihre eigenen Geschichten erzählen zu können, und ist daher ein zentraler Faktor für diese Analyse. Da die Darstellung freier, nicht männlich-orientierter weiblicher Sexualität und Identität einen Tabubruch darstellt, wird in Kapitel 2.4 auch die gesellschaftliche und literarische Funktion von Tabubrüchen näher betrachtet. Den Abschluss des Kapitels bildet ein Überblick über die Darstellung von Gender und Körperlichkeit in der Literatur japanischer Autorinnen seit der Moderne, um die ausgewählten Texte zu kontextualisieren.

Im Anschluss folgen in Kapitel 3, 4 und 5 die Analysen der Texte. Für jede Autorin wird zunächst ein Überblick über Leben und Werk gegeben, in dem wiederkehrende Motive und thematische Schwerpunkte herausgearbeitet werden. Zudem werden die Rezeption in der Literaturkritik sowie der wissenschaftliche Forschungsstand beleuchtet. Die Analyse der Texte erfolgt kulturwissenschaftlich mit einem literatursoziologischen Schwerpunkt, indem die Werke in ihren jeweiligen historischen und gesellschaftlichen Kontext eingeordnet werden. Dabei steht insbesondere die Frage im Mittelpunkt, wie Machtstrukturen innerhalb der Texte dargestellt werden und welche Wechselwirkungen zwischen literarischer Produktion und gesellschaftlichen Diskursen erkennbar sind.

Methodisch kombiniert die Studie Elemente des *close reading* und des *wide reading*. Die inhaltliche Untersuchung konzentriert sich insbesondere auf die Analyse der Handlung sowie der Figurenkonstellationen, wobei die Beziehungen der Protagonistinnen zu männlichen und weiblichen Figuren eine zentrale Rolle spielen. Darüber hinaus werden Erzählstrategien und narrative Strukturen in den Blick genommen, insbesondere dort, wo sie für die untersuchten Aspekte von Bedeutung sind. In diesem Zusammenhang wird insbesondere die Frage nach Schreibstrategien diskutiert, wobei die Analyse sich eher auf die inhaltliche Ebene konzentriert. Durch diese flexible Herangehensweise wird den unterschiedlichen thematischen und literarischen Ansätzen der Autorinnen Rechnung getragen, sodass sowohl inhaltliche als auch strukturelle Aspekte in die Untersuchung einfließen.

In Kapitel 3 werden die Autorin Kōno Taeko und ihre Texte *Yōjigari* und *Ari takaru* vorgestellt. Die japanische Literaturszene unterschied sich in den 1960er

Jahren, als Kōno ihre ersten Texte veröffentlichte, sehr von ihrer heutigen Form. Während männliche Schriftsteller seit der japanischen Moderne entlang der durch sie vertretenen Stilrichtungen (beispielsweise Naturalismus, Ästhetizismus) kategorisiert wurden, wurde die Literatur weiblicher Autorinnen pauschal und ohne Bezug auf ihre Inhalte oder stilistische Merkmale als ‚Frauenliteratur‘ (*joryū bungaku*) zusammengefasst, weshalb zunächst diese Klassifizierung und ihre Auswirkungen auf das Schaffen japanischer Schriftstellerinnen des 20. Jahrhunderts näher beleuchtet werden. Ebenso relevant für die Analyse von Kōnos Werk ist der literaturkritische und -wissenschaftliche Diskurs, der sich aufgrund ihrer detaillierten Beschreibungen sadomasochistischer Sexualität entfaltete und daher ebenfalls vorgestellt wird. Hier finden sich sowohl Betrachtungsweisen, die Kōnos Einsatz von Masochismus als Allegorie auf die gesellschaftliche Unterdrückung, die Frauen erfahren, verstehen, als auch solche, die darin subversive Elemente erkennen, die weibliche Sexualität von der Reproduktion lösen. Vor diesem Hintergrund erfolgt die Analyse der beiden Geschichten *Yōjigari* und *Ari takaru*, die sich thematisch mit Masochismus und der Verweigerung von Mutterschaft auseinandersetzen. Zentral ist hierbei die Frage, welche Strategien Kōno einsetzt, um die Entscheidung gegen Familiengründung darzustellen, und wie solche Lebensentwürfe gesellschaftlich diskutiert werden. Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der Frage, ob es ihr tatsächlich gelingt, einen Raum zu erschaffen, in dem Frauen sich von den gesellschaftlichen Ansprüchen befreien und eine Sexualität entwickeln können, die nicht auf Reproduktion, sondern Genuss ausgelegt ist.

In Kapitel 4 werden die Romane *OUT* und *Grotesque* der Autorin Kirino Natsuo analysiert. Obwohl Kirino sich explizit nicht als feministische Autorin versteht, stehen genderorientierte Thematiken in ihren Werken häufig im Vordergrund, und in den Lebensgeschichten ihrer Figuren zeichnet sie unter anderem strukturelle, sexistische Diskriminierung am Arbeitsplatz, Sexualisierung und die Abwertung älterer Frauen in einer männerdominierten Gesellschaft nach. Die starke Zäsur durch den Zusammenbruch der Wirtschaftsblase 1990 wird in Kirinos Werken besonders deutlich, weshalb es auch hier wichtig ist, ihre Texte im zeitgeschichtlichen Kontext zu betrachten. Neben der Einordnung der Werke Kirinos in die Literatur der sozialen Ungleichheit wird auch das Genre des Kriminalromans vorgestellt, da die Romane *OUT* und *Grotesque* dort angesiedelt sind und Kirino sich vieler Genrekonventionen bedient, welche sie teilweise subvertiert. Als 1997 ihr Roman *OUT* erschien, befand sich Japan bereits seit sieben Jahren in der Rezession, die durch das Platzen der japanischen Wirtschaftsblase eingetreten war und welche vor allem den Anstieg prekärer Arbeitsverhältnisse zur Folge hatte. Kirino zeichnet in ihren Werken ein dystopisches Bild Japans, in dem ihre Figuren mit Prekariat, Einsamkeit und der Unmenschlichkeit des kapitalistischen

Systems konfrontiert werden. In diesem Kapitel gehe ich insbesondere der Frage nach, wie die Mehrfachbelastung dargestellt wird, die sich für Frauen ergibt, die sowohl Ehefrauen und Mütter als auch erwerbstätig sein müssen. Der Zugang von Frauen zum Arbeitsmarkt wird ebenso in *Grotesque* diskutiert, weshalb hier ein besonderer Schwerpunkt auf diesem inhaltlichen Aspekt liegt.

Kapitel 5 diskutiert zwei Texte der Autorin Kanehara Hitomi. Ihr Frühwerk, aus dem die Werke *AMEBIC* und *Hydra* stammen, charakterisiert sich generell durch eine vielfältige Darstellung selbstzerstörerischer Verhaltensweisen wie Selbstverletzung, Essstörungen und Alkoholmissbrauch. In der Forschungsliteratur wird dies häufig damit in Verbindung gebracht, dass Kanehara zur ersten Generation gehört, die nach dem Platzen der Wirtschaftsblase zur Zeit der Rezession aufwuchs und daher als *lost generation* bezeichnet wird. Kanehara wird hier zunächst in den Kontext der *lost generation* und der Literatur der Heisei-Zeit (1989–2019) eingeordnet. Sie begann ihr literarisches Schaffen in jüngeren Jahren als Kōno und Kirino, und auch die Protagonistinnen ihres Frühwerks sind jünger als die Kōnos und Kirinos. Im Rahmen der Erarbeitung des sozialen und literarischen Kontextes für die Untersuchung ihrer Werke wird daher auch die Lebensphase von Mädchen und jungen Frauen (*shōjo*) sowie deren kulturelle Funktion vorgestellt. Schließlich werden Kaneharas Romane *AMEBIC* und *Hydra* im Hinblick auf die dort beschriebenen Essstörungen analysiert. Im Fokus steht hierbei die Frage, inwiefern Kanehara das Motiv der Essstörung nutzt, um die reale Auswirkung gesellschaftlicher Diskurse auf individuelle Körper zu veranschaulichen.

Das abschließende 6. Kapitel der Studie enthält schließlich das Fazit, in dem die wichtigsten Ergebnisse der einzelnen Textanalysen zusammengetragen und zueinander in Bezug gesetzt sowie die unterschiedlichen Strategien des literarischen Widerstands gegen normative Vorstellungen von Weiblichkeit der drei Autorinnen miteinander verglichen werden.

2 Theoretische Grundlagen

2.1 Genderdiskurs und Körperlichkeit

Das vorliegende Kapitel gibt einen Überblick über die soziale und politische Konstruktion von Geschlecht, Geschlechterrollen und Geschlechtskörpern. In Kapitel 2.1.1 werden dabei zunächst für diese Studie relevante Begriffe wie ‚Gender‘, ‚Geschlecht‘ und ‚Geschlechtskörper‘ definiert. Auch die Konstruktionen von Nation und Kultur werden näher beleuchtet, da diese einen entscheidenden Grundstein für die Etablierung ‚traditioneller‘ Geschlechterbilder im modernen Japan darstellen. In Kapitel 2.1.2 werden anschließend die dominanten Geschlechterdiskurse in Japan seit Beginn der Meiji-Zeit (1868–1912) vorgestellt. Es werden nur diejenigen Aspekte näher diskutiert, die für die späteren Analysen relevant sind. Dabei handelt es sich vor allem um die Entstehung des Mutterschaftsideals und die Zugehörigkeit von Frauen zur privaten Sphäre. Kapitel 2.1.3 stellt schließlich verschiedene philosophische Zugänge zur Diskussion von Körperlichkeit vor.

2.1.1 Gendertheoretische Grundlagen

Geschlechterrollen werden in vielen zeitgenössischen Gesellschaften noch immer als ‚natürlich‘ wahrgenommen. Männer und Frauen werden dabei als komplementäre Geschlechter aufgefasst, denen im ersten Schritt bestimmte Charaktereigenschaften zugesprochen werden (zum Beispiel: „Männer sind aggressiv“ und „Frauen sind sanftmütig“), die im nächsten Schritt als Rechtfertigung genutzt werden, um gesellschaftliche Aufgaben und Zugehörigkeiten zuzuordnen („Männer eignen sich besser für die Erwerbsarbeit“, „Frauen eignen sich besser für die Hausarbeit“). Diese Zuschreibung von geschlechtsspezifischen Eigenschaften wird zumeist biologisch-evolutionär, religiös und/oder kulturell begründet. Villa argumentiert, dass dies besonders in bürgerlich-kapitalistischen Systemen gilt, in denen das Geschlechterverhältnis ebenso zentral ist wie die Ordnung der Arbeit (in ihrer Unterscheidung zwischen Lohnarbeit und Kapital sowie zwischen Erwerbs- und Reproduktionsarbeit) (Villa 2000, 24). Connell betrachtet die Entwicklung von Geschlechterrollen historisch:

Frauen wurden zwar [bis zum 18. Jahrhundert] als unterschieden von Männern wahrgenommen, aber im Sinne unvollkommener oder mangelhafter Exemplare des gleichen Charakters (zum Beispiel mit weniger Vernunft begabt). Männer und Frauen wurden nicht als Träger und Trägerinnen qualitativ anderer Charaktere betrachtet; dieser Gedanke entstand

erst mit der bourgeoisen Ideologie der „getrennten Sphären“ im 19. Jahrhundert. (Connell 1999, 88)

Bestehende Vorstellungen von Geschlechterbildern finden sich dabei in allen Sphären des Lebens: im persönlichen Umfeld ebenso wie in der Politik und den Medien. Sie regulieren viele Aspekte des Lebens und Alltags: die äußere Erscheinung, die Wahl der Kleidung, die beruflichen Perspektiven, die Kindererziehung, wie das Individuum sich präsentiert und von der Gesellschaft wahrgenommen wird. Die Konstruiertheit von Geschlecht zeigt sich in dessen historischer Entwicklung und wird seit den 1950er Jahren in der feministischen Theorie diskutiert. In den 1950er und 1960er Jahren etablierte sich in verschiedenen geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen der Gedanke des ‚*linguistic turns*‘, der den Punkt markiert, an dem man nicht mehr davon ausging, dass Sprache Realität beschreibt, sondern sie stattdessen erst konstituiert. Im Folgenden sollen zentrale theoretische Ansätze vorgestellt werden, die sich seit dem *linguistic turn* in dessen Sinne mit Mitteln und Zweck der Konstruktion von Geschlechterrollen auseinandersetzen.

Eine der ersten Theoretikerinnen, die sich mit der sozialen Konstruktion von Geschlecht beschäftigte, war Simone de Beauvoir (1908–1986), die die folgenden, berühmt gewordenen Zeilen schrieb:

Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es. Keine biologische, psychische oder ökonomische Bestimmung legt die Gestalt fest, die der weibliche Mensch in der Gesellschaft annimmt. Die gesamte Zivilisation bringt dieses als weiblich qualifizierte Zwischenprodukt zwischen dem Mann und dem Kastraten hervor. (Beauvoir 2018, 541)

In diesem Zitat aus ihrem Werk *Das zweite Geschlecht* von 1949 weist Beauvoir auf die Konstruiertheit der Kategorie ‚Geschlecht‘ hin und formuliert so eine der zentralen Prämissen der Gender Studies. So argumentiert sie, dass die Ungleichbehandlung von Frauen und Männern nicht natürlich, sondern kulturell bedingt sei und Frauen als das ‚Andere‘ des Mannes, als seine Ergänzung, konstruiert würden. Beauvoir gilt als Vertreterin des egalitären Feminismus, der sich die Gleichbehandlung von Mann und Frau zum Ziel setzt. Vertreter*innen dieser Strömung argumentieren, dass die Unterschiede zwischen den Geschlechtern sozial konstruiert seien und daher durch Gleichbehandlung aufgehoben werden müssten. Demgegenüber steht der radikale Feminismus, deren Vertreter*innen Unterschiede zwischen Männern und Frauen voraussetzen und daher eine gleichwertige, aber nicht gleiche Behandlung fordern¹.

¹ Für eine ausführliche Schilderung verschiedener feministischer Strömungen und v. a. deren Betrachtungsweisen des Körpers vgl. Grosz 1994.

Im Jahr 1975 prägte die US-amerikanische Feministin Gayle Rubin (*1949) die Unterscheidung zwischen *sex* und *gender*, wenn sie über Geschlecht sprach. *Sex* bezeichnet dabei den Geschlechtskörper, also das – vermeintlich – ‚biologische‘ Geschlecht, während *gender* sich auf die soziale Geschlechterrolle bezieht. Diese Definition wollte sich essenzialistischen Zuschreibungen (*gender* resultiert aus *sex*) entziehen, führte jedoch dazu, dass in vielen gesellschaftlichen und auch speziell feministischen Diskursen *gender* zwar als formbar, *sex* jedoch als ‚natürlich gegeben‘ (und damit als unveränderbar) wahrgenommen wurde (Xue 2014, 19–20). Die Instabilität des vermeintlich ‚natürlichen‘ Geschlechtskörpers wird jedoch nicht nur zusehends durch Theoretiker*innen wie Judith Butler dekonstruiert, sondern zeigt sich auch daran, dass sich wissenschaftliche Vorstellungen des Geschlechtskörpers durch den Wandel hegemonialer medizinischer Diskurse mit der Zeit ändern. So erfolgte die Bestimmung des ‚biologischen‘ Geschlechts bis zum 18. Jahrhundert hauptsächlich über die Geschlechtsorgane (also anatomisch), mit Aufkommen der Hormonforschung in der Medizin jedoch zusehends über Hormone (also chemisch) (Villa 2000, 60).

Der wissenschaftliche Diskurs wurde in den 1970er Jahren stark durch den französischen Philosophen Michel Foucault geprägt, dessen Theorien zu Modernisierungsprozessen Einzug in die feministische Theorie fanden. Der Eintritt in ein kapitalistisches System erfolgte für die meisten Länder im Zuge der Modernisierung/Industrialisierung. Viele Modernisierungstheorien sehen die Modernisierung dabei als einen progressiven gesellschaftlichen Prozess, in dem die zunehmende Selbstständigkeit und Selbstentfaltung des Individuums an die Stelle von Abhängigkeit von Traditionen und Kollektiv tritt (Reiter 2011, 67–68). Foucault hingegen versteht die Modernisierung als ein Programm der „normalisierenden Subjektivierung“, die sich durch verschiedene Machtstrukturen und Disziplinartechniken am Individuum vollzieht (Foucault 1976, 220; Reiter 2011, 67–68). Die Individuen reproduzieren dabei Macht-Wissens-Strukturen, die ihnen in Institutionen wie Wissenschaft, Gefängnissen, Betrieben, Militär, Schule u. a. vermittelt werden, und wähnen sich dabei in dem Irrglauben, sie verfügten über ‚freien Willen‘, obwohl sie durch kulturell geformtes Normalisierungswissen beeinflusst werden (zu Disziplinartechniken bei Foucault vgl. Kapitel 2.1.3, zum Diskursbegriff vgl. Kapitel 2.2.1) (Foucault 1976, 220–229). Die Geschlechterrollen, die sich im Zuge von Modernisierungsprozessen entwickeln, stellen meiner Ansicht nach ebenfalls solche Normalisierungsprozesse dar. Auch Mae argumentiert, sie können als *invented traditions*² verstanden werden (Mae 2008a, 37).

2 Das Konzept der „erfundenen Traditionen“ wurde durch Eric Hobsbawm (1919–2012) geprägt. Es besagt, dass viele scheinbar alte Traditionen in Wahrheit relativ neue Bräuche sind, die be-

In kapitalistischen Systemen sind die Geschlechterrollen fest eingeschrieben. Villa schreibt dazu:

Ob moderne oder postmoderne, ob industrielle oder postindustrielle Gesellschaften – alle Gesellschaften, die sich über das kapitalistische System der Produktion organisieren (als Verhältnis von Lohnarbeit zu Kapital) weisen gewisse Spezifika auf, die sich zusammenfassen lassen als Trennung von Reproduktion und Produktion, eine damit einhergehende Trennung von Privatem und Öffentlichem und ein sich daraus ergebendes System von Werthaftigkeit, sozialer Anerkennung und Entlohnung von Tätigkeiten. Demnach gilt die Produktion, die sich im Warenverkehr als öffentliche, entlohnende Tätigkeit vollzieht als ‚Arbeit‘. Demgegenüber werden Tätigkeiten, die sich auf die Reproduktionssphäre beziehen (etwa das Gebären und Aufziehen von Nachwuchs, Befriedigung von Grundbedürfnissen wie Nahrungsaufnahme, Schlaf, Sexualität, Emotionen und Affekte usw.) der privaten Sphäre zugeordnet. Diese werden nicht entlohnt, weil sie nicht als produktive Tätigkeiten gelten. (Villa 2000, 25)

Die Privatisierung der Hausarbeit führt dazu, dass Frauen aus der öffentlichen Sphäre ausgeschlossen werden und die Reproduktionsarbeit abgewertet wird (Villa 2000, 29).

Die Geschlechterdifferenzierung liegt jedoch nicht nur im Kapitalismus begründet, sondern auch im Verhältnis von Gender zu Kultur und Nation. Mae argumentiert, dass kollektive Identitäten und Zugehörigkeiten in modernen Gesellschaften auf der Generierung individueller und kollektiver Unterscheidungen basieren, und bezeichnet die Kultur in ihrer auf Differenzsetzungen basierenden Positionierungsfunktion als Kulturalität. Diese Kulturalität wiederum erweist sich im Modernisierungsprozess als sehr bedeutsam für die Schaffung von Homogenität nach innen und Abgrenzung nach außen. Die Genderordnung erfüllt dabei diese Funktion und ist daher für den Aufbau einer Nation essenziell (Mae 2008b, 237)³.

Für die Analyse bestehender Geschlechterverhältnisse bieten sich auch Pierre Bourdieus Theorien zu Habitus, sozialem Feld und Kapitalsorten an (Moi 1991, 1019). Bourdieu liefert keine einheitliche Definition zum Terminus „Feld“, beschreibt diesen jedoch am häufigsten als einen bestimmten sozialen Kontext. Unterschiedliche Felder produzieren dabei einen unterschiedlichen Habitus, weshalb auch die Gewichtung von Kapitalsorten zwischen den verschiedenen Feldern unterschiedlich ist. Die Existenz von akkumuliertem Kapital – ob vererb-

wusst eingesetzt werden, um ein Zusammengehörigkeitsgefühl zu erschaffen und so eine nationale oder religiöse Identität zu stiften.

³ In der Forschung wird der Nexus zwischen Gender und Staat umfassend betrachtet; ein bedeutendes Übersichtswerk bieten beispielsweise Anthias und Yuval-Davis 1989. Für den japanischen Kontext vgl. u. a. Germer et al. 2014.

bar oder anderweitig übertragbar – bedingt damit die unterschiedlichen Handlungsmöglichkeiten der Individuen (Bourdieu 1983, 183). Bourdieu verwendet die verschiedenen Kapitalsorten nicht immer konstant; dennoch lassen sich vier herausarbeiten, die die wichtigsten Arten des Kapitals darstellen. Er nennt zunächst das ökonomische Kapital, das die einflussreichste und wichtigste Form darstellt. Ökonomisches Kapital meint materiellen Besitz und finanzielles Kapital. Die zweite Kapitalsorte ist das kulturelle Kapital, das neben dem Besitz von kulturellen Erzeugnissen wie Büchern und Kunstwerken auch kulturelle Kenntnisse und Fertigkeiten sowie Symbole der Institutionalisierung dieser Kenntnisse wie Abschlusszeugnisse und Bildungstitel umfasst. Die dritte Kapitalform ist das soziale Kapital, das die sozialen Netzwerke und Beziehungen des Individuums darstellt. Diese Kapitalsorte ist nicht übertragbar und erfordert konstante Beziehungsarbeit. Die vierte Kapitalsorte ist das symbolische Kapital, das aus sozialer Anerkennung und Prestige besteht (Fuchs-Heinritz und König 2014, 129).

Da Bourdieu auch das Alltägliche und Mundane in seiner Soziologie mitdenkt, argumentiert Moi bereits 1991, dass seine Theorien sich gut für feministische Analysen eignen, da zum Verständnis von Machtbeziehungen relevante, aber von Frauen formulierte Beiträge zum Diskurs häufig als „women’s gossip“ abgewertet werden (Moi 1991, 1020). Die Geschlechtszugehörigkeit rechnet Moi dabei dem symbolischen Kapital zu, wobei innerhalb der einzelnen Felder häufig symbolische Gewalt gegen Mitglieder mit wenig Kapital verübt wird. Eine der zentralen Instanzen dieser symbolischen Gewalt sieht sie im Bildungssystem, das laut Bourdieu einen großen Teil der Verantwortung dafür trägt, dass die Mitglieder einer Gesellschaft von der Richtigkeit der bestehenden Machtverhältnisse überzeugt sind. Diese Überzeugung nennt Bourdieu „Doxa“; in Bezug darauf beschreibt der Begriff „Orthodoxie“ die Bemühungen, diesen Status quo aufrechtzuerhalten, während „Heterodoxie“ das Gegenteil darstellt: die Bemühungen, die bestehenden Machtverhältnisse zu ändern. Hegemoniale Geschlechterverhältnisse können ebenfalls als doxisch beschrieben werden (Moi 1991, 1022–1026). Ähnlich wie die soziale Klasse hat Geschlecht kein eigenes soziales Feld, sondern ist als Kategorie in allen Feldern präsent. Obwohl sich die Bedeutung von Geschlecht in verschiedenen Feldern unterscheidet, argumentiert Moi:

We may nevertheless start from the assumption that under current social conditions and in most contexts maleness functions as positive and femaleness as negative symbolic capital. (Moi 1991, 1036)

Die symbolische Gewalt, die Frauen erfahren, ist durch die soziale Konstruiertheit von Geschlecht ein integraler Bestandteil von Weiblichkeit:

[T]o cast women as women is precisely to produce them as women. From a social perspective, without this categorizing and defining act of symbolic violence, women would simply not be women. Theorized in this way, the category of woman is neither an essence nor an indeterminate set of fluctuating signifiers, but an arbitrarily imposed definition with real social effects. (Moi 1991, 1036)

Bourdieu selbst thematisiert die sozialen Geschlechterrollen detaillierter in seinem 1998 erschienenen Essay *Die männliche Herrschaft*. Er beschreibt die gesellschaftlich konstruierte Einteilung der Geschlechter darin als „willkürliche Einteilung“, die dennoch als „natürlich“ wahrgenommen und somit legitimiert wird (Bourdieu 2005, 20). Die „Macht der männlichen Ordnung“ macht er daran fest, dass „sie der Rechtfertigung nicht bedarf: Die androzentrische Sicht zwingt sich als neutral auf und muß sich nicht in legitimatorischen Diskursen artikulieren“ (Bourdieu 2005, 21).

Was diesen Ansätzen gemein ist, ist ihr Verständnis der Konstruktion von Hierarchien zum Zweck der Legitimierung bestehender Machtverhältnisse. Foucault legt seinen Fokus jedoch auf diskursive Macht, während Bourdieu und – implizit – ein Großteil feministischer Theoretikerinnen von sozialer Macht sprechen. Diskursanalytische Ansätze stellen sich daher die Frage, was gesagt wird (und auch zu welchem Zweck), während Bourdieu der Frage nachgeht, wer spricht und wie gesprochen wird. Sprechen bedeutet für ihn, sich einer Ressource zu bedienen, die im Kontext sozialer Ungleichheiten steht (Villa 2000, 167–170). Die beiden Perspektiven ergänzen sich gegenseitig und können in Kombination eine verdichtete Analyse bestehender Geschlechterverhältnisse ermöglichen. Für die vorliegende Studie bedeutet dies, dass die Analysen der literarischen Texte in Kapitel 3, 4 und 5 untersuchen, welche Geschlechterdiskurse in diesen Werken prävalent sind und wie diese durch verschiedene Akteur*innen genutzt werden, um bestehende Machtverhältnisse zu stabilisieren.

2.1.2 Genderdiskurse in Japan

In diesem Kapitel soll dargelegt werden, wie in verschiedenen japanischen Diskursen seit Beginn der Meiji-Zeit⁴ ‚Weiblichkeit‘ konstruiert wird. Ein besonderer Fokus liegt dabei auf der Entwicklung des Mutterschaftsideals, da dieser Aspekt in den zu analysierenden literarischen Texten eine wichtige Rolle spielt.

⁴ Mit Beginn der Meiji-Zeit 1868 setzte in Japan die Moderne ein. Wenn im Verlauf dieser Studie von der Moderne oder moderner Literatur gesprochen wird, sind damit immer Entwicklungen nach 1868 gemeint.

Die Herausbildung eines ‚objektiven‘ Frauenbildes und eines ‚subjektiven‘ weiblichen Bewusstseins war laut Getreuer-Kargl auch in Japan erst durch die Modernisierung und den Industrialisierungsprozess möglich (Getreuer-Kargl 1997, 21). Sie kontrastiert das Frauenbild der Meiji-Gesellschaft mit dem der Edo-Zeit (1603–1868):

Die Polyphonie der Edo-Zeit, in der die weibliche Identität maßgeblich durch Stand und Beruf mitbestimmt war, mündete in der Meiji-Zeit in einer Homophonie des biologischen Geschlechts als wichtigstem Faktor weiblicher Identität. (Getreuer-Kargl 1997, 22)

Mit Einsetzen der Industrialisierung und der Trennung zwischen privater und öffentlicher Sphäre⁵ erfolgte die Arbeitsteilung in der Gesellschaft nicht mehr, wie zur Edo-Zeit, nach Standeszugehörigkeit, sondern nach Geschlechtszugehörigkeit. Dieser Prozess betrifft nicht nur Japan, lässt sich dort aber besonders gut beobachten, da der Modernisierungsprozess sehr schnell ablief (Getreuer-Kargl 1997, 22). Nachdem Japan sich für 220 Jahre größtenteils vom Rest der Welt isoliert hatte⁶, erzwang der US-amerikanische Commodore Matthew Perry (1794–1858) im Jahr 1854 durch die Ankunft seiner „Schwarzen Schiffe“ und die damit verbundene Darstellung der Überlegenheit des US-amerikanischen Militärs die teilweise Öffnung Japans, so dass sich das Shōgunat in den 1850er Jahren dazu gezwungen sah, mehrere ‚ungleiche Verträge‘ zu unterzeichnen⁷. Diese Handlung führte zur Rebellion innerhalb des Shōgunats und zu Bestrebungen, die Regierungsgewalt wieder zurück an den Tennō zu übergeben, der seit dem Beginn der Militärregierung im Jahr 1192 nur noch eine ideologische Funktion innegehabt hatte, jedoch keine politische Macht. Mehrere Jahre der Spannung zwischen Anhänger*innen der reformistischen *sonnō jōi* (dt.: „Verehrt den Kaiser, vertreibt die Barbaren“)-Bewegung und der Militärregierung mündeten schließlich im Bōshin-Krieg von 1868–1869. Diesen Krieg konnten die Truppen der Kaiserlichen Armee für sich entscheiden, wodurch die Meiji-Restauration eingeleitet wurde. Um einer Kolonisierung durch den ‚Westen‘⁸ zu entgehen, wurde in Japan ein

5 Jap.: *uchi* (Privatheit), *soto* (Öffentlichkeit). Laut Mae erfordern demokratische Strukturen die Klärung der Begriffe ‚Öffentlichkeit‘ und ‚Privatheit‘, wobei das Verhältnis von Staat und Gesellschaft den Bezugsrahmen darstellt. Zur Diskussion der Etablierung beider Begriffe im japanischen Modernisierungsprozess vgl. Mae 2002.

6 Die Abschließung Japans, jap. *sakoku*, war die Außenpolitik des Tokugawa-Shōgunats von 1630 bis 1853. Japaner*innen durften das Land nicht verlassen und Ausländer*innen es nur in sehr begrenztem Ausmaß betreten, vor allem auf der Insel Deshima bei Nagasaki.

7 Der Vertrag von Kanagawa (1854) und der Harris-Vertrag (1858) räumten den USA einseitig Freiheiten wie Extraterritorialität und geringe Zölle ein.

8 Geografisch umfasst die Bezeichnung ‚Westen‘ die Kontinente Nordamerika, Europa und Australien. In verschiedenen Diskursen vermischt sich diese geografische Bezeichnung jedoch häufig

drastischer und schneller Modernisierungsprozess eingeleitet, der unter anderem dazu diente, sich international als ebenbürtiger Partner präsentieren zu können. Im Zuge dieses Modernisierungsprozesses wurde das Ständesystem *shi-nō-kō-shō*⁹, das in der Edo-Zeit Bestand gehabt hatte, abgeschafft. Das neue Frauenbild der Meiji-Zeit ist ein Beispiel einer ‚*invented tradition*‘, die bis heute großen Einfluss auf das Frauenbild in der japanischen Gesellschaft hat. Da es somit auch den Referenzrahmen für die analysierten literarischen Texte darstellt, ist es wichtig, einen näheren Blick auf die Änderungen des Weiblichkeitsideals zwischen Edo- und Meiji-Zeit zu werfen.

Das Familiensystem der Edo-Zeit sah vor, dass Frauen mit der Heirat in die Familie des Ehemannes überwechselten und über den Status ihrer Ehemänner definiert wurden. Im Jahr 1672 erschien das konfuzianische Morallbuch *Onna daigaku* (dt.: „Die große Schule für Frauen“), das dem Gelehrten Kaibara Ekiken (1630–1714) zugeschrieben wird. Er definiert darin fünf weibliche Fehler – Ungehorsam, Verdrießlichkeit, Schimpfsucht, Eifersucht und Dummheit – und schlussfolgert daraus, dass Frauen ihren Ehemännern gehorchen sollen (Getreuer-Kargl 1997, 23–24). Diese Denkweise fand sich auch im konfuzianischen Grundsatz *Danson jōhi* (dt.: „Verehrung des Mannes, Verachtung der Frau“) und ist mit dafür verantwortlich, dass die Rolle der Frau als Mutter in der Edo-Zeit keine große Beachtung fand. Uno argumentiert, dass Frauen im Konfuzianismus als unintelligent galten – und somit als unfähig, Kinder zu erziehen, was sie damit belegt, dass Texte zur Kindererziehung aus der späten Edo-Zeit meist *fukei* (Väter und Brüder) oder *fubo* (Väter und Mütter) adressierten, aber nicht Mütter alleine (Uno 1995, 35). Die Kindererziehung lag somit in der gesamten Familie und die Rolle der Mutter sollte erst in der Meiji-Zeit wichtig werden. Die Verpflichtungen von Ehefrauen umfassten primär das Gebären von Kindern, die Pflege der Schwiegereltern und das Verrichten von Hausarbeiten (Imai 1994, 53).

Im Zuge der Meiji-Restauration und der Abschaffung des Ständesystems sollte ein allgemeines nationales Bewusstsein erschaffen werden. Japan sollte politisch und militärisch mit den westlichen Großmächten mithalten können, aber auch

mit einem imaginierten (und künstlich homogenisierten) Bild, weshalb der Begriff im Verlauf dieser Studie in Anführungszeichen stehen wird, wenn er nicht geografisch oder politisch, sondern im Kontext eines imaginierten Bildes verwendet wird.

9 4-Stände-System mit den Ständen Krieger, Bauern, Handwerker und Händler (in dieser Hierarchie). Soziale Mobilität war im System nicht vorgesehen. Oberhalb des Ständesystems standen der Tennō sowie die Aristokratie in Kyōto; unterhalb standen verschiedene marginalisierte Gruppen (*burakumin*) wie *eta* (dt.: „viel Schmutz“, bezeichnet Menschen, deren Berufe nach shintōistischen oder buddhistischen Kriterien als ‚unrein‘ gelten, etwa Totengräber oder Gerber und Schlachter) und *hinin* (dt.: „Nicht-Menschen“, Kriminelle und andere Menschen, die aus der Gesellschaft ausgestoßen wurden).

die eigene Identität nicht verlieren. Die zunehmende Industrialisierung des Landes und die Schaffung einer zentralisierten Verwaltung inklusive entsprechender Verwaltungsstellen sorgten dafür, dass immer mehr Männer der Gruppe der Büroangestellten angehörten und dementsprechend eine Trennung zwischen Wohnort und Arbeitsplatz stattfand. Im Zuge dessen wurden Männer der öffentlichen Sphäre (Arbeitswelt) zugeordnet und Frauen der privaten Sphäre (Heim). Loyalität und Treue, die sich bereits zu Feudalzeiten als erstrebenswerte Tugenden etabliert hatten, wurden vom Feudalherren auf Staat und Kaiser umgelenkt (Hein 2008, 38–39). Das Ausmaß des Einflusses, den der ‚Westen‘ auf den japanischen Modernisierungsprozess nahm, ist in der Forschung umstritten. In Bezug auf Geschlechterrollen schreibt Getreuer-Kargl dazu:

[...] Japans internationales Engagement hinderte die japanischen Entscheidungsträger daran, das Geschlechterverhältnis unabhängig nach eigenem Gutdünken zu definieren. Vielmehr waren sie gezwungen, sich an den westlichen Mächten und deren (sich wandelnden) Vorstellungen vom Geschlechterverhältnis zu orientieren, wenn sie als gleichwertige Partner akzeptiert werden wollten; [...] (Getreuer-Kargl 1997, 32)

Im Jahr 1898 institutionalisierte das Zivilrecht das *ie*-System, das in der Edo-Zeit offiziell nur für den Kriegerstand gegolten hatte. Das *ie*-System sah vor, dass der Haushaltsvorstand gemeinsam mit seinen Eltern, seiner Ehefrau und seinen Kindern lebt. Die Ehefrau war dabei keine eigenständige Rechtsperson, sondern gesetzlich Minderjährigen gleichgestellt. Ihr Eigentum wechselte bei Eheschließung in den Besitz des Mannes, der auch das alleinige Sorgerecht für die gemeinsamen Kinder besaß. Ab 1880 war Ehebruch für Frauen zudem strafbar, aber für Männer nur dann, wenn die Geliebte verheiratet war und der betreffende Ehemann ihn verklagte (Kaneko 1995, 5). Yoshizumi sieht die Ungleichheiten zwischen Männern und Frauen auch im *kōseki*-System verankert, das zu Beginn der Meiji-Zeit etabliert wurde: Im Gegensatz zur Individualregistrierung, wie sie in vielen europäischen Ländern üblich ist, werden die Bürger*innen in Japan bis heute in Familienregistern gelistet, und bei Eheschließung wird die Frau aus dem Register ihrer Ursprungsfamilie gestrichen und in das ihres Mannes eingetragen (Yoshizumi 1995, 187).

Japanische Männer erhielten im Jahr 1890 eingeschränktes und im Jahr 1925 uneingeschränktes Wahlrecht, während das Frauenwahlrecht erst 1947 eingeführt wurde. Zur Stärkung des Nationalbewusstseins inszenierte der japanische Staat sich bewusst als ein ‚Familienstaat‘ mit dem Tennō als ‚Vater‘ der Nation an der Spitze, wodurch eine starke Verschränkung von Staat und Familie stattfand (Kaneko 1995, 4). Die Familie fungierte dabei als kleinste Einheit des Staates und war die Domäne der Frau, deren Aufgabe es nun war, ihre Kinder zu treuen Staatsbürger*innen zu erziehen. Dies stellt einen Kontrast zur Edo-Zeit dar, in

der die Rolle der Frau als Mutter noch nicht stark gewichtet wurde. In der Meiji-Zeit hingegen argumentierten viele Befürworter*innen der Frauenbildung, wie Fukuzawa Yukichi (1835–1901)¹⁰, dass diese nötig sei, um es Frauen zu ermöglichen, ihre Kinder weise zu erziehen. Im Jahr 1899 wurde per Gesetz verfügt, dass jede Präfektur über mindestens eine Mädchenschule verfügen musste, wo Mädchen zu „guten Ehefrauen und weisen Müttern“ (*ryōsai kenbo*) erzogen werden sollten (Kaneko 1995, 5). Uno definiert diesen Begriff wie folgt:

Whether or not her husband found her attractive as a person, the hallmarks of the „good wife“ were modesty, obedience, efficient household management, and frugal consumption. A „wise mother“ raised her offspring as loyal imperial subjects, taking care to instill values useful to the state – loyalty, filial piety, patriotism, diligence, frugality, and zeal for national improvement – in her children. (Uno 1995, 34)

Relevant war hierbei jedoch nicht, dass Frauen ihre Kinder akademisch bilden sollten; es wurde eher der Fokus auf die Mutterliebe gelegt, die in medialen Diskursen der Meiji- und Taishō-Zeit (1912–1926) als essenziellste Komponente der Kindererziehung dargestellt wurde (Ohinata 1995, 200–201). Den Wechsel in der Bildungspolitik für Mädchen sieht Uno in verschiedene Faktoren begründet: Zum einen wollte der Staat alle Bürger*innen (d. h. nicht nur Männer) für die Nation mobilisieren, zum anderen wurde die Rolle der Mutter durch Trennung der öffentlichen und privaten Sphäre sowie der damit einhergehenden Abwesenheit des Vaters zunehmend wichtiger. Zudem identifiziert Uno auch ein Bestreben, dass japanische Frauen nicht unzivilisierter wirken sollten als westliche Frauen (Uno 1995, 42–43). Zugleich waren Frauen innerhalb der Familie nicht nur für die Kindererziehung zuständig, sondern auch für die Pflege der Alten und Kranken und die Verwaltung der Haushaltsfinanzen. Durch die Übernahme der Pflegearbeit entlasteten sie den Staat.

Uno argumentiert, dass der *ryōsai kenbo*-Diskurs zwei verschiedenen Argumentationsstrategien folgt: Einerseits ist das Konzept stark einschränkend und beschränkt Frauen auf ihre Rolle in der Familie, andererseits eröffnet es Frauen eine Möglichkeit, die sie vorher nicht hatten, nämlich die Mitgestaltung der Öffentlichkeit, auch wenn sie es nur aus ihrem Zuhause heraus tun konnten (Uno 1995, 33–34). Auch Mae und Schmitz sehen im *ryōsai kenbo*-Diskurs eine Mischung des konfuzianischen und modernen westlichen Frauenbildes und argumentieren, dass es wichtig für das Selbstverständnis der Frauen der Meiji-Zeit sei, da sie an der Gestaltung des Staates teilhaben konnten (Mae und Schmitz 2007,

¹⁰ Einflussreicher Intellektueller der Meiji-Zeit, der zwar politisch nicht aktiv war, aber seine Ideen in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichte und so großen Einfluss auf die Meiji-Restauration nahm.

56). Getreuer-Kargl merkt dazu an, dass Frauenbilder und Weiblichkeitsdiskurse sich auf das Ideal der *ryōsai kenbo* beschränkten und unverheiratete Frauen über keine öffentliche Identität verfügten (Getreuer-Kargl 1997, 35).

Durch den starken ‚westlichen‘ Einfluss auf die japanische Gesellschaft der Meiji-Zeit wurden Frauen zudem zu den Bewahrerinnen der ‚traditionellen‘ japanischen Kultur, was sich vor allem durch die soziale und staatliche Reglementierung ihrer Körper äußerte. Ashikari untersucht dies am Beispiel der Verwendung von Make-up. In der Edo-Zeit war es für Mitglieder der Aristokratie beider Geschlechter üblich, das Gesicht weiß zu schminken, die Zähne zu schwärzen und die Augenbrauen abzurasierern – ein Schönheitsideal, dem auch die Mitglieder des späteren Meiji-Kaiserhauses folgten (Ashikari 2003, 58). Im Jahr 1873 zeigte der Tennō sich jedoch zum ersten Mal mit westlicher Kleidung und kurzen Haaren in der Öffentlichkeit (im Gegensatz zum Haarknoten, der in der Edo-Zeit populär gewesen war) und trug kein japanisches Make-up mehr, da dieses mittlerweile als ‚barbarisch‘ wahrgenommen wurde. Im Jahr 1889 wurde sein Porträt in allen Schulen des Landes aufgehängt, so dass sein ‚westliches‘ Gesicht zum Gesicht des Staates wurde (Ashikari 2003, 59). Auch weibliche Gesichter wurden ‚westlicher‘ und das Augenbrauenrasieren sowie das Zähneschwärzen verschwanden aus weiblichen Schönheitspraktiken. Das weiße Make-up blieb jedoch zunächst erhalten:

Middle-class Meiji men, who worked outside the home, were encouraged to adopt Western fashion and clothing, while middle-class Meiji women, who stayed at home, were encouraged to wear native clothing with *nihon-gami* (traditional Japanese hairstyles for women) and a white painted face. It became Meiji women's responsibility to preserve native traditional modes. (Ashikari 2003, 65)

In diesem Prozess vermischten sich folglich Weiblichkeitsideale mit dem Aufrechterhalten der japanischen Kultur – ein Punkt, der während der Meiji-Restauration viel diskutiert wurde. Unter dem Schlagwort *Wakon yōsai* (dt.: „japanischer Geist, westliche Technik“), das Fukuzawa Yukichi zugeordnet wird, diskutierte man die Notwendigkeit, ‚überlegene‘ westliche Technik mit der ‚überlegenen‘ japanischen Mentalität zu verbinden. Die Aufgabe, die japanische ‚Tradition‘ zu bewahren, fiel dabei den Frauen zu und reglementierte so ihre Körper. Ashikari merkt an, dass diese standardisierte Repräsentation japanischer Frauen einerseits als Abgrenzung zu westlichen Frauen fungierte, andererseits aber auch zu Frauen der japanischen Unterschicht (Ashikari 2003, 65).

Bereits während der Taishō-Zeit änderte sich das Schönheitsideal wieder und Frauen begannen, westliche Kleidung zu tragen und ihre Gesichter nicht mehr weiß zu schminken, sodass die Frau der Meiji-Zeit zur ‚traditionellen‘ japanischen Frau wurde. Bis heute sind es größtenteils Frauen, die zu offiziellen Anlässen ‚tra-

ditionelle‘ japanische Kleidung (Kimono) und Make-up tragen und so die ‚Tradition‘ aufrecht erhalten (Ashikari 2003, 67–69). Hier zeigt sich die Verknüpfung von Geschlecht und Kultur/Nation, die auch in den zu analysierenden Werken thematisiert wird.

In der Taishō-Zeit, die durch die zunehmende Demokratisierung Japans und die Teilnahme verschiedener Gesellschaftsschichten am politischen Leben auch als „Taishō-Demokratie“ bezeichnet wurde, entwickelte sich schließlich die erste Frauenbewegung Japans. Im Jahr 1911 wurde die Seitōsha (dt.: „Blaustrumpf-Gesellschaft“) gegründet, die von 1911–1916 auch die Zeitschrift *Seitō* veröffentlichte. Zunächst beschäftigte sie sich hauptsächlich mit Literatur, entwickelte sich jedoch später zu einer feministisch engagierten Frauengruppe (Mae 2023, 155–156). Verschiedene Mitglieder um Gründungsmitglied Hiratsuka Raichō (1886–1971) lehnten das *ryōsai kenbo*-Konzept ab und entlarvten es als ein Konstrukt, von dem Männer profitieren. Durch die starke Verschränkung von Familie und Staat stellte die Auflehnung gegen das Familiensystem jedoch nicht nur eine persönliche, sondern auch eine politische Angelegenheit dar, und der Staat verhängte regelmäßig Verbote über die Zeitschrift (Mae 2023, 157–158). Der *ryōsai kenbo* stellten die *Seitō*-Frauen das Bild der *atarashii onna* (dt.: „neue Frau“) gegenüber. Der Begriff wurde 1910 durch den Intellektuellen Tsubouchi Shōyō (1859–1935) geprägt und verkörperte in Japan das neue Lebensgefühl sowie die neue Grundhaltung des Individualismus in der Zeit nach der Jahrhundertwende. Die *Seitō*-Frauen lehnten das Konzept *ryōsai kenbo* ab, da es Frauen auf ihre Rolle innerhalb der Familie reduzierte. Der Begriff *atarashii onna* beschrieb im Kontrast dazu Frauen, die sich als voll entwickelte Individuen und eigenständige Persönlichkeiten empfanden (Mae 2023, 160).

In der Taishō-Zeit entstand auch ein neues Frauenbild, das von den damaligen Medien und Intellektuellen negativ besetzt wurde: das *modan gāru* („modern girl“), kurz *moga*¹¹. *Moga* waren junge Frauen der Arbeiterklasse, die in Städten arbeiteten und so zur Entwicklung der urbanen Kultur beitrugen. Sie arbeiteten meist als Lehrerinnen, Verkäuferinnen, Sekretärinnen, Krankenschwestern oder Kellnerinnen. Sie waren finanziell unabhängig, trugen westliche Kleidung und wurden in den Medien mit einem hedonistischen Lebensstil in Verbindung gebracht. Kritisiert wurden sie stark für ihre (vermeintliche) sexuelle Freizügigkeit, die dem ‚westlichen‘ Einfluss zugeschrieben wurde. (Zumeist männliche) Kritiker argumentierten, dass die Nichtakzeptanz der klassischen Geschlechterrollen zum Niedergang der japanischen Gesellschaft führen würde, und beschuldigten *moga*, sie seien materialistisch, dekadent und narzisstisch. An diesem Diskurs wird be-

11 Zur näheren Ausführung vgl. u. a. Sato 1993 und Bollinger 1994.

reits deutlich, wie wichtig es für konservative Intellektuelle war, das akzeptierte Frauenbild rein auf die Familie zu beschränken und Frauen sexuelle Selbstbestimmung abzusprechen. Das *moga*-Phänomen fand schließlich durch den erstarkenden Ultrationalismus der 1930er Jahre sein Ende. *Moga* sind jedoch ein frühes Beispiel dafür, wie junge Frauen, die weder Ehefrauen noch Mütter sind, in der japanischen Gesellschaft skandalisiert werden.

1942 endete die erste japanische Frauenbewegung schließlich, da sämtliche Frauenverbände – auch die proletarischen¹² – in den staatstreuen Großjapanischen Frauenverband (*Dainippon fujinkai*) aufgelöst wurden (Lenz 2023, 64, 69). Während des Asien-Pazifik-Krieges¹³ wurde Mutterschaft in Japan (ähnlich wie im nationalsozialistischen Deutschland und in anderen Nationen) für ultranationalistische Propagandazwecke vereinnahmt. Als Gegenstück zum männlichen Soldaten, der für die Ehre Japans kämpft, bildete sich das Schlagwort *Gunkoku no haha* (dt.: „Mutter einer Militärnation“) (Hein 2008, 45). Auch der Slogan *Ume yo, fuyase yo* (dt.: „Gebärt und vermehrt euch“) verdeutlicht, dass die Entwicklung, Frauen auf ihre Mutterrolle zu reduzieren, die während der Meiji-Zeit ihren Anfang nahm, zur Zeit des Asien-Pazifik-Krieges ihren Höhepunkt erreichte. Kaneko argumentiert, dass die Regierung zwar auch während des Krieges ideologisch an der Trennung der privaten und öffentlichen Sphäre festhielt, aber gleichzeitig einsehen musste, dass durch die Abwesenheit vieler Männer immer mehr Frauen gezwungen waren, arbeiten zu gehen. So kollabierte das *ie*-System letztlich durch den Krieg (Kaneko 1995, 10).

Das Ende des Krieges stellte einen wichtigen Einschnitt in die Geschlechterpolitik Japans dar: Artikel 14 der Nachkriegsverfassung verbietet Diskriminierung jeglicher Art. Frauen erhielten das aktive und passive Wahlrecht sowie das Recht auf Besitz, Erbe, Scheidung und Koedukation (Hein 2008, 45–46). Mit dem wirtschaftlichen Aufschwung, der zu Beginn der 1960er Jahre einsetzte, etablierte sich die japanische Kernfamilie als neue Familienform. Männer und Frauen nahmen nach wie vor getrennte Sphären ein: Der *sararīman* („salaryman“, Büroangestellter) entwickelte sich zum idealen Männlichkeitsbild – und komplementär dazu

¹² Die proletarische Bewegung entstand in den 1920er Jahren und setzte sich für die Rechte und Interessen der Arbeiterklasse ein. Sie war stark von kommunistischen und sozialistischen Ideen geprägt. In den 1930er Jahren wurde sie von der Regierung verboten und viele ihrer Anführer*innen wurden verhaftet oder ermordet.

¹³ Der Begriff „Zweiter Weltkrieg“ ist eurozentristisch, da viele Länder nicht am „Ersten Weltkrieg“ beteiligt waren. Zudem wird der Beginn des Zweiten Weltkriegs durch den Überfall Deutschlands auf Polen auf das Jahr 1939 datiert. In Asien begann der Krieg jedoch bereits 1937 mit dem Ausbruch des zweiten Japanisch-Chinesischen Kriegs. Im Verlauf dieser Studie wird daher der Begriff „Asien-Pazifik-Krieg“ (1937–1945) verwendet.

waren Frauen als *shufu* (dt.: „Hausfrau“) weiterhin für Haushalt und Kindererziehung zuständig.

In den 1970er Jahren bildete sich die zweite Welle der Frauenbewegung, die auch als *Women's Lib* bezeichnet wird. Diese nahm ihren Anfang im Jahr 1970 durch die „Asiatische Frauenkonferenz“ (*Ajia fujinkaigi*). Das 1975 ausgerufene „Internationale Jahr der Frau“ gab der Bewegung weiteren Aufwind; und ab 1976 riefen die Vereinten Nationen die Dekade der Frau aus. Mae fasst die verschiedenen Themen zusammen, die für die *Women's Lib* der 1970er Jahre im Vordergrund standen: die Erkenntnis, dass Frauen in einer patriarchalischen Gesellschaft nur als Frauen, nicht aber als Menschen leben dürfen; die gesellschaftliche Verneinung der Ganzheitlichkeit der Sexualität, die Frauen nur getrennte Existenzen entweder als Mutter oder als Sexualobjekt ermöglicht; die Abtreibungsdebatte von 1972–1974, die Frauen auf ihre biologische Reproduktionsfunktion zu reduzieren versuchte; und die Neudefinition von Mutterschaft, die als Mythos stilisiert und zur Kriegsführung missbraucht worden war (Mae 2023, 171–179). Diese Themen sind auch in den in dieser Studie analysierten literarischen Werken präsent. In der Gesellschaft setzten sich jedoch zum Teil Vorstellungen durch, die den Diskursen der Frauenbewegung entgegenliefen. So entstand in den 1980er Jahren der Mythos, Hausfrauen führten ein entspanntes Leben. Lock fasst diesen wie folgt zusammen:

[...] that middle-aged women in Japan live in *onna tengoku* (women's heaven), where fun and leisure abound, while their husbands and children are worked so hard that some of them are literally worked to death¹⁴. (Lock 1996, 73)

Der emotionale und zeitliche Aufwand sowie die harte Arbeit, die zur Erziehung von Kindern und der Haushaltsführung nötig sind, rückten im medialen Diskurs in den Hintergrund. Stattdessen wurden weibliche Phänomene wie die Menopause (*kōnenki*) zunehmend als ‚Luxuskrankheit‘ verstanden, die vor allem Hausfrauen befällt – auch von Mediziner*innen, die Patientinnen mit Beschwerden häufig nicht ernst nahmen (vgl. hierzu Lock 1996). Der Einfluss, den medizinische, mediale und gesellschaftliche Diskurse zum Thema Menopause aufeinander hatten, verdeutlicht, wie stark Geschlechterdiskurse direkt auf die Körper der Menschen einwirken. Der Mythos von *onna tengoku* und dessen Dekonstruktion werden vor allem in beiden Texten Kirinos aufgegriffen.

¹⁴ Sie bezieht sich hierbei auf *karōshi* (dt.: „Tod durch Überarbeitung“). Der Begriff etablierte sich in den Medien während der 1980er Jahre, nachdem zunehmend Menschen (zumeist Männer), die auf der Arbeit hohem Druck ausgesetzt waren, spontan an Herzinfarkten oder Schlaganfällen starben. 1987 begann das japanische Arbeitsministerium mit der Veröffentlichung von Statistiken zu *karōshi*.

1985 wurde das Gleichstellungsgesetz (*Danjo koyō kikai kintōhō*) eingeführt, das Frauen gleichwertige Teilhabe am Arbeitsmarkt ermöglichen sollte. In der Praxis etablierten Firmen jedoch ein zweigleisiges Anstellungssystem: *sōgōshoku* („career track“) und *ippanshoku* („general track“) – wobei Frauen meist im schlechter bezahlten *general track* arbeiteten (Hein 2008, 54). Trotz des Gesetzes blieb die Arbeitswelt weiterhin stark männlich dominiert: Lange, unflexible Arbeitszeiten und viele Überstunden waren zwar die Norm, aber für viele Frauen nicht mit der Kindererziehung vereinbar. Der Staat schuf zudem weiterhin Steuervorteile für geringverdienende Ehefrauen, und verheiratete Frauen erhielten oft eine höhere Rente als arbeitende Frauen. Die Unvereinbarkeit von Beruf und Familie wird vor allem durch Kirino thematisiert.

Dass die Nachkriegsverfassung stark von den US-amerikanischen Besatzungsmächten beeinflusst wurde und Douglas MacArthur (1880–1964)¹⁵ im Jahr 1945 Japan direkt dazu aufforderte, fünf Reformen der Gesellschaft zu implementieren, von denen eine auf die Herstellung von Geschlechtergleichheit abzielte, führte dazu, dass innerhalb des konservativen Spektrums argumentiert wurde, die Geschlechtergleichstellung sei Japan vom Ausland aufgezwungen worden, widerspreche aber der japanischen Kultur. Diese Darstellung hält bis heute an¹⁶. Aufwind erfuhr sie durch die Backlash-Bewegung zum *Gender free*-Konzept, die vor allem nach der Einführung des Partizipationsgesetzes (*Danjo kyōdō sankaku shakai kihonhō*) im Jahr 1999 erstarkte. Der Begriff *Gender free*, der seit 1995 im Kontext von Schulerziehung genutzt wurde, um dort für eine Abschaffung der strengen Geschlechtertrennung¹⁷ und für eine freie Entfaltung unbeeinflusst von Geschlecht zu plädieren, wurde von Kritiker*innen so gedeutet, dass Geschlechter gleichgemacht werden sollten und so die japanische Familie und Kultur zerstört werden würden (Mae 2023, 202–205). Diese Einstellung wird häufig auch von ranghohen Politikern geteilt, wie dem Minshutō-Abgeordneten Nakayama Yoshikatsu (*1945), der 2004 argumentierte, der Staat würde zugrunde gehen, wenn

15 Offizier der US-amerikanischen Armee. Von 1945 bis 1952, während der US-amerikanischen Besatzungszeit in Japan, fungierte er dort als Oberkommandierender der Alliierten Mächte (Supreme Commander for the Allied Powers, SCAP).

16 Es sei an dieser Stelle anzumerken, dass es zwar überwiegend, aber nicht ausschließlich konservative Akteur*innen sind, die sich dieser Rhetorik bedienen. Auch japanische Feminist*innen wie Ueno Chizuko berufen sich auf die ‚traditionellen‘ japanischen Geschlechterrollen und argumentieren, dass japanische Hausfrauen über mehr Macht verfügen als westliche Hausfrauen. Vgl. dazu Ueno 1999.

17 Der Status quo war Mitte der 1990er Jahre, dass Schüler und Schülerinnen mit unterschiedlichen Namenssuffixen angesprochen wurden, getrennte Klassenlisten geführt wurden, getrennter Sportunterricht stattfand und teilweise auch unterschiedliche Fächer (wie Hauswirtschaft) unterrichtet wurden.

Männlichkeit und Weiblichkeit aufgelöst würden (Mae 2008a, 32). Die LDP veröffentlichte 2005 eine Erklärung, in der sie sich für die Anerkennung der traditionellen Geschlechterrollen aussprach. Laut Mae folgt der Backlash dabei zwei verschiedenen Argumentationen: zum einen werde Individualisierung als Zerstörung der Familie gesehen und zum anderen werde die ausländische Einmischung, vor allem durch die UNO-Antidiskriminierungspolitik, kritisiert. Mae schreibt:

Konservative rechtfertigen häufig bestimmte Differenzsetzungen, Hierarchisierungen und Diskriminierungen unter dem Deckmantel der Kultur. Durch die von ihnen behauptete Autonomie der nationalen Kultur (Kulturrelativismus) sollen Praktiken, wie sie in der [UNO-Antidiskriminierungs-] Konvention kritisch benannt werden, vor Kritik von außen geschützt werden. Damit können willkürliche und ungerechte Diskriminierungspraktiken mit der Argumentation gerechtfertigt werden, dass sie auf der kulturellen Tradition eines Landes bzw. einer Nation beruhen – wobei es sich nur allzu oft um „erfundene Traditionen“ (Hobsbawm, Ranger 1983) handelt. (Mae 2023, 205)

Es zeigt sich, dass innerjapanische Diskurse um Weiblichkeit diese noch immer stark mit der japanischen Kultur verbinden. Durch diese Rolle als Bewahrerinnen der japanischen Kultur verengt sich der Raum dessen, was als gesellschaftlich akzeptiert gilt, für Frauen noch weiter.

Die gesellschaftliche Stellung von Frauen wird häufig im politischen Umfeld diskutiert, wobei Diskussionen in diesem Feld aufgrund ihres Einflusses auf die Rechtsprechung eine besondere Tragweite haben. Im Jahr 2001 stand der rechtskonservative bis ultranationalistische Politiker Ishihara Shintarō (1932–2022) im Zentrum medialer Aufmerksamkeit, da er während eines Interviews mit der Frauenzeitschrift *Shūkan josei* (dt.: „Wochenzeitschrift Frau“) die Ansicht äußerte, ältere Frauen, die nicht mehr reproduktionsfähig sind, seien nutzlos (The Scotsman 2002). Der ehemalige Premierminister und LDP-Politiker Mori Yoshiro (*1937) überlegte 2003 öffentlich, kinderlosen Frauen die Sozialleistungen zu streichen (Hemmann 2018a, 170)¹⁸, und Shiomura Ayaka (*1978), Abgeordnete des Stadtparlaments Tōkyō, wurde bei ihrer ersten Fragezeit im Parlament 2014 durch Zwischenrufe von nicht identifizierten männlichen Kollegen gestört, die sie fragten, ob sie unfruchtbar sei, und sie aufforderten, zu heiraten (Blaschke 2014).

Die mangelnde Teilhabe von Frauen am politischen Leben Japans wird auch im Gender Gap Report des Weltwirtschaftsforums bestätigt, in dem Japan nur den 118. Platz (von 146) belegt (World Economic Forum 2024). Dieser Report ver-

¹⁸ Im Jahr 2021 musste Mori schließlich von seinem Posten als Chef-Organisator der Olympischen Spiele zurücktreten, nachdem seine Aussagen, Sitzungen mit Frauen dauerten zu lange, da sie zu viel redeten, auf nationale und internationale Kritik gestoßen waren (ZDF 2021).

gleicht die Geschlechtergleichstellung verschiedener Länder in den Bereichen Politik, Wirtschaft, Bildung und Gesundheit und erstellt so eine Rangfolge. 2006, als der Report zum ersten Mal veröffentlicht wurde, befand sich Japan noch auf Platz 80. Damit liegt Japan aktuell nicht nur weit hinter den anderen G7-Staaten (Deutschland: 7, Großbritannien: 14, Frankreich: 22, Kanada: 36, USA: 43, Italien: 87), sondern auch deutlich hinter seinen ostasiatischen Nachbarländern Südkorea (94) und China (106).

Vor allem die Definition von Mutterschaft hat sich laut Otomo seit der Meiji-Zeit kaum verändert:

The myth of motherhood entails the narrative of never-ending love, which in real terms demands self-sacrifice and voluntary servitude to every member of the family. The motherhood discourse is flooded with language such as ‚natural‘ and ‚innate‘ desire, making it sound as if caring was part of psychological disposition common to all women. (Otomo 2017a, 190)

Die japanische Feministin Ueno Chizuko (*1948) argumentiert ebenfalls, dass Mutterschaft nichts sei, was allen Frauen inhärent sei. Für sie ist Mutterschaft weder Natur noch Kultur, sondern ein historisches Produkt, das historischem Wandel unterliegt (Ueno 1996, 18). Das kulturelle Ideal einer sich (für ihre Familie) aufopfernden Frau sieht sie dabei als Ausbeutung von Frauen. Grundsätzlich fokussieren sich Weiblichkeitsdiskurse in den japanischen Medien stark auf Frauen der Mittelschicht. Dies liegt auch darin begründet, dass sich bis Mitte der 1990er Jahre ein Großteil der japanischen Gesellschaft der Mittelschicht zugehörig fühlte; erst seitdem führt der Trend zu mehr ökonomischer Ungleichheit zur verstärkten Diskussion der ‚Differenzgesellschaft‘ (*kakusa shakai*)¹⁹. Ueno erwähnt ein mangelndes Bewusstsein für Intersektionalität im Diskurs um Weiblichkeit:

We call ourselves a middle-class society, and women enjoy all the benefits of a middle-class status. However, the high level of *raifustāiru* [sic] we enjoy is supported by a growing distance between Japanese who are members of the middle class and Japanese and non-Japanese who fall outside of it. [...] The disappearance of clearly defined class difference in Japan has made it that much more difficult to identify and address gender issues. (Ueno 1999, 292–293)

Das hegemoniale Bild von Weiblichkeit, das in den japanischen Medien und Diskursen präsentiert wird, zeigt sich noch immer stark als ethnisch japanische Frau der Mittelschicht, andere Lebensentwürfe werden nur vereinzelt dargestellt. Die in dieser Studie analysierten Werke zeichnen ein vielfältigeres Bild von Frauenfi-

¹⁹ Vgl. u. a. Schad-Seifert 2007.

guren: Sie stammen aus unterschiedlichen sozialen Schichten, arbeiten prekär, selbstständig, in Gelegenheitsjobs, in Eliteunternehmen oder als Prostituierte.

Mit den Ansprüchen umzugehen, die von der patriarchalen Gesellschaft an Frauen gestellt werden, kann laut Ueno mitunter zu internalisierter Misogynie führen. Sie schreibt:

Industrialization allocates to women the status of “nature” as opposed to “culture”. Note that this “nature” is constructed by “culture” as its residual category. The only way women can survive in industrialized society is either (1) to accept their status as second-class citizens, or (2) to internalize misogyny, viewing themselves from an adopted male perspective. To make matters worse, women who do succeed in this internalization are defined as “neurotic” because they fail to accept their femininity. (Ueno 1996, 11)

Die internalisierte Misogynie, die Ueno anspricht, wird im medialen Diskurs kaum thematisiert. Sie findet sich jedoch in vielen Texten japanischer Autorinnen und stellt auch ein Schlüsselement in den Werken dar, die im Rahmen dieser Studie analysiert werden. Misogynie äußert sich dabei bei Männern anders als bei Frauen, da Männer das ‚Andere‘ hassen, Frauen jedoch das ‚Selbst‘. Ueno betont, dass Misogynie systematisch ist, da alle Menschen so sozialisiert werden (Ueno 2018, 12). Sie arbeitet heraus, dass Frauen seit Einführung des Gleichstellungsgesetzes nach zwei unterschiedlichen Wertskalen beurteilt werden: Auf der einen Seite gibt es den ‚weiblichen‘ oder ‚persönlichen‘ Wert, der sich – zum Beispiel in Form einer Karriere – selbst erarbeitet werden kann; auf der anderen Seite steht jedoch der ‚männliche‘ Wert, den man nur von Männern erhalten kann (Ueno 2018, 202–203). Dieser männliche Wert bezieht sich immer auf die Sexualität, wobei Männer Frauen in „Frauen zur Fortpflanzung“ und „Frauen zum Vergnügen“ einteilen (Ueno 2018, 234)²⁰. Beruflich erfolgreich zu sein und so den ‚persönlichen‘ Wert zu erhalten, erfordert dabei eine Bewertung nach männlichen Kriterien (da es sich bei der öffentlichen um die männlich kodierte Sphäre handelt), während der ‚männliche‘ Wert voraussetzt, nach weiblichen Kriterien attraktiv zu sein (Ueno 2018, 246).

Hansen gelangt zu einem ähnlichen Schluss und arbeitet heraus, dass die Öffnung des Arbeitsmarktes für Frauen dafür gesorgt hat, dass widersprüchliche Formen der Weiblichkeit normativ wurden. Verschiedene Subjektpositionen, die Frauen einnehmen können, wie die ‚Mutter‘ oder die ‚Angestellte‘, sind dabei mit unterschiedlichen Gendermarkern belegt, die von Frauen ein konstantes Ausloten der eigenen Geschlechterperformanz in unterschiedlichen Kontexten erfordern. In Anlehnung an Søndergaard bezeichnet Hansen das als „lange Leine“ der nor-

²⁰ 生殖向けの女、快楽向けの女. Im christlich-westlichen Kontext beschrieb Sigmund Freud erstmals das Phänomen.

mativen Weiblichkeit, die zwar oberflächlich mehr Freiheit erlaubt, aber auch Widersprüche erzeugt, die bei Frauen zunehmend zu selbstschädigenden Verhaltensweisen führen (Hansen 2016, 34–36). Sie schreibt:

[...] it is significant that since the 1980s, when contradictory femininity gradually became normative in Japan [...], the incidence of women who harm their own bodies through eating disorders and self-harm has been on the rise, comprising a particular group of mental-health sufferers who tend to feel they get mixed, contradictory messages about femininity. (Hansen 2016, 116)

Die verschiedenen Subjektpositionen, die Frauen einnehmen müssen, werden auch in den Analysen in Kapitel 3, 4 und 5 herausgearbeitet. Besonders relevant sind die Theorien von Ueno und Hansen dabei für die Auseinandersetzung mit den Texten von Kirino Natsuo und Kanehara Hitomi, da diese nach der Einführung des Gleichstellungsgesetzes 1986 veröffentlicht wurden.

Die in diesem Kapitel dargestellten Geschlechter- und vor allem Weiblichkeitsdiskurse sind bis heute sehr einflussreich. *Invented traditions* der Meiji-Zeit, wie die strenge Teilung in öffentliche und private Sphäre sowie die Entwicklung des *ryōsai kenbo*-Bildes und die damit einhergehende Reduzierung der weiblichen Rolle auf Mutterschaft, haben immer noch großen Einfluss im japanischen Diskurs. Dabei zeigt sich, dass Frauen vor allem durch ihre Körper an ihre soziale Rolle gebunden werden. Dies äußert sich nicht nur durch die Betonung ihrer Reproduktionsfähigkeit, sondern auch durch ihre Rolle als ‚Bewahrerinnen‘ der japanischen Kultur, die hauptsächlich durch die körperliche Aufmachung in Form von Kleidung und Make-up gezeigt wird.

2.1.3 Körperlichkeit

Der Körper ist Forschungsgegenstand verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen wie Medizin, Biologie, Soziologie oder Psychologie, deren Körperdiskurse auch medial verarbeitet und so einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden. In diesem Kapitel liegt der Fokus auf soziologischen und philosophischen Zugängen zum Körper.

Die frühe Soziologie ignorierte den Körper größtenteils – lediglich Norbert Elias (1897–1990) thematisierte die Funktion des Körpers (im Kontext von Zivilisationsprozessen) in seinem Werk *Über den Prozeß der Zivilisation* aus dem Jahr

1939²¹. Dass sich erst im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts verschiedene Wissenschaften wie die Soziologie oder Geistes- und Kulturwissenschaften für den Körper zu interessieren begannen, sieht Gugutzer durch verschiedene Faktoren beeinflusst: Der zunehmende materielle Wohlstand sorgte dafür, dass es zu Konsumkultur und einem damit verbundenen Körperboom kam, die Massenmedien (vor allem das Fernsehen) zeigen zunehmend erotische und sexuelle Körper, aber auch Sport- und Gewaltkörper, und thematisieren die zunehmende Überalterung der Gesellschaft und das Aufkommen von Zivilisationskrankheiten wie Allergien, Stress, Depressionen und Herzinfarkten. Die sich stetig weiter entwickelnden Reproduktions- und Biotechnologien führen zudem dazu, dass die Grenzen und Funktionen des Körpers neu überdacht werden (Gugutzer 2013, 34–39). Innerhalb der Soziologie arbeitet Gugutzer vier verschiedene Zugänge zum Körper heraus: der Körper als Produkt der Gesellschaft, der Körper als Produzent von Gesellschaft, der Körper als Gelenk zwischen Struktur und Handlung sowie der Körper im historischen Wandel und Kulturvergleich. Diese Zugänge nähern sich dem Körper aus verschiedenen theoretischen Perspektiven.

Sozialkonstruktivistische Ansätze betrachten Natur und Kultur nicht als Gegensätze, sondern als untrennbar. Auch scheinbar ‚natürliche‘ Dinge wie der Geschlechtskörper sind demnach sozial konstruiert, obwohl sie als ontologisch gelten (Villa 2000, 13–14). Daraus entwickelten sich der radikale Konstruktivismus, vertreten v. a. durch Judith Butler (vgl. Kapitel 2.2), und handlungstheoretische Ansätze wie ‚doing gender‘, die Geschlecht als performative Praxis verstehen. Diese Performanz zeigt sich in Körperstrategien wie Kleidung, Sprache oder der Nutzung sexuierter Räume (Villa 2000, 88–91). Die mikrosoziologische Leib-Phänomenologie ergänzt diese Perspektive, indem sie auf die leiblich²² fühlbare Materialität des Körpers und seine Rolle bei der Erfahrung von Geschlechterdifferenz hinweist (Villa 2000, 180–182).

Was diese verschiedenen Ansätze miteinander verbindet, ist die Überwindung des durch René Descartes (1596–1650) geprägten Körper-Geist-Dualismus, der den Geist (*res cogitans*) klar vom Körper (*res extensa*) trennt und beide in ein

21 Gilt als eines der wichtigsten Werke der Soziologie des 20. Jahrhunderts. Elias untersucht die Entwicklung moderner westlicher Gesellschaften und argumentiert, dass Zivilisation ein Prozess ist, der sich durch die zunehmende Kontrolle menschlicher Triebe auszeichnet.

22 Die Trennung der Wörter „Leib“ und „Körper“ existiert nur im deutschen wissenschaftlichen Sprachgebrauch. „Leib“ wird hierbei für die materielle, physische Dimension des Körpers und seiner Empfindungen verwendet, während „Körper“ die soziologische Bedeutungsebene beschreibt. Stockmeyer sieht dies auch in der etymologischen Verwandtschaft der Wörter begründet: „Leib“ geht auf das mittelhochdeutsche Wort *lib* (Leben) zurück, „Körper“ auf das mittelhochdeutsche Wort *korper* (Leiche) (Stockmeyer 2004, 12).

hierarchisches Verhältnis zueinander stellt. Durch die Ontologisierung der Geschlechterrollen, die Frauen als schwächer und emotionaler beschreibt als Männer, werden Frauen dem Körper zugeordnet und Männer dem Geist (Gugutzer 2013, 40–42).

Im weiteren Verlauf dieses Kapitels stelle ich verschiedene Körpertheorien vor, die sich mit gesellschaftlichen Normierungsprozessen beschäftigen und somit die Grundlage für die Textanalysen in Kapitel 3, 4 und 5 legen. Dies sind zum einen Foucaults Ausführungen zu Macht und Disziplinierung und zum anderen Bourdieus Theorien zu Klassenkörper und Körperkapital. Obwohl es sich bei beiden um europäische Soziologen handelt, können ihre Theorien auch auf die japanische Gesellschaft angewendet werden. Dies begründet sich darin, dass Foucault und Bourdieu hauptsächlich in kapitalistischen Gesellschaften geforscht haben (die sich unter anderem dadurch auszeichnen, dass die Machtverhältnisse oft eng mit dem Besitz von Kapital und Ressourcen verknüpft sind) und Japan ebenfalls eine kapitalistisch-bürgerliche Gesellschaft ist²³.

Mit körperlicher Disziplin als Machttechnologie beschäftigt sich Foucault in seinem Werk *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses* aus dem Jahr 1976. Den Machtbegriff versteht Foucault nicht repressiv, sondern als integralen und konstitutiven Bestandteil einer Gesellschaft, der sich in jeder zwischenmenschlichen Interaktion oder sozialen Beziehung findet (Stockmeyer 2004, 102).²⁴ Er nimmt hierbei Bezug auf das architektonische Modell des Panopticons des britischen Philosophen Jeremy Bentham (1748–1832), das für Gefängnisse entworfen wurde. Ausschlaggebend in diesem Modell ist, dass von einem zentralen Ort aus alle Inhaftierten beobachtet werden können, ohne dass dieser Ort für diese selbst einsehbar ist. Da sie nicht wissen, wann und ob sie tatsächlich beobachtet werden, internalisieren sie den Blick der Wachperson und verhalten sich zu allen Zeiten so, als würden sie beobachtet. Foucault argumentiert, dass dieses Modell nicht nur in Gefängnissen existiert, sondern auch in Fabriken, Schulen, Arbeits- und Armenhäusern, „Irrenanstalten“ und Krankenhäusern (Foucault 1976, 256–271). Die körperlichen Einschränkungen und Disziplinierungen, die in diesen Institutionen auf die Individuen einwirken, werden durch den Überwachungsprozess internalisiert. Blicke fungieren somit bei Foucault auch als Mittel

²³ Beide werden zudem in der japanischen Forschung (v. a. in den Bereichen Soziologie, Philosophie und Kulturwissenschaften) rezipiert, auch wenn ihre Theorien dort nicht so einflussreich sind wie in Europa. Vgl. u. a. Sanada 2016.

²⁴ Foucault spricht nur dann von Macht, wenn die Individuen über Freiheit verfügen. Im Fall von beispielsweise Sklaverei wird demnach keine Macht, sondern Gewalt ausgeübt (Stockmeyer 2004, 102).

der Macht²⁵. Die Kontrolltechniken der Normalisierung basieren demnach nicht auf Macht als normativem Gesetz, sondern auf kontinuierlichen ‚Mikrotechniken‘, die durch die Internalisierung des Blicks der Wachperson entstehen und denen die Individuen sich ohne direkten Zwang unterwerfen. Der Körper wird dabei zum wichtigsten Element der modernen Disziplinarmacht, da die Selbstregulation sich hauptsächlich über regulierte Körper äußert (Butler 1989a, 605)²⁶. Die Akte der Selbstregulation bezeichnet Foucault als Selbsttechnologien. Diese folgen nicht nur der Internalisierung äußerer Anforderungen, sondern werden auch durch ein System von Anreizen und Versprechen induziert (Zehetner 2012, 102). Das Ziel dieser Normalisierungsprozesse ist es, produktive Körper hervorzubringen (Reiter 2011, 75). Dies geschieht durch verschiedene Verbote, Gebote und Normalisierungsrituale:

Aber der Körper steht auch unmittelbar im Feld des Politischen; die Machtverhältnisse legen ihre Hand auf ihn; sie umkleiden ihn, markieren ihn, dressieren ihn, martern ihn, zwingen ihn zu arbeiten, verpflichten ihn zu Zeremonien, verlangen von ihm Zeichen. Diese politische Besetzung des Körpers ist mittels komplexer und wechselseitiger Beziehungen an seine ökonomische Nutzung gebunden; [...] zu einer ausnutzbaren Kraft wird der Körper nur, wenn er sowohl produktiver wie unterworfenen Körper ist. (Foucault 1976, 37)

Die Machtausübung dient folglich hegemonialem Interesse, und Disziplinarmacht ist im Kapitalismus unerlässlich.

Der Körper findet auch in der Forschung Bourdieus Beachtung, der ihn vor allem als Ausdruck der sozialen Klasse betrachtet. Als „körperlichen Habitus“ bezeichnet er zum Beispiel Aussehen, Bewegungen und Benehmen, was je nach Feld unterschiedlich ist (Gugutzer 2013, 68). Er schreibt:

[...] zunächst einmal in seinen scheinbar natürlichsten Momenten – seinen Dimensionen (Umfang, Größe, Gewicht, etc.) und Formen (rundlich oder vierschrötig, steif oder geschmeidig, aufrecht oder gebeugt, etc.), seinem sichtbaren Muskelaufbau, worin sich auf tausenderlei Art ein ganzes Verhältnis zum Körper niederschlägt, mit dem Körper umzugehen, ihn zu pflegen und zu ernähren. (Bourdieu 1982, 307)

Der Körper fungiere dabei als „unwiderlegbarste Objektivierung des Klassengeschmacks“ (Bourdieu 1982, 307), wobei Bourdieu Geschmack als leiblich-körperliche Variante von inkorporierter Kultur versteht. Der Körper wird dabei von Geburt an klassenspezifisch geformt, was sich unter anderem in der Art und Weise des Fütterns, der Kommunikation, dem Umgang und den Beziehungsmustern äußert (Gu-

²⁵ Die Verbindung von Blick (*gaze*) und Macht wird auch durch die Einführung des Konzepts des *male gaze* in Kapitel 2.4.1 wieder aufgegriffen.

²⁶ Als Beispiele dafür nennt Foucault unter anderem das Verweilen in den Zellen im Gefängnis, die Anordnung zur körperlichen Arbeit in Fabriken sowie das Stillsitzen in der Schule.

gutzer 2013, 70). In späteren Weiterführungen seiner Theorien nimmt Bourdieu hier auch speziell die Performanz von Geschlechterrollen in den Blick:

Die Maskulinisierung des männlichen und Feminisierung des weiblichen Körpers sind gewaltige und in einem bestimmten Sinn unendliche Aufgaben, die, heute wohl mehr denn je, einen beträchtlichen Aufwand an Zeit und Anstrengung erfordern und eine Somatisierung des Herrschaftsverhältnisses zu Folge haben, das auf diese Weise naturalisiert wird. (Bourdieu 2005, 99)

Die Wichtigkeit dieser Vergeschlechtlichung der Körper sieht er darin, dass Männlichkeit als eine Art „Adel“ betrachtet wird, da sie der Weiblichkeit gegenüber als überlegen empfunden wird. Die symbolische Gewalt, die Frauen in Form von Diskriminierung erfahren (wenn man ihnen beispielsweise das Wort abschneidet, sie auf ihr Äußeres reduziert oder sie in öffentlichen Diskussionen nicht beachtet), stärkt dabei das bestehende symbolische Herrschaftsverhältnis und ist – wie alle Formen der symbolischen Gewalt – daher so wirksam, da sie nicht auf der Ebene der bewussten Intention stattfindet (Bourdieu 2005, 105–106).

Er untersucht den Körper jedoch nicht nur in Bezug auf seine Klassenzugehörigkeit, sondern auch seine Funktion als Kapital, das sogenannte ‚Körperkapital‘. Formen des Körperkapitals stellen beispielsweise gutes Aussehen (Attraktivität), sportliches Talent oder Gesundheit dar. Die verschiedenen Formen des Körperkapitals besitzen einen Eigenwert, sind aber auch in andere Kapitalsorten (zumeist ökonomisches) konvertierbar²⁷. Durch Arbeit können sie aufgewertet werden, gehören jedoch zu den Kapitalsorten, die nicht auf andere Personen übertragbar sind (Bourdieu 1983, 196). Der Körper wird in Relation zur Körperkraft zudem auch als Machtmittel eingesetzt, beispielsweise von Männern gegen Frauen oder von Erwachsenen gegen Kinder. Auch Blicke sieht Bourdieu – wie Foucault – als ein Machtmittel (Bourdieu 1982, 310).

Foucaults Thesen zur diskursiven Macht und Bourdieus Ausführungen zur sozialen Macht eignen sich, um aufzuzeigen, durch welche Machttechnologien die symbolische Herrschaft des Männlichen aufrechterhalten wird. Beeinflusst durch unter anderem (männlich geprägte) Sexualitäts- und Reproduktionsdiskurse finden sich diese Machtstrukturen in die vergeschlechtlichten Körper eingeschrieben, wie Kapitel 2.2 zeigen wird.

²⁷ In der Konvertierung zu kulturellem oder sozialem Kapital erweist sich das Körperkapital jedoch als instabil, „da die Wertschätzung der verschiedenen Arten körperlichen Kapitals nach Ort und Zeit variiert“ (Gugutzer 2013, 70).

2.2 Der Körper als Projektionsfläche sozialer Diskurse

Ziel dieses Kapitels ist es, darzulegen, inwiefern nicht nur die Wahrnehmung des Körpers, sondern auch der Körper selbst durch Diskurse konstruiert wird. Im Fokus stehen dabei die Theorien Judith Butlers. In Kapitel 2.2.1 stelle ich zunächst Foucaults Diskurstheorie und, darauf aufbauend, Butlers Theorien zu Genderperformativität vor. Kapitel 2.2.2 führt diese Theorien weiter aus und thematisiert Butlers Theorien zur diskursiven Konstruktion von nicht nur sozialen Geschlechterrollen (*gender*), sondern auch des Geschlechtskörpers (*sex*). Kapitel 2.2.3 zeigt unter Bezugnahme auf Irigarays Theorien zur ‚anderen Frau‘ auf, inwiefern das diskursiv produzierte weibliche Idealbild das tatsächliche Leben realer Frauen beeinflusst.

2.2.1 Genderperformativität und die heteronormative Matrix

Foucault betrachtet Diskurse als einen maßgeblichen Faktor der Vergesellschaftung des Individuums²⁸. Diskurse sieht er als Materialisierung dessen, was in einer Gesellschaft oder Kultur zu einer bestimmten Zeit gesagt und gedacht wird (Gugutzer 2013, 74). Sie sind „eine Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem angehören“ und teilen sich in verschiedene Felder, wie klinische, ökonomische oder psychiatrische Diskurse (Foucault 1973, 156). Sprechakte (sprachliche Performanz) formen Diskurse maßgeblich und bringen diskursive Praktiken hervor, die wiederum Teil des Diskurses werden (Foucault 1973, 74). Diskurse fungieren als Normierungsprozesse, die festlegen, was zu einer bestimmten Zeit innerhalb einer bestimmten Gesellschaft als ‚sagbar‘ gilt. Somit bilden sie – im Sinne des *linguistic turns* – die Wirklichkeit nicht ab, sondern konstruieren diese. Diskurse sind dementsprechend immer mit Macht verknüpft – der Macht der Definition (Foucault 1977, 122). Es wohnt ihnen jedoch nichts Originales und keine inhärente Wahrheit inne.

Eine maßgebliche Institution der diskursiven Macht stellt dabei vor allem die Wissenschaft dar. Am Beispiel der Sexualitätsdiskurse seit dem 17. Jahrhundert arbeitet Foucault heraus, inwiefern der diskursive Körper zum Schnittpunkt von Wissen, Macht und Sprache wird (Gugutzer 2013, 76)²⁹. Er argumentiert, dass die Definition von „Sex“ vom Sexualitätsdiskurs abhängig ist, der sich aus der Er-

²⁸ Foucault argumentiert, dass es kein ‚natürliches‘ Subjekt gibt, sondern dieses immer erst durch die historische und kulturelle Realität hervorgebracht wird (Stockmeyer 2004, 98).

²⁹ Zur Etablierung sexualwissenschaftlicher Diskurse speziell in Japan im frühen 20. Jahrhundert vgl. Frühstück 1997, 2003.

kenntnis heraus materialisierte, dass die Kontrolle von Sexualität (und somit Reproduktion) essenziell für den Fortbestand bürgerlich-kapitalistischer Gesellschaften ist (Foucault 1977, 19–21). Körperliche Phänomene wie Masturbation, Menstruation oder Perversion existierten schon vorher, wurden durch die Sichtbarmachung im Diskurs jedoch erst „real“ (Gugutzer 2013, 76). Er sieht vier große strategische Komplexe in der Diskurshegemonie: die Hysterisierung des weiblichen Körpers, die Pädagogisierung des kindlichen Sexes, die Sozialisierung des Fortpflanzungsverhaltens und die Psychiatrisierung der perversen Lust (Foucault 1977, 125–127). Da Sex das Bindeglied zwischen der Disziplinierung des individuellen Körpers und der Regulierung des Gesellschaftskörpers darstellt, zielt das Sexualitätsdispositiv auf die Regulierung der Bevölkerung über die Regulierung des individuellen Sexualverhaltens. Diese Kontrolle bildet gemeinsam mit der institutionellen Körperdisziplinierung (vgl. Kapitel 2.1.3) die sogenannte „Bio-Macht“, die die Individuen durch internalisierte Fremdkontrolle (die somit zur Selbstkontrolle wird) zu produktiven Mitgliedern der Gesellschaft macht:

Diese Bio-Macht war gewiß ein unerlässliches Element bei der Entwicklung des Kapitalismus, der ohne kontrollierte Einschaltung der Körper in die Produktionsapparate und ohne Anpassung der Bevölkerungsphänomene an die ökonomischen Prozesse nicht möglich gewesen wäre. (Foucault 1977, 168)

Im Zuge dessen entsteht eine Vorstellung des ‚normalen‘ Körpers, der sich von ‚unnormalen‘ Körpern abgrenzt (Gugutzer 2013, 77), was wiederum dazu führt, dass ‚unnormale‘ Körper in der Gesellschaft marginalisiert werden.

Neben Foucaults Diskursanalyse greift Butler auch auf die dekonstruktivistischen Ansätze des französischen Philosophen Jacques Derrida (1930–2004) zurück. Die Dekonstruktion als philosophische Strömung versteht sich als Infragestellung der Hierarchisierungsmechanismen, die einem bestimmten Subjekt oder Diskurs Vormachtstellung einräumen. Derrida bezeichnet abendländisches Denken als „Logozentrismus“: Die Gesellschaft strukturiert sich durch die Aufrechterhaltung binärer hierarchischer Oppositionen (z. B. hell/dunkel, stark/schwach etc.), die sich erst durch die Differenz zueinander definieren. Dabei wird einer der Begriffe immer als ursprünglich und zentral betrachtet, der andere als davon abgeleitet und marginalisiert (Stockmeyer 2004, 92–93). Innerhalb des dekonstruktivistischen Feminismus entwickelte sich dadurch geprägt der Begriff des Phallogozentrismus. Dieser weist nicht nur darauf hin, dass ‚Mann/männlich‘ als Norm gilt – und ‚Frau/weiblich‘ als marginalisierte Abweichung –, sondern auch darauf, dass Weiblichkeitsentwürfe per se immer aus männlicher (und nicht aus eigener, weiblicher) Perspektive definiert werden. Da sowohl ‚Männlichkeit‘ als auch ‚Weiblichkeit‘ aus männlicher Sicht konstruiert werden, sei die Einteilung in zwei Geschlechter somit grundsätzlich problematisch.

Zurückgreifend auf die Theorien von Foucault und Derrida untersucht Butler vor allem die Naturalisierungsprozesse, die das Geschlecht betreffen. Dabei betrachtet sie Identitätskategorien –beispielsweise ‚Frau‘ – grundsätzlich als ontologisch, also als essenzialisierende Konstruktion (Villa 2000, 124). Auch den selbstnaturalisierenden Geschlechterdiskursen wohnt dabei keine inhärente Wahrheit inne; stattdessen sind auch sie im Kontext bestehender Machtverhältnisse zu verstehen. Sprache stellt dabei den offensichtlichsten Ausdruck des Diskursiven dar, jedoch können Sprechakte nur dann Realität schaffen, wenn sie sich auf vorhandene Bedeutungen beziehen. Butler nutzt daher den Begriff der ‚Zeichenkette‘, der zunächst von Friedrich Nietzsche (1844–1900) in seiner 1887 erschienen Streitschrift *Zur Genealogie der Moral* benutzt und später von Foucault aufgegriffen wurde. Eine Zeichenkette beschreibt eine Kette neuer Interpretationen eines Begriffs, wobei es keinen Ursprung und keine Wahrheit gibt, die am Anfang der Kette stünde (Butler 1997, 307–308). Durch häufiges Wiederholen und Zitieren werden (Sprech-)Akte performativ und reproduzieren somit bestehende Geschlechterideale (Reiter 2011, 92). Diesen liegt jedoch keine Wahrheit zugrunde, weshalb die Ideale selbst sich mit der Zeit ändern können, während der Zwang zur Performanz dieser Ideale gleichbleibt.

Butler argumentiert zudem, dass es kein ‚Außen‘ des Diskurses gibt, sondern Umdeutungen nur innerhalb des Diskurses stattfinden können. Villa führt aus, dass dies in Bezug auf Geschlechterdiskurse bedeutet, dass nicht nur die Worte ‚heterosexuell‘ und ‚homosexuell‘, sondern auch Begriffe wie ‚trans‘, ‚bi‘ und ‚pan‘ sich auf die Geschlechterbinarität beziehen; auch die Androgynie entdeckt daher nichts Neues, sondern verwischt nur die Grenzen des Alten (Villa 2000, 129).

Butler betont, dass das Geschlecht bereits von Geburt an mittels eines Sprechaktes festgelegt wird: Der Ausdruck „Es ist ein Mädchen“ (oder „Es ist ein Junge“) markiert den Beginn dieses Prozesses (Butler 1997, 318). Durch die Reproduktion von normalisierenden Geschlechterdiskursen entstehen so Definitionen dessen, was als lebbare und anerkannte Geschlechtsidentitäten gilt, die Butler als „intelligible“ Geschlechter beschreibt. Indem die Diskurse festlegen, was Intelligibilität darstellt, schließen sie allerdings auch das ‚Andere‘ aus:

Da aber die „Identität“ durch die stabilisierenden Konzepte „Geschlecht“ (*sex*), „Geschlechtsidentität“ (*gender*) und „Sexualität“ abgesichert wird, sieht sich umgedreht der Begriff der „Person“ selbst in Frage gestellt, sobald in der Kultur „inkohärent“ oder „diskontinuierlich“ geschlechtlich bestimmte Wesen auftauchen, die Personen zu sein scheinen, ohne den gesellschaftlich hervorgebrachten Geschlechter-Normen (*gendered norms*) kultureller Intelligibilität zu entsprechen, durch die die Personen definiert sind.

„Intelligible“ Geschlechtsidentitäten sind solche, die in bestimmtem Sinne Beziehungen der Kohärenz und Kontinuität zwischen dem anatomischen Geschlecht (*sex*), der Geschlechts-

identität (*gender*), der sexuellen Praxis und dem Begehren stiften und aufrechterhalten. (Butler 1991, 38)

Butler bezeichnet dies als „Matrix der Intelligibilität“ oder „heteronormative Matrix“. Alles, was davon abweicht, wird als ‚abnormal‘ begriffen. Die Performativität wird somit zum Zwang. Zudem wird auch hier Butlers Überzeugung deutlich, dass es kein ‚Ich‘ vor der Annahme eines Geschlechts gibt; das Subjekt somit immer vergeschlechtlicht ist (Butler 1997, 145). Der Ausdruck von Geschlechtsidentität stellt für Butler demnach keine Expressivität dar, sondern Performativität. Bei Verstoß gegen die Regularien der geschlechtlichen Identitätsbildung droht die gesellschaftliche Ausgrenzung bis hin zur Nichtidentität (Stockmeyer 2004, 129). Unter Bezugnahme auf Foucaults Theorien zum Panopticon entfalten sich die Disziplinierungsmaßnahmen über die Ausbildung von Selbstüberwachung und Selbstdisziplin. Die Geschlechtsidentität beschreibt Butler dabei als eine Performanz, die als „Überlebensstrategie in Zwangssystemen“ anzusehen ist (Butler 1991, 205). Subversives Potenzial sieht sie – wenn auch nicht unkritisch – beispielsweise in Drag-Performanzen³⁰, da dort die Darstellungen, mit denen heterosexuelle, intelligible Geschlechter naturalisiert werden sollen, bloßgestellt werden (Butler 1997, 317).

2.2.2 Geschlechtskörper

Butler kritisiert an der Einteilung in *sex* und *gender*, dass *gender* dazu genutzt werde, *sex* als vordiskursive Größe zu konstruieren (Xue 2014, 20). Der Geschlechtskörper ist für sie ebenso diskursiv konstruiert wie die Geschlechtsidentität:

Das „biologische Geschlecht“ ist demnach nicht einfach etwas, was man hat, oder eine statische Beschreibung dessen, was man ist: Es wird eine derjenigen Normen sein, durch die „man“ überhaupt erst lebensfähig wird, dasjenige, was einen Körper für ein Leben im Bereich kultureller Intelligibilität qualifiziert. (Butler 1997, 22)

Sie argumentiert, die Materie der Körper sei nicht zu trennen von den regulierenden Normen, die die Materialisierung des Körpers hervorbringen (Butler 1997, 22). Es existiere keine körperliche Materie, die von Diskursen unberührt bleibe. So konfigurieren Sexualitätsdiskurse bestimmte Körperöffnungen als intelligibel

³⁰ Dabei weist sie explizit darauf hin, dass Drag zwar subversives Potenzial besitzt, aber ebenso das Potenzial, übertriebene heterosexuelle Geschlechternormen zu reidealisieren (Butler 1997, 178).

und vaginale Penetration wird als Norm des Sexes definiert. Der Körper wird somit zum Geschlechtskörper, indem bestimmte Normen somatisiert werden (Villa 2000, 159). Dabei möchte Butler die Materialität des Körpers weder verleugnen noch diese seiner diskursiven Konstruktion gegenüberstellen – stattdessen argumentiert sie, dass Diskurse in Körpern leben und Körper ohne Diskurse nicht existieren könnten (Costera Meijers und Prins 1998, 282). Uneindeutige Geschlechtskörper haben dabei keinen Wert im hegemonialen Diskurs (der heterosexuellen Matrix) und werden daher im wörtlichen oder metaphysischen Sinne ermordet (Xue 2014, 51).

Dabei merkt Butler an, dass auch unintelligible Körper innerhalb des Diskurses existieren, dort jedoch keine Stimme erhalten:

So, it is not as if the unthinkable, the unlivable, the unintelligible has no discursive life; it does have one. It just lives within discourse as the radically uninterrogated and as the shadowy contentless figure for something that is not yet made real. – Judith Butler (Costera Meijers und Prins 1998, 281)

Zehetner nennt als Beispiele des Unintelligiblen deformierte, kranke, alte, behinderte, homosexuelle und trans- oder intersexuelle Körper, die dem als ‚normal‘ konstruierten weißen, heterosexuellen, jungen, gesunden Körper gegenüberstehen (Zehetner 2012, 86). Für den Geschlechtskörper gilt auch, was für die Performativität von Geschlecht gilt: Aus der Definition dessen, was als ‚abnormal‘ gilt, entsteht das normative Ideal.

Ergänzend zu Butlers Ausführungen möchte ich an dieser Stelle auf zwei weitere Theorien eingehen, die maßgeblich an der sozialen und diskursiven Konstruktion weiblicher Körper beteiligt sind und auch in den im Rahmen dieser Studie analysierten literarischen Texten thematisiert werden. So argumentiert Cahill, dass die konstante ‚Bedrohung durch Vergewaltigung‘ eine große Rolle bei der Konstruktion des weiblichen Körpers spielt³¹. Sie bewirkt, dass Frauen sich in bestimmten Räumen zu bestimmten Zeiten nicht so frei bewegen können wie Männer, und beeinflusst zudem, wie Frauen im öffentlichen Raum ihren Körper präsentieren. Diese konstante Bedrohung bezeichnet sie als systematische sexualisierte Kontrolle von Frauen (Cahill 2000, 45). Im Sinne Foucaults kann sie auch als eine Machttechnologie verstanden werden.

Bartky beschäftigt sich mit Disziplinartechnologien, die spezifisch weibliche Körper produzieren, wie Diäten, Fitness, Make-up und Frisuren. Männliche Macht funktioniere hier, indem sie normative weibliche Identität mit sexueller

³¹ Cahill merkt an, dass auch Männer vergewaltigt werden können, diese Bedrohung aber nicht omnipräsent sei.

Attraktivität gleichsetze (Sawicki 1994, 614). In ihrer Untersuchung von Anorexia nervosa (Magersucht) als kulturellem Phänomen versteht Bordo auch dieses als Disziplinartechnologie im Sinne Foucaults (Bordo 1985, 74–75). Die „gesellschaftliche Manipulation des weiblichen Körpers“ sieht sie dabei als eine der „Schlüsselstrategien für die Aufrechterhaltung der Machtbeziehungen zwischen den Geschlechtern“ (Sawicki 1994, 614). Diese Machttechnologien entfalten sich ebenfalls diskursiv:

Bordo behauptet nun nicht, daß diese kulturellen Praktiken in irgendeiner bewußten Form von Männern durchgesetzt wurden. Sie sind nicht die Machinationen einer männlichen Verschwörung. Bordo folgt auch hier Foucault und beschreibt sie als zielgerichtet, aber subjektlos. In diesen historisch entstandenen Machtbeziehungen zeigt sich eine patriarchale Logik, aber diese Logik ist nicht die Erfindung eines Individuums oder einer Gruppe. (Sawicki 1994, 615)

In späteren Ausführungen bezeichnet Bordo spezifische Benimmregeln und Kleidungsweisen, die Frauen körperlich einschränken, als Ausdrucksweisen von Bio-Macht (Bordo 1999, 248–253).

Es ist somit mittlerweile deutlich geworden, dass die vermeintliche ‚Natürlichkeit‘ des menschlichen Körpers sich in Wahrheit als *Naturhaftigkeit* (Villa) verstehen lässt. Körperliche Regulationstechniken werden genutzt, um bestehende Machtverhältnisse zu legitimieren. Relevant ist dabei auch, dass Individuen aller Geschlechter diese Diskurse ständig reproduzieren.

2.2.3 Die ‚andere Frau‘

Die hegemoniale (Hetero-)Sexualität ist für Butler ein andauernder Versuch, die eigene Idealisierung zu imitieren – was jedoch nie erreicht werden kann, womit der Prozess auch nie zum Abschluss kommt (Butler 1997, 178). Die Geschlechterperformativität erweist sich demnach als „Imitation ohne Original“ (Butler 1991, 203). Dennoch befindet sich das Subjekt im fortdauernden Versuch, das Geschlechterideal zu erreichen. Auch die Autorinnen der in dieser Studie analysierten literarischen Werke setzen sich mit diesen gesellschaftlichen Anforderungen auseinander, indem sie Frauenfiguren konstruieren, die ebenjenen nicht gerecht werden können. Idealisierte Weiblichkeit findet sich, vor allem im Werk Kaneharas, repräsentiert in der Form rivalisierender Frauenfiguren, mit denen sich die Protagonistinnen im Kampf um männliche Anerkennung messen.

Auch die französische feministische Philosophin Luce Irigaray argumentiert, dass dieses gesellschaftlich geformte Weiblichkeitsideal das Leben realer Frauen beeinflusst, indem sie sich an ihm messen und von Männern an ihm gemessen

werden. Irigaray beschreibt dieses Idealbild als die ‚andere Frau‘, die nicht real existiert, sondern als Manifestation des Ideals von Weiblichkeit zu verstehen sei. Irigaray baut ihre Theorien zwar auf der Psychoanalyse nach Sigmund Freud (1856–1939) und Jacques Lacan (1901–1981) auf und nähert sich der Fragestellung daher aus einer anderen Richtung als Butler, gelangt jedoch zu ähnlichen Schlüssen. Im Zentrum ihrer Ausführungen steht die These, dass das Männliche als ‚normal‘ gelte und das Weibliche als Abweichung – wobei das Weibliche sich vor allem durch seine Beziehung zum Männlichen definiere (vgl. Irigaray 1980). Die Konstruktion von Weiblichkeit als Residualkategorie kritisiert sie wie folgt:

I interpret and critique how the philosophical subject, historically masculine, has reduced all otherness to a relationship with himself – as complement, projection, flip side, instrument, nature – inside his world, his horizons. (Irigaray und Guynn 1995, 10)

Die Frau existiere dabei nur in ihrer Relation zu Männern. Das Geschlecht ‚Frau‘ sei daher eigentlich kein Geschlecht – sie fungiere nur als „Negativ, Gegenteil, Kehrseite“ des Männlichen (Irigaray 1979, 26). Unter Bezugnahme der Marx’schen Analyse der Ware als Elementarform des kapitalistischen Reichtums definiert sie den Status der Frau in der patriarchalen Gesellschaft als Ware im System des „Frauentauschs“. Da Frauen als Besitztümer zwischen Männern hin- und hergekauft werden (meist vom Vater an den Ehemann), sieht Irigaray ihre Rolle entweder als Gebrauchsgegenstand (im Falle der Ehefrau und Mutter) oder als Wertträgerin (im Falle der Jungfrau/Tochter)³². Prostituierte fungieren dabei als Schnittstelle, da sie beide Funktionen in sich vereinen. Für Frauen seien nur diese drei Rollen möglich, die alle auf die Befriedigung männlicher Bedürfnisse ausgerichtet sind (Irigaray 1979, 177–193). Dabei spricht Irigaray davon, dass diese Bedürfnisbefriedigung auf die ‚andere Frau‘ projiziert wird – die Frau wird zwar als das ‚Andere‘ konstruiert, aber da dieses ‚Andere‘ als Spiegel männlicher Bedürfnisse fungiert, statt die weibliche Realität abzubilden, entwickelt sich das Bild einer Idealfrau nach männlichen Wunschvorstellungen, denen reale Frauen zu entsprechen haben (vgl. Irigaray 1979, 1980).

Was ich unter Maskerade verstehe? U. a. das, was Freud die „Weiblichkeit“ nennt. Das besteht zum Beispiel darin, zu glauben, daß man eine Frau – und noch dazu, eine normale Frau – werden muß, während der Mann von vornherein Mann ist. Er braucht lediglich sein

32 Den hohen Stellenwert, der weiblicher Jungfräulichkeit im männlich dominierten Sexualitätsdiskurs zukommt, führt Irigaray darauf zurück, dass die Zerstörung des Hymens den Übergang der Frau vom Tauschwert zum Gebrauchswert symbolisiert (wobei es sich auch hier um ein Konstrukt und nicht um körperliche Realität handelt, da das Hymen beim Geschlechtsverkehr nicht zerstört wird).

Mann-Sein zu vollziehen, während die Frau gezwungen ist, eine normale Frau zu werden, das heißt in die Maskerade der Weiblichkeit einzutreten. (Irigaray 1979, 139)

Diese Argumentation überzeugt nicht vollständig, da Irigaray übersieht, dass trotz der Idealisierung des Männlichen marginalisierte Formen von Männlichkeit sowie männliche Idealbilder existieren, denen in der Realität nicht alle Männer entsprechen können³³. Dennoch greift auch sie den performativen Gedanken von Geschlecht auf, der sich an einem nicht erreichbaren Idealbild orientiert. Daher soll im Verlauf der Analyse der Begriff ‚andere Frau‘ genutzt werden, um diese Idealfrau zu beschreiben, die, wie Otomo feststellt, wie ein Geist über lebenden Frauen schwebt und deren Existenz für Frauen einen Quell der Angst darstellt, der sie dazu motiviert, sich selbst zu überwachen (Otomo 2017b, Internet). Dies beschreibt ebenfalls Mechanismen der Selbstüberwachung und -regulation, wie sie auch Foucault darlegte.

2.3 Körper und Horror: Abjektion

In diesem Kapitel werden zunächst Julia Kristevas Theorien zum Abjekten vorgestellt und herausgearbeitet, inwiefern Weiblichkeit und Frauen mit dem Abjekten assoziiert werden. In Kapitel 2.3.1 werden zuerst die Grundzüge von Kristevas Psychoanalyse und die Definition des Abjekten bzw. von Abjektion zusammengefasst. Kapitel 2.3.2 zeigt, inwiefern die Assoziation von Weiblichkeit und Abjektion zu monströsen Weiblichkeitsbildern in Literatur und Film führt und wie diese Darstellungen subversiv genutzt werden können, um bestehende Geschlechternormen infrage zu stellen. Kapitel 2.3.3 argumentiert schließlich, inwiefern Literatur und andere Medien als *safe space* fungieren können, in dem eine genussvolle Auseinandersetzung mit dem Abjekten möglich ist, ohne dass das Selbst bedroht wird.

2.3.1 Das Abjekte

Julia Kristeva ist eine bulgarisch-französische Literaturtheoretikerin, Psychoanalytikerin und Philosophin. Seit 1965 lebt und arbeitet sie in Paris, weshalb ihre Arbeiten im Kontext der französischen Philosophie stehen. In ihren Theorien stützt sie sich häufig auf den Psychoanalytiker Jacques Lacan; so auch in ihrem

³³ Auf aktuelle Entwicklungen der Männlichkeitsforschung kann in dieser Studie nicht eingegangen werden. Zur weiteren Lektüre vgl. u. a. Connell 1999.

Essay *The Powers of Horror*, in dem sie das Konzept des Abjekten diskutiert. Sie schrieb diesen Essay 1980 unter der Leitfrage, warum die voyeuristisch anmutende Zerstückelung weiblicher Körper in der Literatur weit verbreitet ist. Von der feministischen Literaturwissenschaft wird Kristeva für ihre Nähe zur Psychoanalyse kritisiert³⁴.

Ähnlich wie Freud und Lacan sieht Kristeva das Subjekt bzw. das Selbst als zusammengesetzt aus Semiotik (dem Unterbewusstsein, dem Emotionalen und dem Chaotischen) und Symbolik (dem Bewusstsein, dem Rationalen und dem Geordneten). Das Semiotische wird dabei dem Weiblichen zugeordnet und das Symbolische dem Männlichen. Lacan argumentiert, Babys würden als semiotische Wesen geboren und empfänden sich als Teil ihrer Mutter. Im Alter von sechs bis achtzehn Monaten lernten sie, sich als selbstständige – und von der Mutter getrennte – Subjekte zu begreifen. Diesen Prozess nennt Lacan das „Spiegelstadium“, was sich darauf bezieht, dass Kinder beginnen, sich im Spiegel zu erkennen. In diese Zeit fällt auch das Erlernen der Sprache, die Lacan mit Symbolik, und somit Ordnung, gleichsetzt. Dieser Eintritt in die Ordnung zerstöre die Einheit mit der Mutter, doch die Abgrenzung zur dieser sei nötig zur Subjektwerdung. Lacan betrachtet das Subjekt, wie Freud, als strukturalistisch, während Kristeva es als dynamisch empfindet. Das zentrale Streben des Subjekts ist für sie das Bedürfnis nach Symbolik und Ordnung. Abjektion entsteht laut Kristeva dann, wenn das Subjekt sein Bedürfnis nach Ordnung nicht befriedigen kann, da die Grenze zwischen ‚Selbst (Subjekt)‘ und ‚Anderem (Objekt)‘ verschwimmt: „We may call it a border; abjection is above all ambiguity“ (Kristeva 1982, 9). Die Dynamik der Identität beruht hier darauf, wie gut das Subjekt das Abjekte erkennen und verwerfen kann (Harold 2000, 869). ‚Abjekt‘ oder ‚das Abjekte‘ sind demnach die Teile, die vom Subjekt ‚verworfen‘ (*abjected*) werden, während Abjektion diesen Prozess der ‚Verwerfung‘ beschreibt, der sich unbewusst vollzieht und kontinuierlich stattfindet.

Emotional und körperlich reagiert das Subjekt auf die Konfrontation mit dem Abjekten mit Ekel³⁵. Kristeva erläutert dies am Beispiel des Ekels, den sie als Kind empfand, als ihre Mutter ihr eine Tasse heiße Milch brachte, die bereits Haut gebildet hatte. Die Haut lässt die Milch ungenießbar werden, weshalb sie – ähnlich wie verschimmeltes Essen – auf der Grenze zwischen ‚Ernährung‘ und ‚Gift‘ existiert. Diese paradoxe Betrachtungsweise der Milch lässt Abjektion entstehen, die

34 Zur feministischen Kritik an Kristeva vgl. Oliver 1993.

35 Die körperliche Reaktion, die sich aufgrund des Ekels einstellt, bezeichnet Kristeva als „a gagging sensation, and, still farther down, spasms in the stomach, the belly; and all the organs shiver up the body, provoke tears and bile, increased heartbeat, cause forehead and hands to perspire“ (Kristeva 1982, 3).

sich durch Ekel äußert. Kristeva betont, dass sie durch den Ekel zwar primär die Milch ablehnte, damit aber auch die symbolische Bedeutung der Milch: die liebende Fürsorge der Eltern. Abjektion sei somit auch nötig, um sich von den Eltern (und vor allem der Mutter) abzugrenzen und das eigene Selbst herauszustellen (Kristeva 1982, 2–3). Da Essen auf der Grenze zwischen Natur und Kultur³⁶ existiert, läuft es permanent Gefahr, abjekt zu sein. Soziale Essensrituale sieht Kristeva daher als Mittel, das Abjekte zu entfernen, damit nichts Unreines den Körper betritt (Kristeva 1982, 75–76).

Neben Milch und anderem Essen gibt es weitere Dinge, die den Prozess der Abjektion in Gang setzen. Die stärkste Form des Abjekten stellen laut Kristeva Leichen dar. Dadurch, dass Leichen einmal lebendige Menschen waren, existieren sie an der Grenze zwischen Leben und Tod. Das Selbst, das mit einer Leiche (oder einer Repräsentation hiervon) konfrontiert wird, muss sich durch Ekel von der Leiche abgrenzen, um sich selbst auf der Seite des Lebens zu positionieren:

There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from that border. Such wastes drop so that I might live, until, from loss to loss, nothing remains in me and my entire body falls beyond the limit – *cadere*, cadaver. If dung signifies the other side of the border, the place where I am not and which permits me to be, the corpse, the most sickening of wastes, is a border that has encroached upon everything. It is no longer I who expel, "I" is expelled. The border has become an object. How can I be without border? That elsewhere that I imagine beyond the present, or that I hallucinate so that I might, in a present time, speak to you, conceive of you – it is now here, jetted, abjected, into "my" world. [...] The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. (Kristeva 1982, 3–4)

In abgeschwächter Form betrifft dies neben Leichen auch weitere Dinge, die das Subjekt an seine Sterblichkeit erinnern, und betrifft demnach vor allem organische Materie und Prozesse: Das trifft nicht nur auf verdorbenes Essen zu, sondern auch Körperfunktionen und -flüssigkeiten. Haut stellt für Kristeva die physische Begrenzung zwischen dem Selbst und dem ‚Anderen‘ dar, und indem Körperflüssigkeiten diese Grenze überschreiten, werden sie abjekt (Kristeva 1982, 53).

Abjektion hat jedoch weitere Bedeutungsebenen, die sich nicht auf Körperlichkeit beziehen. Ausgehend von der Definition, dass das Abjekte keine Grenzen respektiert und somit das Verständnis der Realität durcheinanderbringt, lässt sich Abjektion unter anderem in der Bewertung von Moralität finden. Wird man

³⁶ Die Begriffe ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ als Gegensatzpaar zu verwenden, ist in der Forschung umstritten. Was Kristeva hier meint, ist, dass Essen einerseits zum Überleben notwendig ist und somit die Befriedigung eines natürlichen Bedürfnisses darstellt, und andererseits stark in kulturelle Rituale eingebunden ist und vor dem Verzehr spezifisch zubereitet werden muss.

beispielsweise von einem Freund oder einer Freundin betrogen, argumentiert Kristeva, so existiert diese Person nun auf der Grenze zwischen ‚Freund*in‘ und ‚Verräter*in‘. Da diese Begriffe ein Kontrastpaar darstellen und sich nur schwer miteinander vereinen lassen, verursacht dies wiederum Abjektion bei der verratenen Person. Das bezieht sich auch auf Kriminalität, da Verbrechen das Verständnis von Ordnung erschüttern (Kristeva 1982, 4). Des Weiteren können für kapitalistische Gesellschaften, deren Grundlage für Hierarchien und somit die gesellschaftliche Ordnung das Patriarchat darstellt, feministische und andere subversive Strömungen (beispielsweise zur Stärkung der Rechte von ethnischen, sexuellen und religiösen Minderheiten) somit auch abjekt sein.

Dabei ist jedoch zu beachten, dass das Abjekte nicht zwangsläufig subversiv ist. Die symbolische Ordnung, auf der gesellschaftliche Strukturen beruhen, produziert das Abjekte, um ihre eigenen Grenzen zu definieren und zu stabilisieren. Das Abjekte existiert an der Grenze des gesellschaftlich Anerkannten: Es wird nicht vollständig integriert, aber auch nicht ausgelöscht, sondern aus dem bewussten Bereich ausgeschlossen, um das kohärente Selbstverständnis der Gesellschaft aufrechtzuerhalten. Das Abjekte fungiert so als ‚Ort der Schatten‘, dessen Existenz für die Aufrechterhaltung der symbolischen Ordnung unerlässlich ist. Erst wenn das Abjekte diese vorgegebene Grenze überschreitet, wird es tatsächlich subversiv und bedroht die bestehende Ordnung in ihrer Struktur.

Die letzte Bedeutungsebene von Abjektion bezieht sich auf Räumlichkeit. Es gibt zwei Arten von Räumen, die abjekt sind: zum einen sogenannte *liminal spaces*, also Orte, die keinen inhärenten Sinn haben und nur zum Durchgang genutzt werden, wie Rolltreppen, Aufzüge und Wartezimmer. Die andere Art sind Räume, die normalerweise einen spezifischen Zweck haben und abjekt werden, wenn sie von diesem Zweck abgekoppelt werden. Das bezieht sich zum Beispiel auf verlassene Orte um Mitternacht und heruntergekommene Gebäude.

Kristevas Theorien zum Abjekten beeinflussten auch maßgeblich Judith Butler, die ihren Begriff des „Unintelligiblen“ mit dem Abjekten gleichsetzt (Butler 1997, 23)³⁷. Butler und Kristeva nutzen zwar unterschiedliche Herangehensweisen und Begrifflichkeiten, befassen sich aber beide mit Erfahrungen, die außerhalb der gesellschaftlichen Grenze des Normativen liegen. In der vorliegenden Studie nutze ich daher beide Ansätze ergänzend, um die ausgewählten literarischen Texte zu analysieren.

³⁷ Butler setzt sich intensiv mit Kristevas Theorien auseinander. Für Butlers Kritik an Kristeva vgl. u. a. Butler 1989b, 1991.

2.3.2 Monströse Weiblichkeit

In societies where it occurs, ritualization of defilement is accompanied by a strong concern for separating the sexes, and this means giving men rights over women. The latter, apparently put in the position of passive objects, are none the less felt to be wily powers, "baleful schemers" from whom rightful beneficiaries must protect themselves. It is as if, lacking a central authoritarian power that would settle the definitive supremacy of one sex – or lacking a legal establishment that would balance the prerogatives of both sexes – two powers attempted to share out society. One of them, the masculine, apparently victorious, confesses through its very relentlessness against the other, the feminine, that it is threatened by an asymmetrical, irrational, wily, uncontrollable power. [...] That other sex, the feminine, becomes synonymous with a radical evil that is to be suppressed. (Kristeva 1982, 70)

Kristeva argumentiert, dass Frauen kulturübergreifend durch ihre Reproduktionsfähigkeit mit dem Abjekten assoziiert werden. Das begründet sie damit, dass Mutterschaft auf der Grenze zwischen Natur und Kultur liegt, und auch, dass während der Schwangerschaft keine körperlichen Grenzen zwischen Mutter und Kind existieren, was die klare Trennung zwischen Subjekt und Objekt untergräbt (Oliver 1993, 100). Die Mutter wird somit zum Symbol für die Bedrohung der symbolischen Ordnung. Menstruierende oder gebärende Körper sind nicht eindeutig klassifizierbar – und diese Unfassbarkeit macht den weiblichen Körper zum Objekt der Angst sowie zum Ziel kultureller Kontrolle und Abwertung (Kristeva 1982, 70–73). Die Ritualisierung des Abjekten, wie sie Kristeva beschreibt, dient letztlich dazu, gesellschaftliche und symbolische Grenzen aufrechtzuerhalten, insbesondere die zwischen den Geschlechtern. Weiblichkeit ist in diesem Zusammenhang ambivalent positioniert: Sie gehört zu jener Form des Abjekten, die innerhalb der symbolischen Ordnung notwendig ist und toleriert wird, solange sie bestimmte gesellschaftliche Funktionen erfüllt, etwa Mutterschaft und die damit verbundene Reproduktionsarbeit in der häuslichen Sphäre. Innerhalb dieser klar definierten Rolle bleibt Weiblichkeit kontrollierbar. Überschreitet sie jedoch diese Grenze – etwa, indem Frauen sich gegen Mutterschaft entscheiden und alternative Lebensentwürfe verfolgen, die nicht auf Reproduktion beruhen –, verwandelt sie sich in eine Form des intolerablen Abjekten. Weiblichkeit wird dann nicht mehr als integrierbarer Bestandteil der Gesellschaft wahrgenommen, sondern erscheint als Bedrohung für die symbolische und soziale Ordnung selbst; sie überschreitet die Grenze zwischen notwendigem und intolerablem Abjekt.

Frauen, besonders Mütter, werden dabei zu paradoxen Figuren: Sie sind einerseits notwendig für die Reproduktion der Gesellschaft, andererseits stehen sie außerhalb des symbolischen Systems und müssen deshalb diszipliniert oder marginalisiert werden. Die Abwertung des Weiblichen ist somit nicht bloß Ausdruck

von Misogynie, sondern tief in die symbolische Ordnung eingeschrieben. Für diese Theorie wurde Kristeva unter anderem von Butler kritisiert:

In the course of arguing that the semiotic contests the universality of the Symbolic, Kristeva makes several theoretical moves which end up consolidating the power of the Symbolic and paternal authority generally. She defends a maternal instinct as a pre-discursive biological necessity, thereby naturalizing a specific cultural configuration of maternity. (Butler 1989b, 104)

Oliver führt jedoch an, dass Kristeva (deren Texte schwer verständlich sind, da sie die Fachsprache der Psychoanalyse benutzt und einige ihrer Begriffe nicht trennscharf verwendet) selbst keine Essenzialistin sei, sondern sich mit den Diskursen um Mutterschaft beschäftige. So kritisiere Kristeva, dass ‚Frau‘ und ‚Mutter‘ zwar nicht synonym seien, im Diskurs aber so behandelt würden:

If we can abject the maternal function and work through that abjection without abjecting the mother as a woman, then not only does the representation of woman change but so does the representation of motherhood. (Oliver 1993, 105–106)

Dennoch geht es Kristeva nicht darum, die Mutter oder das Weibliche vollständig negativ zu besetzen. Vielmehr schlägt sie vor, die Konfrontation mit dem Abjekten als Möglichkeit der Transformation zu begreifen. Wie Oliver zusammenfasst, plädiert Kristeva für eine Auseinandersetzung mit der mütterlichen Funktion, ohne die Mutter als Frau zu verwerfen. Wenn es gelingt, die Abjektion des Weiblichen zu reflektieren, ohne dabei das weibliche Subjekt zu tilgen, eröffnen sich neue Möglichkeiten, Weiblichkeit und Mutterschaft jenseits patriarchaler Diskurse zu denken (vgl. Oliver 1993). Ich schließe mich der Position an, dass die Assoziation von Weiblichkeit und Mutterschaft nicht biologisch, sondern diskursiv bedingt ist (zur Notwendigkeit dieser diskursiven Verknüpfung im Kontext der Entstehung kapitalistischer Gesellschaften vgl. Kapitel 2.1.1). Wie Kapitel 2.1.2 zeigte, entstand diese Verbindung von Weiblichkeit und Mutterschaft in Japan zur Meiji-Zeit, während sie in der vorangegangenen Edo-Periode noch nicht vorhanden war.

Die These, dass Frauen mit dem Abjekten assoziiert seien, wird auch von vielen anderen feministischen Theoretikerinnen vertreten. Russo arbeitet beispielsweise heraus, inwiefern Frauen mit dem Grotesken – ein Begriff, der sich für sie mit dem Abjekten überschneidet – assoziiert werden. Das Wort „grotesk“ ist ein ästhetischer Begriff, der spätestens seit der Romantik auf alle Kunstformen angewandt werden kann, ursprünglich jedoch aus der ornamentalen Malerei stammte. Die Definition des Wortes ist dabei oft umstritten. Wolfgang Kayser sieht es als die Wandlung von etwas Vertrautem in etwas Fremdes, was mit einem Orientierungsverlust einhergeht und eine erschreckende Erfahrung ist,

während Michail Bachtin im Grotesken auch ein komisches Element findet, das sich durch die Umkehrung der bestehenden Verhältnisse äußert. Das Groteske äußert sich in deformierten Körper sowie Körperöffnungen, -funktionen und -ausscheidungen (Barck et al. 2010, 876). Diese beiden Faktoren – sowohl die Umkehrung der bestehenden Verhältnisse als auch die Faszination für Körperfunktionen – erinnern stark an das Abjekte. Die grotesk deformierten Körper sind diejenigen, die von der klassischen Ästhetik verworfen und abjekt gemacht werden. Als beispielhafte Repräsentationen grotesker Weiblichkeit nennt Russo den Vamp, die hysterische Frau, bärtige und übergewichtige Frauen sowie die Medusa (Russo 1995, 14).

Auch Döscher argumentiert anhand der Figur der Medusa, wie Frauen in den Medien häufig als Charaktere dargestellt werden, die auf der Grenze zwischen Monster und Schönheit existieren. Medusa steht dabei nur stellvertretend für viele andere weibliche Figuren und Charaktertypen, die als Monster und somit abjekt dargestellt werden; zumeist entsteht diese Monstrosität durch die Sexualität der Frau, die nicht gebändigt werden kann, oder zumindest dadurch, dass sie in Männern unkontrollierbares sexuelles Begehren auslöst (vgl. Döscher 2010).

Es ist besonders relevant, dass seit dem späten 19. Jahrhundert „die weibliche Sexualität als Quelle der Konflikte zwischen den Geschlechtern und als Ursache sozialer Zerrüttung und ‚Entartung‘“ dargestellt wird und zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch biologische und medizinische Diskurse weibliche Sexualität als dämonisch und gefährlich für Männer darstellten (Dijkstra 1999, 9). In ihrer Assoziation mit dem ‚Anderen‘ werden Frauen in Bezug auf ihre Sexualität häufig nicht nur mit Gefahr, sondern auch mit dem Tod in Verbindung gebracht (James 2009, 15).

Nicht nur Sexualität, sondern auch Essen ist stark an den weiblichen Körper geknüpft. Dies begründet sich zum einen darin, dass Weiblichkeit mit dem Körper assoziiert wird, aber auch darin, dass Frauen in patriarchal strukturierten Gesellschaften für die Essenszubereitung zuständig sind. Durch diese Verknüpfung von Sexualität und Essen mit dem weiblichen Körper entstanden so verschiedene Motive wie die *vagina dentata*. Dieser Begriff, der von Sigmund Freud in Ergänzung zu seinem Konzept der Kastrationsangst³⁸ geprägt wurde, beschreibt eine bezahnte Vagina, die nach dem Geschlechtsverkehr den männlichen Sexualpartner

38 Der Begriff der Kastrationsangst ist kritisch zu betrachten. Ursprünglich argumentierte Freud, dass der Anblick einer Vagina bei Jungen Kastrationsangst auslöse, und definierte die Vagina somit als Nicht-Penis. In der feministischen Literatur- und Medienwissenschaft wird der Begriff häufig im erweiterten Kontext verwendet und bezieht sich nicht mehr nur auf die Vagina selbst, sondern auf Weiblichkeitsbilder, die die hegemoniale männliche Macht infrage stellen. So argumentiert beispielsweise Lurie, dass Männer Frauen nicht deshalb fürchten, weil sie kastriert

entweder komplett aufisst oder zumindest seinen Penis abbeißt. Als Trope in Filmen und anderen Medien symbolisiert demnach auch die *vagina dentata* die Angst vor der Unkontrollierbarkeit der weiblichen Sexualität. Ein weiteres, durch die Verknüpfung von Sexualität und Essen entstandenes Motiv ist die Figur der weiblichen Kannibalin, die sich Männer – im wörtlichen oder übertragenen Sinn – einverleiben möchte (Künzel 2008, 122–127). Gleichzeitig liegt in diesen monströsen Darstellungen von Weiblichkeit auch Subversionspotenzial:

In [Russo's] work, the abject woman becomes a subversive trope of female liberation: she speaks an alternative, disruptive language, immersing herself in the significances of the flesh, becoming willfully monstrous as she defies the symbolic order. The abject woman abandons her oppressive confinement to the category of the beautiful, reforms her association with the grotesque, and contests her expulsion from the sublime. (Covino 2000, Internet)

Dabei sind es nicht nur weibliche Tropen in fiktiven Werken, die als grotesk dargestellt werden: Russo argumentiert, dass das auch Frauenbewegungen betrifft, zum Beispiel durch Bezeichnungen wie „shrieking sisterhood“ oder „bra-burners“ (Russo 1995, 14).

Creed arbeitete 1993 das Konzept des „Monströs-Weiblichen“ im westlichen Horrorfilm heraus. Sie argumentiert, dass es für Darstellungen monströser Weiblichkeit grundsätzlich zwei Motive gibt: Das eine assoziiert Frauen aufgrund ihrer Reproduktionsfähigkeit mit dem Monströsen³⁹, das andere bezieht sich auf Frauenfiguren, die aufgrund ihrer mütterlichen Autorität oder sexuellen Aktivität Kastrationsangst im männlichen Betrachter auslösen⁴⁰. Creed schreibt: „As with all other stereotypes of the feminine, from virgin to whore, she is defined in terms of her sexuality.“ (Creed 2007, 3). Diese Frauenbilder sind für sie im Hinblick auf Subversionspotenzial ambivalent:

On the one hand, those images which define woman as monstrous in relation to her reproductive functions work to reinforce the phallogentric notion that female sexuality is abject. On the other hand, the notion of the monstrous-feminine challenges the view that femininity, by definition, constitutes passivity. (Creed 2007, 151)

sind, sondern weil sie *nicht* kastriert und dementsprechend auch ohne Penis ‚vollständig‘ sind (Creed 1993, 5–6).

³⁹ Als Beispiele hierfür nennt sie u. a. die Filme *The Exorcist* (1973), *Carrie* (1976) und *Alien* (1979).

⁴⁰ Als Beispiele hierfür nennt sie u. a. die Filme *Psycho* (1960), *Sisters* (1972) und *I Spit on Your Grave* (1978).

Diese vorangegangenen Studien, die sich mit der Verknüpfung von Weiblichkeit, Monstrosität und Abjektion in Literatur und Film beschäftigen, fokussieren sich dabei auf Beispiele aus dem Horrorgenre oder der klassischen Mythologie, die tatsächliche Monsterfiguren darstellen. Im Verlauf dieser Studie argumentiere ich jedoch, dass diese Mechanismen nicht nur auf wahrhaftige Monster anwendbar sind, sondern auch auf reale Frauen, die sich der patriarchalen Kontrolle ihrer Sexualität (ob reproduktiv oder nicht) zu entziehen versuchen und so zum gesellschaftlich Abjekten werden. Da weibliche Sexualität, die nicht auf männliche Bedürfnisbefriedigung oder Reproduktion ausgelegt ist, im Patriarchat abjekt ist, kann eine Subversion des Weiblichkeitsideals und der damit einhergehenden gesellschaftlichen Ansprüche an Frauen nur aus Abjektion heraus entstehen.

2.3.3 Fiktive Räume als *safe spaces*

Da das Subjekt sich kontinuierlich vom Tod generell und spezifisch von der eigenen Sterblichkeit abgrenzen muss, sucht es bewusst die Auseinandersetzung mit diesen Themen in fiktiven Räumen, die einen *safe space* dafür bieten (Kristeva 1982, 16). Dies ist laut Kristeva der Grund, warum Horror ein so populäres Genre darstellt. Sie erläutert ebenfalls, warum es größtenteils weibliche Körper sind, die in Horrorproduktionen zerstört werden: Das Semiotische/Unterbewusste wird mit dem Weiblichen assoziiert, das Symbolische/Geordnete mit dem Männlichen – und da das Subjekt zur Symbolik strebt und sich von der Mutter abgrenzen muss, um überhaupt ein Subjekt zu sein, wird im Horrorgenre demnach immer wieder symbolisch der Mutterkörper zerstört.

Die Gründe, weshalb weibliche Leichen in fiktiven Medien deutlich häufiger auftreten als männliche, liegen meiner Meinung nach jedoch auch an anderer Stelle: In Genres wie Horror oder Kriminalgeschichten mag dies zusammenhängen mit gesellschaftlichen Vorstellungen von Männlichkeit, die es erfordern, dass die Auseinandersetzung mit weiblich kodierten Gefühlen wie Angst in weiblicher Repräsentation erfolgen muss. Zudem spiegeln sich in diesen Genres jahrhundertalte patriarchale Traditionen wider, die Männern aktive und Frauen passive Rollen zuschreiben.

Dies negiert jedoch nicht die restlichen Aspekte von Kristevas Argumentation. Literatur und andere Medien werden als *safe space* für die Konfrontation mit dem Abjekten genutzt. Ekel wird dabei als Mittel eingesetzt, Tabus und Verbote zu überschreiten. Das Abjekte kann sowohl auf narrativer als auch auf sprachlicher Ebene existieren; die Katharsis liegt dabei in der Verschränkung von Semiotik und Symbolik. Als Beispiele für Autoren, die sich mit dem Abjekten auseinandersetzen, nennt Kristeva unter anderem Fjodor Dostojewski (1821–

1881), Marcel Proust (1871–1922) und Franz Kafka (1883–1924) (Kristeva 1982, 18). Dabei spricht sie medialer Repräsentation eine hohe Wichtigkeit zu:

Kristeva believes that the representations of woman and motherhood can be changed through the power of texts. Her analysis of philosophical, religious, and literary texts suggests that these texts have been historically situated social forces engaged in the production of representations, representations through which we live. For Kristeva, social problems always have their core in representation; and she argues that our representations of maternity are not only detrimental to women but, because the first relation is with the mother, they are also detrimental to all human relations. To reconceive of this relation is to reconceive of human relations. (Oliver 1993, 106)

Durch den kathartischen Effekt, den Kristeva der Auseinandersetzung mit Abjektion im *safe space* zuschreibt, entsteht bei der Leserschaft auch ein Effekt der *jouissance*. Dieser Begriff wurde durch Jacques Lacan geprägt und beschreibt sexuellen Genuss⁴¹.

It follows that jouissance alone causes the abject to exist as such. One does not know it, one does not desire it, one joys in it [*on en jouit*]. Violently and painfully. A passion. [...] Hence a jouissance in which the subject is swallowed up but in which the Other, in return, keeps the subject from foundering by making it repugnant. One thus understands why so many victims of the abject are its fascinated victims – if not its submissive and willing ones. (Kristeva 1982, 9)

Diese *jouissance* fungiert auch als eine Art Reinigungsritual des Abjekten – eine Funktion, die lange Zeit von Religion erfüllt wurde, mittlerweile aber teilweise durch Kunst und Literatur übernommen wird. Durch diese Reinigungsrituale wird das Abjekte jedoch nicht wieder zum regulären Objekt, sondern zum Heiligen (*sacred*) und Erhabenen (*sublime*) (Mebed 2013, 9). Dies bezieht sich beispielsweise auf Sterbe- und Begräbnisrituale, die den Leichnam vom Abjekten zum Heiligen wandeln, oder religiöse Reinigungsrituale. Literatur und Film ‚reinigen‘ das Abjekte ebenfalls, indem sie es in einen fiktiven Raum verlegen, wo *jouissance* ohne tatsächliche Bedrohung des Selbst möglich ist. Holloway argumentiert zudem, dass das Abjekte einen femininen Raum außerhalb der Reichweite des

⁴¹ Lacan trennt den Begriff des Genusses von dem der Lust, da die Lust dem Genuss gegenüber eine einschränkende Funktion einnimmt und diesen reguliert. Freud und Lacan betrachteten Genuss (und Libido generell) als etwas ausschließlich Männliches. Diese Annahme ist nicht nur inkorrekt, sondern wurde besonders von den französischen Feministinnen der *écriture féminine* der 1970er Jahre (Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous) entschieden zurückgewiesen. In Kristevas Verwendung des Begriffs existiert auch ein ekstatisches Element. Da der französische Begriff *jouissance* im Gegensatz zum deutschen „Genuss“ eine sexuelle Komponente beinhaltet, wird im weiteren Verlauf der Studie *jouissance* verwendet.

Männlichen einnimmt, da es sich den Regeln des Symbolischen entzieht (Holloway 2014, 135–136).

Tyler kritisiert, dass Kristeva in *The Powers of Horror* nur aus der Perspektive des „man who strays“ (Kristeva 1982, 12) schreibt, der Abjektion empfindet – nicht aber aus der Perspektive derer, die abjekt gemacht werden, was sie als „Prozess der Entmenschlichung“ beschreibt (Tyler 2009, 90–95)⁴². Im Einklang damit argumentiert das nächste Kapitel, dass durch die Betrachtung von Texten, die aus der Perspektive abjekter Weiblichkeit geschrieben werden, neue Einsichten gewonnen werden können.

2.4 Literatur und Körperlichkeit

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der Darstellung von Gender und Körperlichkeit in der japanischen Literatur sowie mit der Funktion von Literatur im Genderdiskurs. In Kapitel 2.4.1 wird zunächst die Funktion von Literatur erläutert, und die Begriffe *male gaze* und *female gaze* werden vorgestellt. Kapitel 2.4.2 definiert Tabubrüche und zeigt auf, warum die Entwicklung und Darstellung weiblicher Sexualität nahezu ausnahmslos einen Tabubruch darstellt. Kapitel 2.4.3 gibt schließlich einen Überblick über verschiedene Darstellungen des weiblichen Körpers in der japanischen Literatur, wobei hier ein Fokus auf den Unterschieden in den Betrachtungsweisen männlicher und weiblicher Autor*innen liegt.

2.4.1 Zum Verhältnis von Gender und Literatur

Seit jeher besitzt Literatur großes Subversionspotenzial, da sie als Diskussionsforum sozialer Problematiken genutzt werden und bestehende Machtverhältnisse infrage stellen kann. Durch die Darstellung alternativer Perspektiven können etablierte gesellschaftliche Normen kritisch betrachtet und neu gedacht werden. Dies bezieht sich auch auf das Geschlechterverständnis:

Die Beschäftigung mit den Inhalten und Formen fiktionaler Plots ist [...] insofern von doppelter Bedeutung, als fiktionale Plotmuster nicht nur die überwiegend geschlechtsspezifischen Handlungsmuster unserer jeweiligen Kultur vermitteln, sondern auch Konzeptionen von Geschlechtsidentität wesentlich mit prägen. (Gutenberg 2004, 100)

⁴² Tyler untersucht dies am Beispiel von Gewalt gegen schwangere Frauen und arbeitet so heraus, welche konkreten Effekte die Assoziation von Reproduktion mit dem Abjekten auf Menschen hat. Vgl. Tyler 2009.

Literatur und Gesellschaft befinden sich daher in einem Verhältnis der wechselseitigen Beeinflussung: So werden literarische Werke von bestehenden gesellschaftlichen Normen beeinflusst, können aber auch eine Verschiebung dieser Normen bewirken, insbesondere, wenn sie einer breiten Öffentlichkeit bekannt gemacht und von dieser akzeptiert werden.

Nicht nur Foucault beschreibt Literatur als einen Ort der möglichen Gegen Diskurse (Foucault 1971, 76), sondern auch Kristeva sieht in medialen Repräsentationen das Potenzial, soziale Schwierigkeiten zu lösen. Da Frauen im Patriarchat jedoch über lange Zeit hinweg aus den Bereichen der Literatur und anderer Medien ausgeschlossen wurden und noch immer werden, liegt die Repräsentation von Weiblichkeit zumeist in den Händen männlicher Autoren und Produzenten. In diesem Kontext prägte die Filmtheoretikerin Laura Mulvey 1975 den Begriff *male gaze*, der sich heutzutage vielfach in der Medien- und Literaturwissenschaft findet. Sie argumentiert, dass in patriarchalen Gesellschaften, die auf männliche Bedürfnisbefriedigung ausgerichtet sind, weibliche Figuren im Film⁴³ durch ein männliches Produktionsteam für ein männliches Publikum geschrieben werden. Männer fungieren im Film daher als Subjekte, Frauen jedoch nur als Objekte:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. (Mulvey 1975, 11)

Frauenfiguren haben daher selten eine eigene Bedeutung, sondern existieren für die männlichen Charaktere. Als erotisches Objekt erfüllen sie dabei eine Doppelfunktion, zum einen für die männlichen Figuren im Film und zum anderen auch für die Zuschauenden. Diese Objektifizierung erzeugt nicht nur *visual pleasure*⁴⁴ bei den männlichen Figuren und Zuschauern, sondern sorgt auch dafür, dass die Frau passiv bleibt (Mulvey 1975, 11–12). Der *male gaze* hat nicht nur die Objektifizierung der Frau zur Folge, sondern auch, dass die männliche Perspektive die dominante ist, die als ‚normal‘ konstruiert wird und der die weibliche Perspektive als das abweichende ‚Andere‘ gegenübersteht.

Seit den 1980er Jahren wird verstärkt auch der Begriff *female gaze* thematisiert. Mulvey ist der Auffassung, dass ein echter *female gaze* nicht existieren kann, da der *gaze* per se männlich sei und der *female gaze* daher nur einen inter-

⁴³ Diese Theorie kann über den Film hinaus auch auf andere Medien wie Literatur angewendet werden.

⁴⁴ Das englische Wort *pleasure* lässt sich im Deutschen am ehesten mit „Vergnügen“ oder „Genuss“ übersetzen. Da dem englischen Begriff allerdings eine stärkere erotische Komponente innewohnt, steht er hier im Original.

nalisierten *male gaze* darstelle. Andere Theorien besagen, der *female gaze* wäre eine genaue Umdrehung des *male gaze*, indem Männer zu Objekten und Frauen zu betrachtenden Subjekten werden. Dieser Ansatz wird jedoch wiederum dafür kritisiert, die Funktionsweise des *male gaze* nicht zu ändern, sondern lediglich die Positionen zu vertauschen. Im Gegensatz dazu versteht Hemmann den *female gaze* als einen Blick, mit dem Frauen sich selbst betrachten und zu Subjekten werden können. Sie schreibt:

According to the principle of the female gaze, the female is a subject and the male is an object. By granting narrative privilege to female characters and thus allowing them to become the heroines of their own stories, they no longer serve as passive victims or the mere objects of legal and political discourse. Female characters exercising narrative privilege, and the writers who write them, and the readers who read them, can also turn a female gaze on phallogocentric discourses and economies of desire. The female gaze can therefore operate at multiple levels of the text, with each level inspiring and adding possibilities to diverse textual elements. (Hemmann 2013, 5)

Dieser Betrachtungsweise schließe ich mich an und sehe den *female gaze* als ein Werkzeug, das es Frauen erlaubt, vom Objekt zum Subjekt zu werden, ihre eigenen Geschichten zu erzählen und eigene Positionen zu vertreten. Das Subversionspotenzial des *female gaze* liegt darin, Frauen, die im Patriarchat als abjekt und unintelligibel gelten, eine Stimme zu verleihen.

Orbaugh vertritt sogar die These, dass weibliches Schreiben (und demnach die Betrachtung durch den *female gaze*) per se subversiv sei:

I think it could be argued that this, in fact, includes all writing women who live in a patriarchal society. Even those women who claim to accept their roles in the economy of power would be implicitly challenging it by the very act of writing. "To speak" is not the women's role, even if what she speaks is the language of the patriarchy. (Orbaugh 1996, 123)

Sie arbeitet heraus, dass es drei verschiedene Strategien gibt, mit denen Frauen sich literarisch mit ihrer Situation in der Gesellschaft auseinandersetzen können: 1) die möglichst realistische Beschreibung der Zustände; 2) eine Änderung der Werthierarchie, in der weiblich kodierte Eigenschaften wie Passivität höher bewertet werden als ihre männlichen Pendanten; und 3) eine Umkehrung der Genderkodierung, indem Frauen eine aktive Rolle übernehmen und die Umwelt durch ihren *gaze* betrachten (Orbaugh 1996, 123).

Wissenschaftliche Ausführungen zu weiblichem Schreiben berufen sich häufig auf die französische Feministin Hélène Cixous (*1937) (vgl. u. a. Schalow und Walker 1996). In ihrem Essay *Das Lachen der Medusa* von 1975 plädiert diese für die Entstehung einer weiblichen Literatur, die dadurch zustande kommt, dass Frauen ihren Körper schreiben: „Schreib Dich: es ist unerlässlich, daß Dein Kör-

per Gehör bekommt“ (Cixous 2012, 44). Sie setzt sich dafür ein, dass Frauen sich mit ihrer Weiblichkeit identifizieren und aus dem Schatten des Mannes heraustreten. Sprache und Schrift seien dabei der Ort, an dem sich gesellschaftliche Wirklichkeit und individuelles Bewusstsein konstituierten (Weber 1994, 21–22). Cixous fordert daher: „Und warum schreibst Du nicht? Schreib! Schrift ist für Dich, Du bist für Dich, Dein Körper ist Dein, nimm ihn“ (Cixous 2012, 40). Der Prozess des Schreibens selbst ist dabei für Cixous mit *jouissance* verbunden, solange die Sprache aus dem Körper heraus stammt (Ives 1998, 83–102).

Die Modernisierung ermöglichte japanischen Frauen erstmals seit der Heian-Zeit, sich mit ihrem Selbst auseinanderzusetzen, wozu ihnen Literatur eine Plattform bot. Vorher waren sie sowohl in der Literatur als auch in medialen, politischen und gesellschaftlichen Diskursen nur durch männliche Augen betrachtet worden, und Männer hatten definiert, was als ‚weiblich‘ galt. Mizuta argumentiert, dass die männlichen Betrachtungsweisen vor und zu Beginn der Meiji-Zeit Frauen innerhalb des ideologischen Rahmens der „reinen Frau“ (*junsui josei*) darstellten, was dazu führte, dass sie keine Individuen mit einem eigenen Selbstbewusstsein waren (Mizuta und Bachem 2018, 167). Der Zugang zum Feld der Literatur ermöglichte ihnen, ein eigenes Bewusstsein zu entwickeln. Mae schreibt:

Immer mehr schreibende Frauen setzten mit ihrem Anspruch auf Öffentlichkeit einen Selbstverständigungsprozeß in Gang, der einerseits Erfahrungsaustausch und Solidarität zwischen den Frauen ermöglichte und andererseits zur Ablehnung der vorgegebenen Inhalte und Formen des Weiblichen führte. (Mae 1996, 107)

Dies war für die Entwicklung eines weiblichen Selbstbewusstseins wichtig, da die politische und kulturelle Hegemonie weiterhin bei Männern lag, die bislang die uneingeschränkte Definitionsmacht über die Frau und das Weibliche besaßen. Die Moderne ermöglichte Frauen zwar, Subjekte zu sein, doch das Subjekt selbst war von männlichen Strukturmustern geprägt. Die Frauen, die versuchten, sich mit dem weiblichen Bewusstsein auseinanderzusetzen, mussten demnach ein Konzept des weiblichen Selbst entwickeln, das sich der männlichen Definition entzog, und so eine eigene Art der Subjektivität finden (Mae 1996, 107).

2.4.2 Literarische Tabubrüche im Kontext weiblicher Sexualität

Kapitel 2.4.1 hat aufgezeigt, dass die Darstellung weiblicher Körperlichkeit, wenn sie nicht auf die Befriedigung des gesellschaftlich prävalenten *male gaze* ausgerichtet ist, einen *female gaze* etabliert, der den *male gaze* subvertiert und somit gesellschaftliche Tabus bricht (vgl. Orbaugh, Kapitel 2.4.1). Im Folgenden soll daher theoretisiert werden, welche Funktion Tabus in einer Gesellschaft überneh-

men und welcher Dynamik Tabubrüche unterliegen. Zur Definition des Tabus schreibt Gutjahr:

In der Tabuforschung besteht weitgehend Einigkeit darüber, dass unter Tabus Meidungsgebote zu verstehen sind, die jenseits expliziter Verbote und codifizierter Gesetze in sozialen Gemeinschaften verhaltensregulierend wirken. Tabus dienen demnach der identitätsstiftenden Sicherung von personalen und sozialen Einheiten in ihrer physischen und psychischen Formation wie auch symbolischen Repräsentanz. Es wird zwischen heiligen, profanen, geschlechtsspezifischen, personalen und gruppenspezifischen Tabus innerhalb einer Kultur unterschieden sowie zwischen kulturspezifischen und transkulturellen. (Gutjahr 2008, 19)

Ein gesellschaftliches Zusammenleben ist laut Gutjahr nur mit Tabus möglich, da sie die Gesellschaft stabilisieren. Was als Tabu gilt, ist jedoch historisch und kulturell unterschiedlichen Diskursordnungen geschuldet und unterliegt mitunter einem ständigen Wandel (Gutjahr 2008, 20).

Eine Abgrenzung zwischen Verboten und Tabus ist in der Realität zwar schwierig; jedoch haben Tabubrüche meist emotionale Reaktionen wie Scham, Ekel oder Wut zur Folge, während Verbotsüberschreitungen eher rationale Reaktionen wie Kritik oder Strafen nach sich ziehen (Schröder 2008, 56–57). Schröder sieht in jeder Gesellschaft sowohl nützliche Tabus, die eine Schutzfunktion erfüllen, als auch schädliche Tabus, die lediglich der Herrschaftssicherung dienen. Tabus und Enttabuisierungen müssen daher ständig ausgelotet werden (Schröder 2008, 59).

Körperfunktionen und Sexualität unterliegen keinem direkten Handlungstabu, sondern einem Kommunikationstabu (Schröder 2008, 59). Dabei wird jedoch vor allem weibliche Sexualität gesellschaftlich stark eingeschränkt und kontrolliert. Villa schreibt:

Das Recht, über die Reproduktion selbst zu entscheiden, war – und ist noch – eingebettet in Auseinandersetzungen darüber, ob Frauen ‚widernatürlich‘ handeln, wenn sie z. B. abtreiben, lesbisch lieben und leben oder Verhütungsmittel verwenden. Reproduktion, Sexualität und geschlechtliche Identität waren und sind (zumindest in unserer Gesellschaft) so sehr miteinander verzahnt, daß die durch die feministische Frauenbewegung angestrebte Loslösung der einzelnen Glieder dieser Kette einem ungeheuren Skandal gleichkam und an den Grundfesten der westlichen Gesellschaftsordnung zu rütteln schien (und es wahrscheinlich auch tat). Das Recht auf und den Genuß von Sexualität ohne Reproduktion, weibliche Sexualität ohne bzw. jenseits von Männern, Abtreibungen als normalen Bestandteil weiblicher Biographien anzuerkennen – das waren Forderungen und Erfahrungen, die in den christlich-westlichen Gesellschaften Tabubrüche darstell(t)en. (Villa 2000, 53)

Villa bezieht sich in ihrer Analyse zwar auf christlich-westliche Gesellschaften, aber da Japan ebenfalls eine patriarchale, kapitalistische Gesellschaft ist, lässt sich das Konzept übertragen⁴⁵.

Daraus ergibt sich, das weibliche Sexualität – ob real gelebt oder medial repräsentiert – einen Tabubruch darstellt, solange sie nicht innerhalb der patriarchal definierten Parameter stattfindet: im Rahmen einer monogamen heterosexuellen Beziehung, zu Reproduktionszwecken⁴⁶ und phallisch orientiert. Frauen, die dieses Tabu brechen, werden vom Patriarchat bestraft:

Frauen waren durch ihr Geschlecht definiert worden und hatten deshalb kaum Möglichkeiten, davon unabhängig ihr Selbst zu verwirklichen. Durch die männlich bestimmte Moral sollte die Sexualität der Frauen eingegrenzt werden. Frauen, die diese Fesseln sprengten, wurden dämonisiert, weil sie die Männer zugleich ängstigten und faszinierten; sie waren gezwungen, auch die Grenzen der Moral zu überschreiten. (Mae 1996, 106)

Mae argumentiert, dass eine freie (sexuelle) Entfaltung für Frauen per se nur durch eine Transgression, einen Tabubruch möglich ist. Weibliche Identität und Sexualität, die um ihrer selbst willen existiert (und nicht zur Befriedigung verschiedener männlicher Bedürfnisse), sind somit untrennbar mit einem Tabubruch verknüpft. Gleichzeitig bedeutet das auch, dass in der Darstellung weiblicher Sexualität ein großes Subversionspotenzial besteht. In der Literatur kann dies durch verschiedene Techniken verstärkt werden. So sieht Holloway die Möglichkeit, den *male gaze* zu unterwandern, in Obszönität:

Obscenity, especially when used by women, upsets the foundation of the male gaze by offering women in sexual positions but not those that are necessarily erotic or even pleasurable to look at. (Holloway 2014, 61)

Es können verschiedenen Strategien eingesetzt werden, um weibliche Sexualität darzustellen, diese dem *male gaze* dabei aber zumindest teilweise zu entziehen. Neben der von Holloway genannten Obszönität ermutigt beispielsweise Hélène Cixous zu einem poetischen, abstrahierten Schreiben ‚aus dem Körper heraus‘ (vgl. Kapitel 2.4.1), das den *male gaze* durch die Verweigerung pornografisch detaillierter Schilderungen von Sexualität zumindest teilweise bricht.

45 Und natürlich finden sich Aspekte der Kontrolle weiblicher Sexualität auch in Gesellschaften, die weder westlich noch kapitalistisch sind.

46 Es kann argumentiert werden, dass sowohl im japanischen als auch im christlich-westlichen Kontext Geschlechtsverkehr zu Genusszwecken zumindest teilweise liberalisiert wurde. Doch auch abgesehen vom Reproduktionsgedanken darf weibliche Sexualität immer noch nur im monogamen heterosexuellen Kontext stattfinden und stellt den Genuss des Mannes in den Vordergrund. Frauen, die diese Regeln missachten, werden häufig mit Håme überzogen und sozial ausgegrenzt (*slut shaming*).

Prokić sieht eine weitere Strategie im Einsatz von ekligen Körperdarstellungen, was sie am Beispiel von Charlotte Roches (*1978) *Feuchtgebiete* (2008) herausarbeitet:

So wird vor allem der Ekel durch das Spiel unterschiedlichster Körperflüssigkeiten funktionalisiert, um den weiblichen Körper als organisch Ganzes aus der starren Oberflächlichkeit und Partialisierung eines phallisch codierten Bildrepertoires zu lösen. (Prokić 2014, 403)

Alle drei dieser Strategien – Obszönität, poetische Beschreibungen und der Einsatz von Ekeldarstellungen – finden sich auch in den für diese Analyse gewählten Werken und werden in Kapitel 3, 4 und 5 näher herausgearbeitet. Es lässt sich zusammenfassen, dass schreibende Frauen auf drei verschiedenen Ebenen Tabus brechen können: Neben der unter anderem von Orbaugh vertretenen Position, dass der Akt des Schreibens selbst für Frauen einen Tabubruch darstellt, findet dieser sich vor allem im Inhalt dessen, was geschrieben wird, sowie in der Art und Weise, wie geschrieben wird.

2.4.3 Gender und Körperlichkeit in der japanischen Literatur

The body provides [...] a point from which to rethink the opposition between the inside and the outside, the private and the public, the self and other, and all the other binary pairs associated with the mind/body opposition. (Grosz 1994, 20–21)

Um die Kontextualisierung der Analyse der Texte Kōno Taekos, Kirino Natsuos und Kanehara Hitomis im Hauptteil dieser Studie zu erleichtern, werden in diesem Kapitel verschiedene Zugänge zu Gender und Körperlichkeit vorgestellt, die in der modernen japanischen Literatur diskutiert wurden und werden. Der Fokus liegt hierbei auf der Perspektive weiblicher Schriftstellerinnen, es soll jedoch auch der männlich geprägte, hegemoniale Diskurs aufgegriffen und miteinbezogen werden, denn bis zur Nachkriegszeit waren es vor allem männliche Autoren, die über weibliche Körper schrieben. Diese ‚Außensicht‘ unterscheidet sich teils drastisch von den Darstellungen weiblicher Körperlichkeit in den Werken weiblicher Autorinnen, die sich vor allem seit den 1960er Jahren finden. Vor dem Hintergrund, dass der *bundan*⁴⁷ durch seine diskursive Vormachtstellung Literatur von Frauen lange marginalisierte, soll in diesem Kapitel zusammengefasst wer-

47 Der Begriff *bundan* beschreibt einen inoffiziellen Kreis japanischer intellektueller Autor*innen, Literaturkritiker*innen und Verleger*innen, die so einflussreich sind, dass sie maßgeblich über Erfolg und Scheitern aufstrebender Autor*innen mitentscheiden. Die meisten Mitglieder des *bundan* sind dabei bis heute männlich.

den, wie Geschlechterrollen und weibliche Körper in der japanischen Literatur sowohl männlicher als auch weiblicher Autor*innen dargestellt wurden und wie diese Inszenierungen miteinander kontrastieren. Dazu sei zunächst anzumerken, dass Beschreibungen weiblicher Körper in der Literatur männlicher Autoren selbstverständlich bereits vor der Meiji-Zeit existierten. Wie beispielsweise Mizuta, Dumas und Li herausarbeiten, finden sich schon in früher japanischer Literatur wie dem *Nihon ryōiki*⁴⁸ und dem *Konjaku monogatari*⁴⁹ Geschichten, in denen weibliche Sexualität als etwas Bedrohliches gezeigt wird, das es zu kontrollieren gilt (vgl. Mizuta 2001; Dumas 2013a; Li 2009).⁵⁰

Eine der ersten Schriftstellerinnen der japanischen Moderne war die Dichterin und Feministin Yosano Akiko (1878–1948), die sich in der Tradition der weiblichen Literatur der Heian-Zeit sah (Ericson 1996, 80). Diese galt als Hochphase der japanischen Literatur und brachte viele berühmte Werke hervor, die von Frauen geschrieben wurden, beispielsweise *Die Geschichte vom Prinzen Genji* (*Genji monogatari*) von Murasaki Shikibu oder *Das Kopfkissenbuch* (*Makura no sōshi*) der Hofdame Sei Shōnagon (beide ca. um das Jahr 1000). Obwohl weibliche Literatur aus den anschließenden Epochen kaum überliefert ist und erst zur Meiji-Zeit wieder erstarkte, gibt es dementsprechend eine lange Tradition weiblichen Schreibens in der japanischen Literatur. Auch die bekannte Autorin Higuchi Ichiyō (1872–1896) war stark von der Poesie der Heian-Zeit beeinflusst.

Seit Beginn der modernen japanischen Literatur wird diese laut Gebhardt als Artikulation weiblicher Erfahrungen von Benachteiligung, Bevormundung, Ausgrenzung und Missachtung genutzt. Die erste Welle japanischer Autorinnen beschäftigte sich dabei vornehmlich mit Restriktionen und soziokulturellen Normen, und viele schrieben proletarische Literatur⁵¹ (Gebhardt 2007b, 138). Die Definitionsmacht dessen, was als ‚gute‘ – zu dieser Zeit ‚westlich‘ geprägte, intel-

48 Werk des buddhistischen Mönchs Kyōkai aus dem Jahr 822. Es enthält 116 buddhistische Legenden (*setsuwa*).

49 Anthologie buddhistischer Kurzgeschichten (*setsuwa*), ca. 1150.

50 Mizuta untersucht v. a. anthropomorphe Gestalten wie die Fuchsfrau, während Dumas auf die Darstellung von Reproduktion und Mutterschaft im buddhistischen Kontext eingeht. Mizuta kommt zu dem Schluss, dass die Fuchsfrau deshalb als bedrohlich gilt, da sie nicht an das Heim gebunden ist und ihre Sexualität so nicht kontrolliert werden kann. Dumas argumentiert, dass weibliche Grenzüberschreitungen und ihre körperlichen Strafen häufig an Mutterschaft gebunden sind. Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Li, die in ihrer deutlich umfangreicheren Studie jedoch nicht nur Geschlechteraspekte untersucht, sondern groteske Körper allgemein.

51 Die Proletarische Literaturbewegung von 1921 bis 1934 orientierte sich an Sozialismus und Kommunismus und thematisierte vor allem die Arbeitsbedingungen im Kontext der Industrialisierung. Weibliche Autorinnen der Strömung diskutierten jedoch auch die Rolle der Frau innerhalb der Gesellschaft, vgl. u. a. Gössmann 1996.

lektuelle – Literatur galt, lag jedoch beim *bundan*, der zu dieser Zeit ausschließlich aus Männern bestand, die literarische Werke von Frauen zumeist abwerteten und nur dann lobten, wenn sie möglichst ‚unweiblich‘ waren (Ericson 1996, 77–80).⁵²

Mit der Erscheinung des Literaturmagazins *Seitō* im Jahr 1911 entstand jedoch ein Forum für feministische Literatur, in dem auch Themen wie Mutterschaft und Jungfräulichkeit diskutiert wurden⁵³. Chefredakteurin von 1911–1915 war Hiratsuka Raichō; im Anschluss wurde das Magazin noch bis 1916 von Itō Noe (1895–1923) geführt, bevor es im Jahr 1916 eingestellt werden musste, da es aufgrund niedriger Verkaufszahlen nicht mehr finanziert werden konnte – was sich darin begründete, dass das Ministerium für Innere Angelegenheiten Läden, die *Seitō* verkauften, mit hohen Strafen belegte, da das Magazin die ‚öffentliche Moral‘ und somit den Staat gefährde. Gerade durch Itō, die nicht nur Feministin, sondern auch Anarchistin war, wurden verstärkt progressive Themen wie Abtreibung diskutiert und so auch in der Bevölkerung verbreitet. *Seitō* beeinflusste somit nicht nur spätere Frauenbewegungen in Japan maßgeblich, sondern auch die Literatur japanischer Schriftstellerinnen.

In den 1920er Jahren trat in einem gänzlich anderen literarischen Genre Yoshiya Nobuko (1896–1973) auf, die als erste Autorin über Homosexualität schrieb (Yonaha 2014, 20). Ihre Geschichten erschienen in Magazinen, die sich an junge Mädchen der Mittel- und Oberschicht richteten, und romantiserten die engen Freundschaften zwischen zwei Schülerinnen, was sich letztlich zu einem eigenen Genre entwickelte. Yoshiya war selbst homosexuell und adoptierte 1957 ihre Lebensgefährtin, da dies die einzige Möglichkeit für homosexuelle Paare darstellte, in ein legales Familienverhältnis einzutreten. Yoshiya war zur Taishō-Zeit eine der kommerziell erfolgreichsten Autorinnen. Die Romantisierung der Schulzeit in ihren Geschichten lässt sich als Verweigerung lesen, erwachsen zu werden und in eine (heterosexuelle) Ehe einzutreten – ein Schicksal, dem ihre Protagonistinnen häufig den Tod vorziehen⁵⁴.

In der Vorkriegsliteratur männlicher Autoren wurden weibliche Körper jedoch weiterhin mit dem *male gaze* betrachtet. Ein Beispiel dafür ist der bekannte Autor und Literaturnobelpreisträger Kawabata Yasunari (1899–1972), der für seine Darstellungen weiblicher Körperlichkeit bekannt ist und in vielen seiner Werke verstümmelte oder in anderer Hinsicht abjekte Frauenkörper einsetzte.

⁵² Als Beispiel nennt Ericson *Yabu no uguisu* (dt.: „Die Nachtigall im Gebüsch“, 1888) von Miyake Kaho (1868–1943).

⁵³ Für eine nähere Betrachtung der *Seitō*-Literatur vgl. u. a. Egusa 2004.

⁵⁴ Zur Bedeutsamkeit von Yoshiya Nobuko vgl. u. a. Dollase 2001; Frederick 2005; Shamooin 2012; Köhn 2017.

Frauen sind zudem in seinen Werken häufig stumm und werden nur betrachtet; die männlichen Figuren fetischisieren dabei meist einzelne Körperteile (ob abgetrennt oder nicht). Auch Frauenleichen sind in Kawabatas Werken häufig erotisch konnotiert (Mebed 2013, 5).

Im Jahr 1935 wurden schließlich die zwei wichtigsten japanischen Literaturpreise etabliert: der Akutagawa-Preis und der Naoki-Preis. Dies war das Produkt einer 1922 beginnenden Diskussion innerhalb des *bundan* über die Funktion von Literatur und die Definition guten literarischen Inhaltes (Strecher 1996, 360–361). Im Zuge dieses Diskurses bildete sich eine scharfe Abgrenzung von ‚reiner Literatur‘ (*junbungaku*) und ‚Massenliteratur‘ (*taishū bungaku*), wobei *junbungaku* als intellektuell wahrgenommen wurde und *taishū bungaku* als kommerziell. 1935 wurde diese Trennung institutionalisiert: Seitdem wird der Akutagawa-Preis für *junbungaku* vergeben und der Naoki-Preis für *taishū bungaku*.

The creation of the Naoki Prize at this particular point in history implies, among other things, that the definition of the term *junbungaku* had been sufficiently settled that the members of the *bundan* felt comfortable in permitting *taishūbungaku* a legitimate role in the world of literature. It also suggests by implication, however, that a firm distinction needed to be maintained between the two types of literature. (Strecher 1996, 371)

Auch wenn die beiden Preise bis heute verliehen werden, verliert die Unterscheidung der zwei Literaturrichtungen seit Beginn der Heisei-Zeit zunehmend an Bedeutung⁵⁵. Bis in die 1980er Jahre hinein beeinflusste sie jedoch maßgeblich, wie einzelne Autor*innen rezipiert und bewertet wurden.

Zu Zeiten des Ultranationalismus wurde der weibliche Körper in den japanischen Medien hauptsächlich durch den Mutterschaftsdiskurs vereinnahmt, der wiederum Mutterschaft in den Dienst der Nation stellte (vgl. Kapitel 2.1.2). Dies zeigt sich auch in Werken wie *Nikutai no shinkyoku* (dt.: „Die göttliche Komödie des Körper“, 1937) von Okamoto Kanoko (1889–1939), in dem weibliches Übergewicht im Kontext zeitgenössischer Gesundheitsdiskurse thematisiert wird (vgl. Suzuki 2013a), oder *Onna* (dt.: „Frau“, 1942) von Ushijima Haruko (1913–2002), das eine Frau darstellt, die eine Fehlgeburt verarbeitet und letztlich Heilung erfährt, nachdem sie bereit ist, erneut schwanger zu werden (vgl. Kono 2013)⁵⁶. Interessanterweise handelt es sich hierbei um weibliche Autorinnen, die japanische Kör-

55 Gleichzeitig steigt auch die Anzahl weiblicher Preisträgerinnen: Der Akutagawa-Preis, der bis zum Ende der Shōwa-Zeit (1926–1988) nur zu 20 % an Frauen vergeben wurde, steigerte diese Zahl bis 2014 auf fast 50 %. Der Naoki-Preis legte in der gleichen Zeit von 15 % auf 35 % zu (Tan 2014, 87).

56 Zur Darstellung weiblicher Körperlichkeit in der japanischen Literatur der 1930er und 1940er Jahre vgl. Nummer 45 des U. S.-Japan Women's Journal und Suzuki 2013b.

perlichkeit in Bezug auf Reproduktionsfähigkeit thematisieren. Doch auch wenn sich japanische Schriftstellerinnen bereits seit Beginn der Moderne mit weiblicher Subjektivität und Sexualität auseinandersetzten, dauerte es noch bis zu den 1960er Jahren, bis körperliche Thematiken deutlich stärker in den Fokus von Autorinnen gerieten.

Zuvor entstand in der unmittelbaren Nachkriegszeit innerhalb der japanischen Literatur, ausgelöst durch das Werk *Nikutai no mon* (dt.: „Das Tor des Fleisches“, 1947) des Autors Tamura Tajirō (1911–1983), die Strömung der *nikutai bungaku* (dt.: „leibliche Literatur“⁵⁷). Diese Strömung, der ausschließlich männliche Autoren angehörten, nutzte den weiblichen Körper als erotisches Objekt, das von den männlichen Protagonisten erkundet werden musste (Slaymaker 2004, 3–4). Slaymaker sieht diesen Trend begründet in der Entmännlichung, die Japan durch die Kriegsniederlage fühlte; die Texte der *nikutai bungaku* erachtet er daher als Versuch, die japanische Männlichkeit durch Abgrenzung und Sexualisierung von Frauen wiederherzustellen (Slaymaker 2004, 34). Bullock, die diese Meinung teilt, schreibt:

In postwar Japanese literature by male authors, women's bodies formed the ground for construction of a masculine subjectivity that rendered women inferior by aligning them with the realm of the corporeal. By disavowing those qualities that threatened them with emasculation in the face of a superior occupying army—physical fragility, sexual vulnerability, submission to authority—and then projecting them onto women, Japanese men were able to posit themselves as superior to women by virtue of their own theoretical invulnerability. Misogynist rhetoric thus served as a palliative strategy for coping with the crisis to postwar Japanese masculinity posed by the Occupation. (Bullock 2010, 77–78)

Auf der anderen Seite kam es in der Nachkriegszeit, vor allem aber seit den 1960er Jahren, zu einem regelrechten Boom weiblicher Autorinnen, die sich auf neue und vielfältige Weise mit der weiblichen Identität auseinandersetzten. Die Nachkriegsliteratur thematisierte dabei stark Konflikte innerhalb der Familie. Autorinnen wie Ōba Minako (1930–2007) und Takahashi Takako (1932–2013) etablierten die Tendenz zu einer Wendung nach innen, und ab den 1960er Jahren kam zudem ein Fokus auf weibliche Sexualität hinzu. Autorinnen wie Kōno Taeko trugen dazu bei, Liebe und Sexualität vom Reproduktionsgedanken zu lösen (Hein 2008, 47–51). Die Autorinnen der 1960er, 1970er und 1980er Jahre nahmen einen intellektuellen Standpunkt ein – Gebhardt vergleicht sie mit dem deutschen Bildungsbürgertum. Diese Autorinnen, zu denen sie unter anderem Enchi Fumiko (1905–1986), Ōba Minako, Kōno Taeko und Tsushima Yūko (1947–2016) zählt,

57 Das Wort *nikutai* für Körper beschreibt dessen leibliche, fleischliche Dimension, ähnlich wie das Wort „Leib“ im Deutschen. Für die materielle, physische Ebene des Körpers wird das Wort *shintai* verwendet.

nutzen oft Motive der Fantastik, um Entwürfe der Identitätssuche in der Moderne darzustellen. Gebhardt bezeichnet dies als „Geschlechterkampf oder Geschlechterutopie einer akademischen Oberschicht“ (Gebhardt 2007b, 138).

Bullock sieht zudem einen Trend in den 1970er Jahren, „monströse“ Frauenfiguren wie die *yamamba*⁵⁸ neu zu lesen. Dies sieht sie darin begründet, dass die *yamamba* – im Gegensatz zu sozial akzeptablen Frauenrollen wie Tochter, Ehefrau, Mutter und Prostituierte, die sich alle über ihre Beziehung zu Männern definieren – den Typus der „Frau im Naturzustand“ darstellt, die ihre Identität und Sexualität unabhängig von Männern gestaltet (Bullock 2015, 233). Diese Argumentation unterstützt auch Mizuta:

Ōba Minako und Tsushima Yūko dekonstruieren die erzählerischen Diskurse, die die Sexualität der Frauen unterdrückt haben, und verwandeln sie in neue weibliche Narrativen, indem sie die *yamamba* und andere Arten von Frauen in ihren Geschichten in einem modernen weiblichen Erzählstil nacherzählen. (Mizuta 1999, 18)⁵⁹

Die Darstellung von Frauen als Monster in fiktiven Medien sehen Kotani und Nakamura einerseits als Werkzeug, um ihre Frustration zu äußern, aber andererseits auch als Zeichen ihrer Trauer, dass ihnen nichts anderes übrig bleibt, als zum Monster zu werden, wenn sie sich über patriarchale Anforderungen hinwegsetzen möchten (Kotani und Nakamura 2002, 405). Hier zeigt sich demnach das subversive Potenzial des *female gaze*, der es erlaubt, monströse Frauenfiguren neu zu deuten. Dies kann entweder durch die Darstellung der Auswirkung der Abjektmachung von Frauen passieren oder sogar positive Umdeutungen beinhalten.

Die Autorinnen der 1960er und 1970er Jahre setzten sich zudem zusehends mit Motiven der Körperlichkeit auseinander. Dies sieht Orbaugh darin begründet, dass ‚Physisches‘ und ‚Privates‘ für Frauen immer Politik und Geschichte darstellten (Orbaugh 1996, 126). Als Beispiel für diesen Boom nennt sie die Autorinnen Kōno Taeko, Ōba Minako, Ariyoshi Sawako (1931–1984), Takahashi Takako, Kurahashi Yumiko (1935–2005), Tomioka Taeko (1935–2023), Tsushima Yūko und Kanai Mieko (*1947), die sich mit Themen wie Inzest, explizitem Sadomasochismus, Amnesie, Infantizid, Kannibalismus, Mord, Verstümmelung und Entstellung auseinandersetzen (Orbaugh 1996, 127).

⁵⁸ Die *yamamba* ist eine Figur der japanischen Folklore. Meist dargestellt als alte, hässliche Frau, lebt sie allein in den Bergen und Wäldern, wo sie verirrte Reisende in Fallen lockt und verspeist.

⁵⁹ 大庭みな子も津島佑子も、物語の中の山姥や異類の女を現代の女の語り口で語り直すことによって、女の性を抑圧してきた物語のディスコースを解体し、それを新しい女のナラティヴに変容させる。

But by appropriating aspects of the gender-based power economies and inverting them, collapsing them, twisting them, and particularly by exaggerating them through rendering them literal, Kanai (and with her Kurahashi, Ōba, Kōno, Tsushima, Takahashi, among others, in various ways) makes obvious the grotesqueries, absurdities, and actual dangers to women that are glossed over by abstract, intellectualized narratives of power. (Orbaugh 1996, 153)

Sie sieht diese drastischen Körperdarstellungen demnach als Mittel, um zu verdeutlichen, wie gesellschaftliche Diskurse und Machtbeziehungen für Frauen an ihren Körpern spürbar werden. In den Werken vieler dieser Autorinnen (wie Kōno Taeko oder Takahashi Takako) wird vor allem Mutterschaft abgelehnt und mit Angst und Ekel besetzt (Yonaha 2014, 27–36). Bullock sieht in den Werken von Kōno, Kurahashi und Takahashi zudem großes Subversionspotenzial, da die von ihnen angesprochenen Themen vermeintlich ‚weibliche‘ Eigenschaften wie Passivität, Unschuld und den Mutterinstinkt infrage stellten (Bullock 2010, 13).

In den 1980er Jahren wurde Literatur multimedialer, vor allem der Einfluss von Manga wurde zunehmend präsent. Autorinnen wie Yamada Eimi (*1959) beschäftigten sich mit offener, aggressiver Sexualität (Hein 2008, 59). Yamada zeichnet sich dabei besonders durch die Nutzung sexuell expliziter Sprache und die Beschreibung von Beziehungen zwischen japanischen Frauen und afroamerikanischen Männern aus, mit der sie regelmäßig Tabus brach (Hein 2007a, 521–522)⁶⁰. In den späten 1980er Jahren entstand in Japan zudem ein neuer Trend unter japanischen Autorinnen, den die Literaturkritikerin Saitō Minako im Jahr 2002 als „L-Literatur“ (das L steht für *ladies*) bezeichnete und dem sie Autorinnen wie Yoshimoto Banana (*1964), Yamamoto Fumio (1962–2021), Kawakami Hiromi (*1958), Ekuni Kaori (*1964) und Kakuta Mitsuyo (*1967) zurechnet. Diese Autorinnen vereine, dass sie stilistisch vom *shōjo manga* (Comic für junge Mädchen – vgl. Kapitel 5.1.3) beeinflusst seien und scheinbar beiläufige Geschichten schrieben, denen jedoch teilweise politisch radikale Ansichten zugrunde lägen. Themen, die hier häufig verarbeitet werden, sind Gender und Familie (Dollase 2011, 755–756). So ist vor allem Yoshimoto Banana dafür bekannt, in ihren Werken Patchwork-Familien zu zeigen, die oft keine Vaterfigur besitzen. Yoshimoto ist dabei als Autorin besonders hervorzuheben, da sie kommerziell sehr erfolgreich ist. Ihre Popularität erstreckt sich dabei über Japan hinaus, sodass sie im Ausland häufig als Repräsentantin japanischer Literatur wahrgenommen wird⁶¹. Beim Thema Geschlechterbeziehungen sieht Mori einen signifikanten Unterschied zwischen westlichen und japanischen

⁶⁰ Zur Darstellung von Sexualität und Partnerschaftsbeziehungen bei Yamada Eimi vgl. u. a. Hein 2007a, 2007b, 2008.

⁶¹ Zur Bedeutsamkeit von Yoshimoto Banana vgl. Mae 2007.

Autorinnen: Sie argumentiert, dass weibliche Charaktere in der Literatur westlicher Autorinnen häufig Single blieben und/oder erfüllende Beziehungen in der Freundschaft zu anderen Frauen fänden, während japanische Autorinnen ihre weiblichen Figuren eher mit Männern zusammenbrächten, die in der Rangordnung des Patriarchats unten stünden (Mori 2000, 542)⁶².

Seit den 1980er und 1990er Jahren zeigt sich zudem der Trend, dass Autorinnen in traditionell männlich geprägten Genres wie Kriminal- und Horrorgeschichten kommerziell erfolgreich sein können. Beispiele hierfür sind unter anderem Kirino Natsuo, Miyabe Miyuki (*1960) und Nonami Asa (*1960). Die Transgression in männlich geprägte Genres ermöglicht es diesen Autorinnen, neue Strategien zum Einsatz des *female gaze* und der weiblichen Narration zu entwickeln (vgl. Kapitel 4.1.3).

In den 2000er Jahren entwickelte sich die nächste Generation junger Schriftstellerinnen, die der sogenannten *lost generation* nach dem Einbruch der Wirtschaftsblase angehören (vgl. Kapitel 5.1.2). Diese Generation wird durch Autorinnen wie Kanehara Hitomi, Wataya Risa (*1984) und Aoyama Nanae (*1983) repräsentiert, die sich zumeist mit den schlechten Lebens- und Arbeitsbedingungen der Heisei-Zeit sowie pathologischer Kommunikationsunfähigkeit beschäftigen. Kanehara zeichnet sich zudem durch die Darstellung internalisierter Gewaltformen wie Selbstverletzung und Essstörungen aus. Auch andere Autorinnen wie Akasaka Mari (*1964) und Ogawa Yōko (*1962) setzen sich mit Essen und Essstörungen auseinander (Yonaha 2014, 44–45).

Insgesamt zeigt sich, dass die Literatur weiblicher Autorinnen seit der Meiji-Zeit stark dafür genutzt wurde, konventionelle Frauenbilder und Geschlechterbeziehungen infrage zu stellen. Dieser Trend verstärkte sich besonders seit den 1960er Jahren: Gebhardt argumentiert, die Frauenfiguren von Autorinnen wie Kōno Taeko, Kurahashi Yumiko, Tomioka Taeko, Tsushima Yūko und Itō Hiromi (*1955) „können tatsächlich als Saboteure bisher gültiger sozialer und künstlerischer Normen aufgefaßt werden“ (Gebhardt 1994, 17). Diese Tendenz setzte sich auch nach den 1960er Jahren fort und verdeutlicht, dass der Literatur bei der Entwicklung neuer weiblicher Lebensentwürfe ein großes Potenzial zukommt, da sie Autorinnen einen Raum bietet, nicht nur ihre individuelle Subjektivität zu erforschen und zu repräsentieren, sondern auch bestehende Geschlechternormen kritisch zu hinterfragen und diese Gedanken einer breiten Leserschaft zugänglich

62 Zum Thema Geschlechterbeziehungen in der zeitgenössischen japanischen Literatur vgl. auch Hein 2008.

zu machen.⁶³ Im weiteren Verlauf dieser Studie analysiere ich daher die Texte der drei Autorinnen Kōno, Kirino und Kanehara im Hinblick auf das genannte subversive Potenzial sowie ihre Verwendung abjekter Darstellungen, um Kritik an etablierten Geschlechternormen zu äußern und weibliche Subjektivität außerhalb des *ryōsai kenbo*-Ideals zu entwickeln.

⁶³ Die vorliegende Studie fokussiert zwar auf das Medium Literatur, doch abjekte und groteske Weiblichkeitsdarstellungen finden sich selbstverständlich auch in anderen Medien. Zur Untersuchung von monströser Weiblichkeit im Film vgl. u. a. Scherer 2014a, 2014b; Dumas 2018.

3 Kōno Taeko

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

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

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

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

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

3.1 Kontext, Themen und Rezeption

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

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

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

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

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

3.1.1 Forschungsstand

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

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

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

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

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

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

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

3.1.2 *Joryū bungaku* („Frauenliteratur“)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1.3 Masochismus und internalisierte Misogynie

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

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

¹¹ 異常癖、残酷趣味

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶ Dieser Punkt wurde bereits in Kapitel 2.3.2 herausgearbeitet.

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

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

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

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

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

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

3.2 *Yōjigari* („Knabenjagd“)

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

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

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

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

3.2.1 Mädchenhass

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.2 Knabenliebe

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Schmeckt’s?“ fragte das Kind.

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

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

3.2.3 Sadistische Fantasien

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.4 Masochistische Realität

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Akiko sah ihm angewidert zu.
„Laß das!“

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.5 Masochismus und *jouissance*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3 *Ari takaru* („Ameisenschwarm“)

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

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

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

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

3.3.1 Die häusliche Sphäre

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3.2 Die Beziehungsdynamik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3.3 Fantasie von Vater und Sohn

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

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

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

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

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

“No. It wasn't.”

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

Matsuda was silent.

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

“Well, yes, but ...”

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3.4 Fantasie von Mutter und Tochter

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

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

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

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

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

[...]

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

“Go out and buy some.”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3.5 Masochismus und *jouissance*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

“I will.”

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

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

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

3.4 Vergleich und Zwischenfazit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Kirino Natsuo

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

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

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

4.1 Kontext, Themen und Rezeption

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

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

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

4.1.1 Forschungsstand

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1.2 Das neue Prekariat und die Literaturszene der 1990er Jahre

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1.3 Weibliche Erzählperspektiven in der japanischen Kriminalliteratur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2 OUT

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2.1 Repräsentationen gesellschaftlicher Problematiken

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

13 Mitglied einer kriminellen Vereinigung des organisierten Verbrechens in Japan.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2.2 Kritik des kapitalistischen und patriarchalen Systems

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

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

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

15 豊かな社会における拡散した「貧困」を体現する。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2.3 Genderperformativität

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2.4 Abjektion

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[...]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2.5 Masochismus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2.6 Ausbruch aus dem System

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3 Grottesque

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

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

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

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

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

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

22 被害者は、いわば二度殺されたのである。

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

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

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

4.3.1 Kritik des patriarchalen Systems

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3.2 Rivalität im Schulsystem

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3.3 Genderperformativität

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

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

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

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

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

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

[...]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3.4 Abjektion

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

„Findest du, dass ich so aussehe?“

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

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

[...]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3.5 Masochismus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3.6 Gefangen im System

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.4 Vergleich und Zwischenfazit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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、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だけなのかもしれない。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 auszuschmücken 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、本当にあればいいのに。

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 aneinanderreicht. 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きた時に買ったもの。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, knöchigen 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.

6 Fazit

In dieser Studie bin ich davon ausgegangen, dass die Geschlechterrollen in bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaften sozial konstruiert sind, aber als natürlich wahrgenommen werden. Männer werden der öffentlichen Sphäre und der Erwerbsarbeit zugeordnet; Frauen komplementär dazu der häuslichen Sphäre und Reproduktionsarbeit, weshalb die Rolle der Ehefrau und Mutter das hegemoniale Weiblichkeitsideal darstellt. Weibliche Lebensentwürfe, die von dieser Rolle abweichen, gelten gesellschaftlich als unintelligibel und somit abjekt, da sie die Hierarchie des Patriarchats infrage stellen. In medialen Diskursen wird die Rolle der Ehefrau und Mutter häufig romantisch verklärt und abweichende Lebensentwürfe werden kaum dargestellt. Die vorgegebenen gesellschaftlichen Normen werden von den Individuen internalisiert sowie reproduziert und wirken sich auch direkt auf den Körper aus, der geschlechtsbezogen vergesellschaftet wird. Die Kollision der gesellschaftlichen Anforderungen, die an Frauen gestellt werden, und deren eigenen, subjektiven Wünschen und Bedürfnissen steht im Fokus der in dieser Studie analysierten literarischen Werke. Sie zeigen auf, inwiefern sich patriarchale Wertvorstellungen auf den Körpern von Frauen abbilden und ein freies, selbstbestimmtes Leben fast unmöglich machen.

Im Folgenden fasse ich die Ergebnisse der Analysen aus Kapitel 3, 4 und 5 abschließend zusammen, wobei die besprochenen Texte zueinander Bezug gesetzt werden. Kapitel 6.1 diskutiert den Stellenwert des *female gaze*, der es Frauen ermöglicht, zu handelnden Subjekten ihrer eigenen Geschichten zu werden, anstatt durch den *male gaze* als Objekt der Begierde betrachtet zu werden. Kapitel 6.2 fasst zusammen, wie die häusliche Sphäre und die Frau in ihrer zugeordneten Rolle – als Mutter und Sexualobjekt – in den analysierten Werken dargestellt werden. Kapitel 6.3 beschäftigt sich ergänzend dazu mit Darstellungen von Frauen in der öffentlichen Sphäre, was eine Abweichung vom ‚Ideal der Häuslichkeit‘ darstellt. Kapitel 6.4 evaluiert, inwiefern weibliche Sexualität, die nicht im heterosexuellen, monogamen und reproduktiven Rahmen stattfindet, eine gesellschaftliche Transgression darstellt. Kapitel 6.5 behandelt die sexuelle und sexualisierte Gewalt, die Frauen in den Werken erfahren, und legt dar, inwiefern diese das Patriarchat stabilisiert. In Kapitel 6.6 wird aufgezeigt, inwiefern Geschlechternormen von verschiedenen Figuren internalisiert sowie reproduziert werden und welche Kompensationsstrategien sie verfolgen. Kapitel 6.7 beleuchtet den Einsatz von Abjektion auf körperlicher, räumlicher und gesellschaftlicher Ebene als literarisches Stilmittel, um auf die gesellschaftliche Abwertung von Weiblichkeit als Konzept und Frauen als realen Menschen hinzuweisen. In Kapitel 6.8 werden ab-

schließlich die literarischen Strategien diskutiert, die in den Texten genutzt werden, um Geschlechternormen zu subvertieren.

6.1 *Female gaze und gendered narration*

Im Fokus der Analyse befinden sich sechs Texte, die von Frauen verfasst wurden und sich mit weiblicher Subjektivität und Lebensentwürfen von Frauen beschäftigen – hier liegen somit *gendered narrations* (vgl. Hemmann 2018a) vor. Seit Beginn der Moderne bietet Literatur japanischen Frauen einen Raum für ebendiese Erforschung der eigenen Identität. Geschichten aus weiblicher Hand, die sich mit der Rolle der Frau und Abweichungen vom Weiblichkeitsideal auseinandersetzen, ermöglichen dabei eine Perspektive auf jene Personen, die als gesellschaftlich abjekt gelten.

Literatur aus männlicher Perspektive objektiviert weibliche Charaktere häufig und reduziert sie auf ihre Relation zu männlichen Charakteren und deren (sexuelle) Bedürfnisbefriedigung. Sie entsprechen Charakterschablonen wie ‚Mutter‘, ‚Tochter‘, ‚Prostituierte‘ oder *femme fatale* und verfügen selten über eigene *agency*. In den Werken bekannter Autoren wie Kawabata Yasunari treten Frauenkörper als fetischisierte Objekte auf. Die völlige Abwesenheit weiblicher Subjektivität zeigt sich darin, dass es sich häufig um schlafende oder tote Frauenkörper sowie abgetrennte Körperteile handelt, die von den männlichen Protagonisten fetischisiert werden. Nicht nur weibliche Figuren, sondern auch weibliche Schriftstellerinnen wurden innerhalb des japanischen Literaturmarkts lange marginalisiert, indem ihre Literatur ohne Berücksichtigung inhaltlicher, formaler oder stilistischer Aspekte als „Frauenliteratur“ (*joryū bungaku*) klassifiziert und als der Literatur männlicher Autoren unterlegen eingeordnet wurde.

Entgegen dieser Klassifizierung zeigt sich Literatur von Frauen jedoch als sehr vielseitig. Literatur stellt einen Raum dar, der zur Identitätsfindung genutzt werden kann, und macht weibliche Lebensrealitäten im Diskurs sichtbar. Das Label *joryū bungaku* wird heutzutage kaum noch genutzt, da erkannt wurde, dass die Literatur weiblicher Autorinnen sehr heterogen ist: Sie behandelt ganz unterschiedliche Themen, deckt verschiedene Genres ab und ist auch stilistisch äußerst divers. Das Feld der Literatur wird zudem insgesamt intersektionaler, was sich nicht nur an einem Anstieg weiblicher Autorinnen zeigt, sondern auch am Erstarben von Genres wie der Prekariatsliteratur und der *zainichi bungaku* (Literatur der japankoreanischen Minderheit). Die drei in dieser Studie untersuchten Autorinnen tragen zum Diskurs bei, indem sie die Auswirkungen gesellschaftlich vorgegebener Geschlechterrollen auf individuelle Frauen aufzeigen. Dabei lassen sich die unterschiedlichen Themenschwerpunkte in ihren Werken einerseits auf

die persönlichen Präferenzen der Autorinnen zurückführen, andererseits sind sie aber auch der Tatsache geschuldet, dass sie drei unterschiedlichen Generationen angehören.

Kōnos Texte *Yōjigari* und *Ari takaru* wurden in der ersten Hälfte der 1960er Jahre veröffentlicht. Sie entstammen somit einer Zeit vor der *Women's Lib* (zweite Welle der Frauenbewegung) und der Einführung des Gleichstellungsgesetzes, als Japan am Beginn des wirtschaftlichen Aufschwungs stand. Eine berufliche Karriere stand Frauen nicht offen, sodass der Druck, finanziell durch einen Mann abgesichert werden zu müssen, sehr hoch war. Kōno ist Teil eines Booms revolutionärer Autorinnen der 1960er und 1970er Jahre, die das Mutterschaftsideal radikal infrage stellten. Ihre Protagonistinnen sind zumeist kinderlos und befinden sich auf der Suche nach einer Form der weiblichen Sexualität, die nicht reproduktiv, sondern genussorientiert ausgerichtet ist. Ausschlaggebend für ihr Œuvre ist unter anderem ihr Einsatz von Masochismus, den sie nutzt, um die Hierarchien der patriarchalen Ordnung aufzuzeigen und zu dekonstruieren. Die gesellschaftlichen Anforderungen führen bei ihren Protagonistinnen dazu, dass sie sich in private Räume und Fantasiewelten zurückziehen, um dort zu versuchen, *agency* zu entwickeln.

Kirino, die eine Generation jünger ist als Kōno, veröffentlichte ihre Werke *OUT* und *Grotesque* in den späten 1990er bzw. frühen 2000er Jahren. Zu dieser Zeit befand Japan sich bereits in der wirtschaftlichen Rezession, was einen Anstieg an Armut und prekären Arbeits- und Lebensbedingungen nach sich zog. Kirino zeichnet Japan als ein düsteres, dystopisches Land („Bubblonia“), in dem Ungerechtigkeit herrscht und Menschen aufgrund von Geschlecht, Nationalität und sozialem Stand marginalisiert werden. Im wirtschaftsschwachen Japan um die Jahrtausendwende sind Frauen nicht mehr ausschließlich Mütter, sondern zusätzlich auch berufstätig und somit einer starken Mehrfachbelastung ausgesetzt. Kirino zeigt nicht nur auf, wie Frauen in ihrem Zuhause ausgebeutet werden und ihre Subjektivität in der Rolle der Mutter verlorenggeht, sondern überdies, welche Diskriminierung sie auf dem Arbeitsmarkt erfahren. Dabei beschreibt die Autorin nicht nur prekäre Arbeitsumfelder, in denen Frauen und ausländische Arbeiter*innen körperlich ausgebeutet werden, sondern auch die elitäre Karrierewelt der Büroangestellten, in der Frauen Aufstiegschancen systematisch vorenthalten werden. Einen weiteren Fokus legt sie auf den Wunsch vieler Frauen nach männlicher Anerkennung und die Verknüpfung des Wertes einer Frau mit ihrer Attraktivität und sexuellen Verfügbarkeit.

Kanehara veröffentlichte ihre Werke *AMEBIC* und *Hydra* nur wenige Jahre nach Kirinos *Grotesque*, ist aber wiederum eine Generation jünger als diese und gehört somit zur ersten Generation Japans, die nach dem Platzen der Wirtschaftsblase aufwuchs. Ihre Protagonistinnen, im Gegensatz zu Kōnos und Kirinos Protagonistinnen Teenagerinnen oder in ihren frühen Zwanzigern, nehmen nicht am

gesellschaftlichen Leben teil; sie agieren in Untergrund-Milieus und arbeiten als *freeter*. Sie nehmen den Raum der *shōjo* ein und verweigern das Erwachsenwerden und somit die Mutterrolle. Mutterschaft wird entsprechend in *AMEBIC* und *Hydra* nicht thematisiert – stattdessen legt Kanehara den Fokus auf Schönheitsideale und den Effekt, den die Verinnerlichung des *male gaze* auf Frauen haben kann: Ihre Protagonistinnen leiden an Essstörungen und richten ihr Leben nach den Wünschen der Männer in ihrem Umfeld aus. Dies setzt sie in Konkurrenz zu anderen Frauen und nimmt ihnen so die Möglichkeit zu solidarischen Beziehungen zu diesen.

So setzen sich alle drei Autorinnen auf unterschiedliche Art und Weise mit den gesellschaftlichen Anforderungen an Frauen sowie deren Verhandlungen in privaten und öffentlichen Räumen auseinander. Kōnos Protagonistinnen können sich nur in ihrer Fantasie von sozialen Normen lösen; Kirinos Protagonistinnen lösen sich von sozialen Normen und werden dafür von der Gesellschaft bestraft; und Kaneharas Protagonistinnen nehmen gar nicht am gesellschaftlichen Leben teil, haben die sozialen Normen aber dennoch verinnerlicht.

6.2 Die häusliche Sphäre: Frauen als Mütter und Lustobjekte

In diesem Kapitel werden die Darstellungen der häuslichen Sphäre und des damit verbundenen Weiblichkeitsideals in den untersuchten Texten noch einmal in der Gesamtschau aller sechs Werke diskutiert. Die konfuzianische Prägung der Edo-Zeit, in der Frauen ihren Ehemännern untergeordnet wurden, und der in der Meiji-Zeit einsetzende Mutterschaftsdiskurs führten zur Etablierung der *ryōsai kenbo*-Ideologie. Diese ordnete Frauen die Rolle als Ehefrau und Mutter zu, die ihre Subjektivität selbstlos hinter den Bedürfnissen der Familie zurückstellt. Diese vermeintliche Selbstlosigkeit dekonstruieren alle drei Autorinnen, indem sie Frauen als Subjekte mit eigenen Wünschen und Bedürfnissen darstellen, die heftig mit gesellschaftlichen Ansprüchen kollidieren. Keine der Protagonistinnen fühlt sich – entgegen der Annahme der ‚natürlichen‘ Geschlechterrollen – intrinsisch zu dieser Rolle hingezogen.

Kōno setzt sich in ihren Werken explizit mit dem Thema Mutterschaft auseinander. Ihre Frauenfiguren verweigern die Rolle der Mutter und suchen nach einer Sexualität, die abseits von Reproduktion auf Lustgewinn ausgerichtet ist. Die Protagonistinnen, Akiko aus *Yōjigari* und Fumiko aus *Ari takaru*, sehen ihre Kinderlosigkeit selbst nicht als problematisch, werden von ihrem Umfeld aber als ‚unnatürliche‘ Frauen wahrgenommen. Akiko ist alleinstehend und nur lose mit ihrem Arbeitskollegen Sasaki liiert, mit dem sie aber nicht zusammenlebt, während Fumiko mit Matsuda verheiratet ist und somit emotional sowie rechtlich

eine andere Stellung innehat: Als Ehefrau ist sie ihrem Mann unterstellt, der auch die Kontrolle über reproduktive Entscheidungen hat, die ihren Körper betreffen. Im Gegensatz zu Akiko ist Fumiko zwar finanziell abgesichert, doch sie hat misogynen gesellschaftliche Anforderungen deutlich stärker internalisiert. Denn während Akiko ihre Bedürfnisse Sasaki gegenüber kommunizieren kann, ordnet Fumiko sich ihrem Mann so weit unter, dass sie ihm zuliebe gegen ihren Wunsch ein Kind bekommen würde. Beide Frauen sind masochistisch und lassen sich von ihren Partnern gerne schlagen, was in der Forschung zu Kōno kontrovers diskutiert wurde. Kōno setzt den Masochismus ihrer Protagonistinnen ein, um gesellschaftliche Hierarchien aufzuzeigen und zu destabilisieren. Im Falle Akikos, die ihre Unabhängigkeit behalten hat, eröffnet der Masochismus trotz ihres starken Mädchenhasses zumindest teilweise die Möglichkeit, die Machtbeziehung zwischen ihr und Sasaki zu beeinflussen und weibliche Sexualität vom Reproduktionsgedanken zu lösen. Für Fumiko, an ihren Ehemann gebunden, ist die Aussicht deutlich pessimistischer: Ihr Masochismus steht nicht konträr zu Mutterschaft, sondern in Verbindung mit dieser. Eine Schwangerschaft und Geburt kann Fumiko nur ertragen, wenn sie dabei möglichst große Schmerzen empfindet – Kōno stellt Mutterschaft hier somit als ultimative masochistische Erfahrung dar. Der Kontrast zwischen Akiko und Fumiko zeigt sich auch in ihren Fantasien. Während Akiko einen kleinen Jungen quält und somit das Patriarchat angreift, misshandelt Fumiko ihre hypothetische Tochter und verleiht so ihrer internalisierten Misogynie Ausdruck.

Kirino, deren untersuchte Werke deutlich umfangreicher sind und so eine größere Auswahl an Charakteren präsentieren, betrachtet das Thema Mutterschaft zwar insgesamt differenziert, zeigt aber auf, dass Mütter in verschiedenen Lebenssituationen emotional prekariert und ausgebeutet werden. Ihre verheirateten (bzw. verwitweten) Protagonistinnen – Masako, Yoshie und Yayoi aus *OUT* – richten ihr Leben nach den Bedürfnissen der Familie aus. Alle drei sind allein für ihren Haushalt zuständig und gehen zusätzlich der Erwerbsarbeit in der Bentō-Fabrik nach. Obwohl sich ihre Situationen in Details unterscheiden – Yoshie muss wegen des Todes ihres Mannes arbeiten gehen, Yayoi durch die Spielsucht von Kenji, und Masako hat sich freiwillig zu der Arbeit entschieden, um ihrer Rolle als Hausfrau und Mutter zu entgehen – leiden alle drei unter der Mehrfachbelastung, die ihnen durch die doppelte Ausführung produktiver und reproduktiver Arbeit auferlegt wird. Yayois Kinder sind dabei noch jung und daher besonders auf sie angewiesen, während Masakos und Yoshies fast volljährige Kinder emotional distanziert zu ihren Müttern sind und zu deren Ausbeutung beitragen. Den Mythos der Mutterliebe dekonstruiert Kirino jedoch auch am Beispiel von Yuriko aus *Grotesque*, die zwar ein Kind zur Welt brachte, dieses aber nicht aufzieht und ihm auch keine Muttergefühle entgegenbringt. Kritisieren

kann man hierbei, dass Kirino so die Trennung aufrechterhält, dass Frauen nur *entweder* Mütter *oder* Lustobjekte sein können; interessant ist aber dennoch, dass Yuriko hiermit eine männlich kodierte Position einnimmt: die des Elternteils, das ein Kind in die Welt setzt, aber dann keine Versorgerrolle einnimmt und keine emotionale Bindung zu ihm eingeht. Kirino zeichnet Mutterschaft dementsprechend als einen Faktor, der zur Ausbeutung von Frauen beiträgt und, entgegen gesellschaftlicher Erwartungen, auch wenig bis gar keine emotionale Befriedigung bringt.

In Kaneharas Werken *AMEBIC* und *Hydra* wird Mutterschaft an keiner Stelle direkt thematisiert. In *AMEBIC* fällt dies besonders auf, da verschiedene Körperflüssigkeiten diskutiert werden, die Menstruation jedoch abwesend ist. Dass Reproduktion in den Texten nicht erwähnt wird, verstärkt jedoch zusätzlich den Eindruck, dass Watashi und Saki Mutterschaft als einen Faktor des Erwachsenwerdens betrachten und daher ablehnen. Unterstrichen wird das auch dadurch, dass magersüchtige Körper häufig nicht reproduktionsfähig sind und somit per se eine Ablehnung von Weiblichkeit darstellen können. Zudem befinden sich beide Protagonistinnen in Beziehungen mit Männern, die sie nicht heiraten und keine Familien mit ihnen gründen möchten. Auch die Eltern Watashis und Sakis sind in den Texten größtenteils abwesend; nur Watashis Vater wird an einer Stelle kurz erwähnt. Das steht im Kontrast zu anderen Werken aus Kaneharas Frühphase wie *Autofiction*, wo auch Schwangerschaft und Abtreibung thematisiert werden und die Familie der Protagonistin Rin dargestellt wird.

Alle drei Autorinnen kritisieren in ihren Werken gesellschaftliche Erwartungen an Mütterlichkeit, jedoch auf unterschiedliche Weise. Kōno richtet ihren Fokus auf die gesellschaftliche Marginalisierung, die Frauen erfahren, die keine Mütter sind – unabhängig davon, ob dies ihre freie Entscheidung ist oder sie, wie Akiko, unfruchtbar sind. Kirino, deren Protagonistinnen häufig Mütter sind, demontiert die Vorstellung von *onna tengoku* und zeigt die emotionale sowie teilweise auch finanzielle Prekarisierung, die für viele Frauen mit Mutterschaft einhergeht. Kaneharas Protagonistinnen schließlich verweigern die Mutterrolle, da sie nicht erwachsen werden und als *shakaijin* an der Gesellschaft teilnehmen möchten.

Die Verpflichtung zur Befriedigung männlicher Bedürfnisse, der Frauen im Patriarchat unterliegen, umfasst jedoch nicht nur das Gebären und Großziehen von Kindern, sondern auch die Erfüllung sexueller Anforderungen. Idealisierte Weiblichkeit ist stark an normative Vorstellungen körperlicher Attraktivität gebunden, und der gesellschaftlich prävalente *male gaze* sorgt dafür, dass Frauen zumeist in erster Instanz nach diesen Kriterien beurteilt werden. Das vorherr-

schende Schönheitsideal schließt dabei ältere Frauen aus, die in der Gesellschaft häufig als unattraktiv gelten¹.

In Kōnos Werken werden Attraktivität sowie Schönheitsideale und -praktiken nicht diskutiert; zum Aussehen der Figuren findet sich keine Aussage. Im Fokus steht dafür die Verhandlung der Frage, inwiefern Frauen innerhalb heterosexueller Beziehungen *agency* entwickeln und ihre eigene Lust entdecken und ausleben können. Der Einsatz von Masochismus als Element weiblicher *agency* erweist sich dabei als besonders vielseitig, da er durch die Verbindung von internalisierter Misogynie und *jouissance* eine ambivalente Lesart weiblicher Lust im Patriarchat ermöglicht. Diese Ambivalenz wird vor allem in *Yōjigari* deutlich, wo es ausschließlich Akiko ist, die ihre Bedürfnisse äußert und den Verlauf des Sexualakts bestimmt, während Sasaki als reaktiver Partner gezeigt wird, der ihre Wünsche umsetzt. In *Ari takaru* ist die Dynamik gegenteilig; hier ist es Matsuda, der den Ablauf des Geschlechtsverkehrs entlang seiner Bedürfnisse strukturiert. Fumiko empfängt diese Bedürfnisse lediglich auf ihrem Körper, was auch dadurch verdeutlicht wird, dass in *Ari takaru* – im Gegensatz zu *Yōjigari* – auch penetrativer Geschlechtsverkehr ein Teil des Akts ist. Hier zeigt sich demnach deutlich stärker, dass Fumiko als eine Art Überlebensmechanismus gelernt hat, sich Matsudas Bedürfnissen anzupassen – und dabei so viel *jouissance* zu empfinden, dass sie für deren Befriedigung auch den Tod in Kauf nimmt.

In Kirinos Werk spielen sowohl die visuelle als auch die körperliche Befriedigung männlicher Bedürfnisse eine große Rolle. In „Bubblonia“ haben unattraktive Frauen – zu denen automatisch alle Frauen über 30 Jahre gehören – keinen Wert und werden aus der Gesellschaft ausgestoßen. Doch auch attraktive Frauen erhalten ihren Wert nur als Objekte, nicht aber als Subjekte. Dies führt vor allem bei unattraktiven Frauen zu starker Selbstabwertung: Figuren wie Kuniko und Kazue investieren nicht nur in großem Maße Zeit und Geld in verschiedene Schönheitspraktiken, sondern auch große Mengen an Energie in ihren Neid auf attraktive Frauen. Der Wunsch nach männlicher Anerkennung wird vielen Frauen dabei zum Verhängnis: Kuniko, Yuriko und Kazue finden (durch männliche Hand) den Tod, während Figuren, die andere Prioritäten setzen (wie Masako oder Yoshie), überleben können. Prostitution zeichnet Kirino dabei als eine Form der Internalisierung des *male gaze*, obwohl Yuriko und Kazue diesen Weg aus unterschiedlichen Beweggründen einschlagen: Yuriko „liebt den Sex, aber hasst die Männer“, während Kazue „die Männer liebt, aber den Sex hasst“ (Kirino 2010, 553). Durch die

¹ In den 1950er und 1960er Jahren entwickelte sich in Japan der Vergleich von (unverheirateten) Frauen mit Weihnachtskuchen, da beide nach dem 25. (Dezember beim Weihnachtskuchen, Lebensjahr bei Frauen) als ‚abgelaufen‘ gelten.

frühe Sexualisierung, die Yuriko durch die älteren Männer in ihrem Umfeld erfährt, internalisiert sie die männliche Bedürfnisbefriedigung auf körperlicher Ebene, indem sie Spaß beim Sex empfindet, gleichzeitig aber die Männer hasst, die sie dazu gebracht haben. Kazue hingegen empfindet Sex im besten Fall als langweilig und in vielen Situationen sogar als schmerzhaft; sie sehnt sich nach der Anerkennung von Männern, die ihr als unattraktive Frau bisher verwehrt blieb. In „Bubblonia“ kommen Frauen nicht umhin, in allen Bereichen ihres Lebens an ihrem Äußeren gemessen zu werden. Wenn sie den *male gaze* internalisieren, führt dies zu internalisierter Misogynie, die sich als psychisches Leid manifestiert und durch ‚psychologischen Masochismus‘ (vgl. Qiao 2021) zum Tod führen kann.

Die Internalisierung des *male gaze* steht auch in den Werken Kanehara Hitomis im Vordergrund. Hier geht es vor allem um die Fetischisierung dünner Körper, die von Watashi und Saki bis zum Exzess betrieben wird. Ähnlich wie in Kōnos Werken haben auch hier die Protagonistinnen *jouissance* entwickelt, die es ihnen ermöglicht, Lust an ihrem eigenen Leid zu empfinden und dieses daher aktiv zu verursachen. Essstörungen sind für sie die Selbsttechnologien, die sie nutzen, um ihre Körper auch in privaten Räumen zu disziplinieren. Diese Disziplinierung führt zu einer Verweigerung der eigenen Menschlichkeit, die sich bei Watashi vor allem auf körperlicher Ebene äußert, da sie ihre körperlichen Bedürfnisse in Form des verwirrten Ichs externalisiert. In Sakis Fall wird der Verlust ihrer Menschlichkeit fotografisch durch ihren Partner Niizaki festgehalten, dessen *male gaze* Saki gleichermaßen im bildlichen und im wörtlichen Sinne langsam tötet. Sowohl Niizaki als auch Kare profitieren von ihren Partnerinnen sexuell, ohne ihnen emotionale und finanzielle Sicherheit bieten zu müssen. Kanehara übt hier jedoch nicht nur an Männern Kritik, sondern auch an der Passivität einiger Frauen, die gesellschaftliche Standards unhinterfragt übernehmen, obwohl dies zu großem psychischem und körperlichem Leiden führt und in letzter Konsequenz ihren Tod bedeuten wird.

Die Befriedigung männlicher Bedürfnisse steht im Vordergrund aller untersuchten Werke, wobei die Diskussion um Attraktivität und Schönheitsideale bei Kōno noch abwesend ist und erst durch Kirino und Kanehara aufgegriffen wird. Alle drei Autorinnen zeigen dabei einerseits die Wirkweise des Patriarchats auf, indem sie darlegen, wie eine Übernahme des *male gaze* für Frauen zwangsläufig zu internalisierter Misogynie führt, die wiederum ein glückliches und selbstbestimmtes Leben unmöglich macht. Andererseits kritisieren sie auch die Passivität, mit der viele Frauen ihre Position in der Gesellschaft akzeptieren und anderen Frauen gegenüber misogyne Verhaltensweisen reproduzieren.

Die Gesellschaftskritik, die die drei Autorinnen üben, richtet sich mitunter gezielt gegen die *japanischen* Gendernormen. Bei Kōno zeigt sich das daran, dass Akiko sich nur vor japanischen kleinen Mädchen ekelt, nicht aber vor Mädchen

anderer Ethnien. Beide Protagonistinnen haben zudem Verbindungen zum ‚Westen‘: Akiko liebt Opern, spricht fließend Italienisch und arbeitet nebenher als Übersetzerin, und Fumiko arbeitet für eine US-amerikanische Firma und plant, zum Auslandsstudium in die USA zu gehen. Das kann darauf hindeuten, dass Kōno den ‚Westen‘ als einen Ort empfand, an dem Frauen weniger strenge Erwartungen auferlegt wurden und kinderlose Frauen eher akzeptiert werden würden. Kirinos gesamtes Œuvre stellt dezidierte Japankritik dar: Sie beschreibt Japan als ein hartes und kaltes Land, das Menschen aufgrund von Zuschreibungen wie Geschlecht und Ethnie entweder privilegiert oder marginalisiert. Die Außenseiter*innen bleiben in „Bubblonia“ von den Machtzentren ausgeschlossen und müssen am Rande der Gesellschaft existieren. Migrant*innen sind in ihren Werken ebenso marginalisiert wie japanische Frauen, wie sich an den Figuren Kazuo und Zhang zeigt, die im Text direkte Japankritik üben. In *Grotesque* spielen ethnische Diskurse zudem eine wichtige Rolle, da Yurikos Attraktivität häufig damit in Verbindung gebracht wird, dass sie europäisch aussieht, während Watashi sich als unattraktiv empfindet, weil sie eher asiatisch wirkt. Kanehara ist die einzige der Autorinnen, die in ihren Texten keine direkte Japankritik referenziert. Diese stellt sie hauptsächlich in Interviews her, in denen sie angibt, junge Menschen seien in Japan generell traurig.

Viele der gesellschaftskritischen Elemente, die sich in den sechs Texten finden, lassen sich auch auf andere bürgerlich-kapitalistische Gesellschaften übertragen, zum Beispiel die Zuteilung der Frau zur häuslichen Sphäre sowie die Übernahme des *male gaze* als vermeintlich normativen Blick. Dennoch finden sich in allen Werken Elemente, die anscheinend zumindest von den Autorinnen als speziell japanisch wahrgenommen werden: Bei Kōno ist dies die Annahme, Geschlechterrollen seien in Japan rigider als im ‚Westen‘; Kirino präsentiert Japan als ein kaltes Land, das sozial Schwache allein lässt; und Kanehara thematisiert die Hoffnungslosigkeit der jungen Generation in Japan.

Die geschlechtsspezifischen Erwartungen, die an Frauen gestellt werden, zeigen sich auf deren Körper eingeschrieben. Dies zeigt sich einerseits an der Marginalisierung von Frauen, deren Körper nicht reproduktionsfähig sind, andererseits aber auch am *male gaze*, der diktiert, dass weibliche Körper vor allem der Befriedigung (visueller) männlicher Bedürfnisse dienen. Die gesellschaftliche Kontrolle über weibliche Sexualität gibt dabei vor, dass diese nicht nur auf Reproduktion und männliche Bedürfnisbefriedigung ausgerichtet sein muss, sondern zusätzlich lediglich im Rahmen einer monogamen, heterosexuellen Beziehung ausgelebt werden darf. Heterosexuelle Beziehungen werden in den sechs Werken jedoch als hierarchische Beziehungen dargestellt, in denen Frauen oft emotionaler und physischer Gewalt ausgesetzt sind. Akiko und Fumiko müssen ihre Körper, die von Wunden gezeichnet sind, vor den Blicken anderer verstecken; dies beein-

flusst ihren Alltag insoweit, dass Akiko beispielsweise nur dann ins Badehaus gehen kann, wenn möglichst wenige andere Menschen anwesend sind. Die Übernahme gesellschaftlicher Misogynie manifestiert sich in Form von körperlichem Schmerz, der wiederum als Lust wahrgenommen wird. Kirinos Protagonistinnen erfahren nicht nur häusliche Gewalt, Vergewaltigung und Mord, sondern können auch in ihren Beziehungen keine sexuelle *agency* entwickeln. Die sexuelle Selbstbestimmung misslingt sowohl im Zuhause als auch auf der Straße. Die sexuelle Frustration zeigt sich auch in Kaneharas Werken, wo Watashi nur beiläufigen Sex mit Kare hat und Lust lediglich in autoerotischer Form und in verwirrtem Zustand erleben kann. Auch Saki befindet sich in einer leidenschaftslosen Beziehung: Niizaki nutzt sie, wie eine „Kloschüssel“, nur dafür, eine ihm lästige Körperfunktion zu erledigen. Der gesellschaftlich akzeptierte Rahmen, in dem Frauen ihre Sexualität ausleben dürfen, erweist sich in allen Werken als nicht ausreichend.

Der große Wert, der weiblichen Körpern als Objekte der Begierde beigemessen wird, lässt sich gut mit dem Begriff des Körperkapitals fassen. Obwohl Weiblichkeit generell innerhalb der Gesellschaft als negatives symbolisches Kapital fungiert, stellen Reproduktionsfähigkeit und Attraktivität für Frauen wichtige Formen von Körperkapital dar. Ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital ist Frauen dabei durch den Ausschluss vom Arbeitsmarkt deutlich schlechter zugänglich, und sie müssen viele Ressourcen in die performative Vergeschlechtlichung ihrer Körper investieren (unter anderem in Form verschiedener Schönheitspraktiken).

Die finanzielle Abhängigkeit von Männern wird besonders in Könos Werken deutlich, wo Akiko als alleinstehende Frau finanziell deutlich schlechter abgesichert ist als Fumiko, die verheiratet ist. Fumiko zahlt dafür jedoch den Preis, die Selbstbestimmung über ihren Körper aufgeben zu müssen. Akiko wiederum kann ihre finanzielle Situation nicht verbessern, da sie einerseits als Frau keine gute Anstellung finden wird sowie andererseits durch ihre Tuberkuloseerkrankung und die damit einhergehende Unfruchtbarkeit selbst dann, wenn sie es wollte, große Schwierigkeiten hätte, einen Ehemann zu finden. Auch Kirino diskutiert in *OUT* hauptsächlich ökonomisches Kapital und Schichtzugehörigkeit. Markant ist hier, dass Masako mitunter auch deshalb höhere Erfolgschancen hat als ihre Kolleginnen, da sie zur Mittelschicht gehört. In *Grotesque* steht hingegen Körperkapital im Vordergrund; hier zeigt Kirino, dass dies eine oberflächlich mächtige, aber kurzweilige Kapitalsorte ist. Noch hyperbolischer stellt das Kanehara dar, die ihre Protagonistinnen sämtliche emotionale Ressourcen in die Vergeschlechtlichung ihrer Körper investieren lässt. Insgesamt zeigt sich in allen sechs Werken, dass die Verteilung der Kapitalsorten zwischen den Geschlechtern sehr unter-

schiedlich ist und Frauen dann am ‚reichsten‘ sind, wenn sie über reproduktionsfähige und attraktive Körper verfügen.

Frauen werden einerseits durch ihre gegenderten Körper an ihre Rolle gebunden, andererseits formt aber die Geschlechterrolle wiederum die gesellschaftliche Konfiguration des Geschlechtskörpers. Von Frauen wird die Performanz der Rolle von Mutter oder Lustobjekt erwartet. Ihre Körper sind direkt in diese Diskurse eingebunden, sie müssen fruchtbar und attraktiv sein. Dies führt dazu, dass einige Frauen von ihren Körpern an einer erfolgreichen Geschlechterperformanz gehindert werden; zum Beispiel die unfruchtbare Akiko oder Kuniko und Kazue, deren Unattraktivität sie nicht nur am romantischen, sondern auch am beruflichen Erfolg hindert.

Alle drei Autorinnen dekonstruieren in ihren Werken normative Vorstellungen der häuslichen Sphäre, indem sie Frauen zeigen, die keine glücklichen Mütter sind, die unter Mehrfachbelastung leiden, ihre internalisierte Misogynie auch in privaten Räumen reproduzieren und von ihren Partnern und Kindern keinerlei emotionale Unterstützung erhalten.

6.3 Die öffentliche Sphäre: Frauen und Erwerbsarbeit

Im letzten Kapitel habe ich dargestellt, wie die sechs analysierten Werke den Umgang von Frauen mit gesellschaftlichen Anforderungen von idealisierter Weiblichkeit, die immer in der häuslichen Sphäre verortet ist, thematisieren. Komplementär dazu beschäftigt sich dieser Abschnitt nun mit der Darstellung von Frauen in der öffentlichen Sphäre, was dementsprechend eine Transgression darstellt.

Eng verbunden mit der öffentlichen Sphäre ist das Feld der Erwerbsarbeit. Das kapitalistische Idealbild, das den Mann als Ernährer und die Frau als Versorgerin vorsieht, entspricht dabei nicht der Realität: Gerade in unteren Schichten mussten Frauen immer arbeiten, allerdings wurde dies im Diskurs meist ausgeblendet. In den sechs analysierten Werken zeigt sich, dass es gesellschaftlich akzeptiert ist, wenn Frauen in prekären Verhältnissen arbeiten und es vor allem der Zugang zur *white collar*-Arbeit ist, der ihnen verwehrt wird. Die Welt der Büroangestellten ist grundsätzlich männlich geprägt: Lange Überstunden und verpflichtende Barbesuche sind kaum mit der Kinderbetreuung vereinbar.

In Kōnos Texten liegt kein besonderer Fokus auf der beruflichen Situation der Protagonistinnen, erwähnt wird diese aber dennoch. Akiko ist in ihrem Unternehmen nicht fest angestellt und benötigt mehrere Einkommensquellen, um ihren Lebensunterhalt finanzieren zu können. Fumiko verfügt über eine verhältnismäßig gute Stelle in einer US-amerikanischen Firma (auch hier übt Kōno Kritik

am japanischen System), müsste diese für ein Kind jedoch aufgeben und sich finanziell mit der Hilfe ihres Mannes absichern. Prekäre Arbeit oder die Absicherung über den Ehepartner sind die einzigen Möglichkeiten, über die Frauen in Kōnos Werken verfügen. Dies ist auf die begrenzten beruflichen Möglichkeiten für Frauen in den 1960er Jahren zurückzuführen, insbesondere in Bezug auf finanzielle Sicherheit und Karrieremöglichkeiten.

Anders sieht dies in den Romanen Kirinos aus, die große Kritik an der japanischen Arbeitswelt üben. *OUT* und *Grotesque* spielen in verschiedenen Milieus, so dass Kirino jeweils unterschiedliche Aspekte der Diskriminierung von Frauen herausarbeitet. In *OUT* thematisiert sie die Diskriminierung und körperliche Ausbeutung marginalisierter Gruppen am Beispiel der Tätigkeit in der Bentō-Fabrik. Die Belegschaft, mit Ausnahme der Aufseher, setzt sich zusammen aus ausländischen Vollzeitkräften und japanischen Hausfrauen, die in Teilzeit beschäftigt sind. Die körperliche Arbeit, die sie in der Fabrik verrichten, ist anstrengend und kräftezehrend; sie hindert Frauen am sozialen Aufstieg und zerstört ihre Körper, weshalb sie finanziell von ihren Ehemännern abhängig bleiben. Im Falle Masakos und Yayoio entsteht so eine Schichttrennung sogar zwischen den Eheleuten, da die Männer Büroangestellte sind, die Frauen jedoch Fabrikarbeiterinnen. Kirino stellt zudem einen Zusammenhang zwischen der Ausbeutung in Fabriken und im Zuhause her, da die Hauptfiguren Mahlzeiten am Fließband zubereiten. Die weiblich kodierte Aufgabe der Essenzubereitung wird somit zweifach abgewertet: Die Arbeit in der Fabrik wird wenig, die Arbeit zu Hause gar nicht entlohnt. Das Patriarchat wird dabei einerseits durch die Ehemänner repräsentiert, die jeden Tag eine zubereitete Mahlzeit erwarten, und andererseits durch die Aufseher in der Fabrik, die ausnahmslos japanische Männer sind und die Arbeiter*innen autoritär kontrollieren und ausbeuten. Diese strenge Hierarchie findet sich auch in der Welt der Büroangestellten in *Grotesque*, wo Kazue in einem Architekturbüro arbeitet. Eine tatsächliche Karriere bleibt ihr allerdings verwehrt: Von den sozialen Aspekten der Anstellung in ihrer Firma (Barbesuche oder Alumniclubs) wird sie aufgrund ihres Geschlechts ausgeschlossen, und es hält sich das Gerücht, sie habe ihre Stelle nur durch ihren Vater erhalten, der bis zu seinem Tod ebenfalls in dem Unternehmen arbeitete. Ihr Vorgesetzter gibt Kazues Arbeit für die seine aus und bei Beförderungen wird sie übergangen. Da sie nicht nur eine Frau, sondern zudem unattraktiv ist, wird sie von ihren männlichen Kollegen weder als Subjekt noch als Objekt wertgeschätzt (letzteres ist attraktiveren Kolleginnen jedoch möglich, weshalb Kazue großen Neid entwickelt). Die Unmöglichkeit, eine Karriere zu verfolgen, ist für Kazue nicht nur ein Selbstwertproblem: Seit dem Tod des Vaters ist sie finanziell für die Mutter und die Schwester verantwortlich und übernimmt so die männliche Rolle in ihrer Familie, ohne diese jedoch adäquat ausfüllen zu können. Im Vergleich der beiden Romane zeigt sich, dass Frauen in prekärer Arbeit, Teil-

zeit-Jobs und anderen körperlich sowie finanziell ausbeuterischen Feldern gesellschaftlich geduldet und sogar erwünscht sind; es sind die Formen der Arbeit, die mit hohem ökonomischem und symbolischem Kapital entlohnt werden, zu denen Frauen (und marginalisierte Männer) keinen Zutritt erhalten.

Kaneharas Protagonistinnen nehmen hingegen nicht aktiv am Arbeitsmarkt teil und werden daher dort auch nicht diskriminiert. Für sie ergeben sich jedoch andere Schwierigkeiten: Beide arbeiten freiberuflich (Watashi als Schriftstellerin, Saki als Model) und sind finanziell von ihren Partnern abhängig. Watashi erhält sich dabei mehr Freiheit, da sie nicht ausschließlich für Kare schreibt, sondern auch andere Aufträge annimmt; Saki hingegen ist vollständig auf ihren Partner Niizaki angewiesen, der es ihr verbietet, andere Aufträge anzunehmen. Sie arbeitet exklusiv für ihn und erhält dafür ein kleines Honorar, allerdings lebt sie auch in seiner Wohnung und ist sich bewusst darüber, dass sie im Fall einer Trennung nicht nur ihr ganzes Einkommen verlieren würde, sondern er zudem aktiv ihre Karriere behindern könnte. In der Branche, in der die beiden arbeiten, hat Niizaki auch deutlich bessere Chancen: Fotograf*innen können bis ins hohe Alter arbeiten, während (weibliche) Models bereits ab 20 Jahren als zu alt gelten. Da die beiden nicht verheiratet sind, ist Niizaki jedoch nicht verpflichtet, finanzielle Verantwortung für Saki zu übernehmen. Obwohl Kanehara die jüngste der drei Autorinnen ist, sind ihre Protagonistinnen finanziell deutlich abhängiger von ihren männlichen Partnern als die Kōnos und Kirinos.

In keinem der sechs Werke finden sich Frauenfiguren, die gleichzeitig beruflich erfolgreich und finanziell abgesichert sind. Eine finanzielle Absicherung ist oft nur über einen (Ehe-)Partner möglich und ein Verzicht auf Ehe geht mit einem Verzicht auf finanzielle Sicherheit einher. Der Ausblick ist dabei pessimistisch, wenn man bedenkt, dass die untersuchten Texte in einer Zeitspanne von über vierzig Jahren veröffentlicht wurden. Die 1960er Jahre, in den Kōnos Texte entstanden, lagen noch vor der *Women's Lib*-Bewegung und der Einführung des Gleichstellungsgesetzes, doch wie Kirino aufzeigt, haben sich die Chancen von Frauen auf dem Arbeitsmarkt auch durch dieses Gesetz nicht wesentlich verbessert. Bemerkenswert ist, dass die Protagonistinnen von Kanehara, der jüngsten der drei Autorinnen, im höchsten Maße finanziell von ihren Partnern abhängig sind und über keine längerfristige oder institutionalisierte Absicherung verfügen. Gesellschaftlich akzeptiert können Frauen nur in marginalisierten Feldern wie prekärer Arbeit oder Teilzeit-Jobs arbeiten; der Eintritt in die männlich kodierte Karrierewelt bleibt ihnen jedoch verwehrt.

6.4 Weibliche Sexualität als Transgression

Wie in Kapitel 6.2 herausgearbeitet, unterliegt weibliche Sexualität besonders starker gesellschaftlicher Kontrolle und wird nur unter drei Bedingungen akzeptiert: erstens Heterosexualität, zweitens Monogamie, drittens Ausrichtung auf Reproduktion und/oder männliche Bedürfnisbefriedigung. Im medialen und gesellschaftlichen Diskurs werden Frauen, die ‚abweichendes‘ Sexualverhalten zur Schau stellen, häufig dämonisiert und mitunter sogar mit Monstern assoziiert. Transgressionen von der klassischen Geschlechterrolle sind somit besonders im Bereich der Sexualität möglich.

Kōno bricht ein Tabu, indem sie Sexualität vom Reproduktionsgedanken löst (oder zumindest zu lösen versucht). In *Yōjigari* erschafft sie dadurch einen Raum, der zwar durch internalisierte Misogynie entsteht, es aber dennoch erlaubt, Sexualität durch die Linse weiblicher Lust zu betrachten. Das wird auch dadurch verstärkt, dass es in *Yōjigari* keine Beschreibungen von penetrativem Geschlechtsverkehr gibt; geschildert wird stattdessen detailliert, welche Lust Akiko verspürt, wenn sie entweder masturbiert oder Sasaki sie schlägt. Durch ihre Unfruchtbarkeit wird zudem betont, dass Akiko definitiv eine kinderlose Frau ist und dieser Zustand sich nicht ändern wird. Anders verhält es sich in *Ari takaru*, wo Fumiko ihre masochistische Sexualität zunächst auch losgelöst vom Reproduktionsgedanken auslebt, sich aber letztlich (vermutlich) dem Druck des Ehemannes beugen wird, der das Abkommen der beiden verrät und Fumiko überreden möchte, ein Kind zu bekommen. Masochismus kann demnach einerseits als Alternative zu reproduktiver Sexualität eingesetzt werden, doch ebenso gut kann auch diese Form des Lustgewinns vom Patriarchat vereinnahmt werden; Masochismus und Reproduktion sind zum Schluss von *Ari takaru* fest miteinander verknüpft.

Kritik an dem Mangel sexueller *agency* von Frauen äußert auch Kirino. In *OUT* verfügt keine der Frauen über ein erfülltes Sexualleben, obwohl drei von ihnen sich zu Beginn in einer Ehe bzw. festen Partnerschaft befinden. Masakos daraus resultierende masochistische Bedürfnisse werden ihr beinahe zum Verhängnis; erst, als sie sich von diesen befreien kann, gelingt es ihr in der Schlusszene, sich von Satake zu befreien und ihn zu töten. In *Grotesque* wird weibliche Lust noch stärker thematisiert, vor allem in Form der Figur Yuriko, die über sich sagt, eine Nymphomanin zu sein. Wie die Analyse zeigte, stellt sich ihre Lust jedoch auch als eine Form internalisierter Misogynie heraus, die dadurch entstand, dass sie seit früher Kindheit an Grooming durch ältere Männer erlebte. Unterstrichen wird dies durch Aussagen Yurikos, keinem Mann einen sexuellen Wunsch abschlagen zu können; ihre Lust entspringt somit dem Wunsch nach männlicher Bedürfnisbefriedigung. Noch deutlicher ist dies im Falle Kazues, die Geschlechts-

verkehr im besten Fall langweilig, häufig jedoch auch schmerzhaft erlebt und sich rein an dem Aspekt erfreut, als Lustobjekt begehrt zu werden. Yuriko und Kazue (und zum Schluss des Romans auch Watashi) überschreiten jedoch allein dadurch Grenzen, dass sie durch ihre Arbeit als Prostituierte Sexualität vom privaten in den öffentlichen Raum tragen. Abjekt wird Prostitution dadurch, dass sie die Grenzen zwischen Reproduktions- und Erwerbsarbeit verschwimmen lässt, was von der Gesellschaft nicht akzeptiert wird. Repräsentiert wird dies durch den misogynen Zhang, der Lust dabei empfindet, Prostituierte zu töten.

Auch in Kaneharas Werken zeigt sich das Sexualleben, das die Protagonistinnen in ihren heterosexuellen Beziehungen erleben, als unbefriedigend. In *AMEBIC* beschreibt Watashi den Sex mit Kare als beiläufig, zwischen den beiden scheint es keine Emotionen oder Leidenschaft zu geben. Da Watashi ihre körperlichen Bedürfnisse jedoch von sich abgespalten hat, kann sie Lust nur im Zustand der Verwirrung empfinden. Hier zeigt sich der titelgebende *sakubun* „Amebic“ als abstrakte Masturbationsfantasie, in der Watashi ihre Bedürfnisse aussprechen kann. Durch die körperlich-affektive, semiotische Erzählweise löst Kanehara sich hier zudem vom *male gaze* und schafft somit einen Raum, der losgelöst von männlichem Begehren rein der weiblichen Sexualität dient. Auch Niizaki in *Hydra* nutzt Sakis Körper lediglich, um sich einer Körperflüssigkeit (Sperma) zu entledigen, weshalb Saki sich als seine „Kloschüssel“ beschreibt. Sakis Bedürfnis nach mehr Quantität und Qualität beim Sex ignoriert Niizaki, erst beim Sex mit Matsuki kann Saki auch ihre Bedürfnisse erfüllen. Durch ihre internalisierte Misogynie haben Watashi und Saki sich dazu entschieden, die Befriedigung ihrer männlichen Partner in den Vordergrund zu stellen, und sie finden keinen Weg, ihre eigenen Bedürfnisse zu kommunizieren.

In allen sechs Werken zeigt es sich als problematisch, dass Frauen ihre Sexualität nur unter den oben genannten drei Kriterien (Heterosexualität, Monogamie, dient Reproduktion und männlicher Bedürfnisbefriedigung) ausleben dürfen, da heterosexuelle Beziehungen die Bedürfnisse von Frauen häufig nicht erfüllen. Die verschiedenen Strategien, die die Autorinnen einsetzen, erweisen sich größtenteils als erfolglos: Könos Protagonistin Akiko kommt diesem Ziel am nächsten, doch das gelingt ihr nur, da sie unfruchtbar und unverheiratet ist; die *agency* von Fumiko wird ihr durch ihren Ehemann Matsuda genommen. Kirinos Protagonistinnen scheitern sowohl in der häuslichen als auch in der öffentlichen Sphäre bei der Suche nach sexueller Erfüllung, wobei sich die Ausübung des Prostitutionsgewerbes zusätzlich als tödliche Bedrohung erweist. Kaneharas Protagonistinnen richten ihren Fokus nach innen; anstatt ihre Bedürfnisse zu kommunizieren und ihre Sexualpartner zu wechseln, arbeiten sie daran, diese Bedürfnisse zu eliminieren, um sich ganz der Erfüllung der Wünsche ihrer Partner widmen zu können.

6.5 Sexualisierte Gewalt und die männliche Herrschaft

Die Zuschreibung dessen, was geschlechtsspezifisch akzeptables Verhalten und was eine Transgression darstellt, dient letztlich der Aufrechterhaltung des Patriarchats und der Herrschaft des Männlichen. Auch wenn es sich dabei nicht um eine aktive Verschwörung handelt, profitieren doch alle Männer davon – wobei diese Privilegierung durch andere Kategorien wie Ethnie, sexuelle Orientierung und Schichtzugehörigkeit zumindest teilweise aufgehoben werden kann. Einen Grundpfeiler des Patriarchats stellt dabei die sexuelle und sexualisierte Gewalt dar, die Frauen sowohl in der häuslichen als auch in der öffentlichen Sphäre erfahren.

In Kōnos Werken zeigt sich männliches Privileg einerseits darin, dass Akiko ihren Wunsch nach einer losen, auf Sexualität basierenden Beziehung gegen finanzielle Absicherung eintauschen muss, während Sasaki (auf Dauer) beides gleichzeitig realisieren kann; andererseits aber auch in der Kontrolle, die Matsuda über den Körper seiner Ehefrau Fumiko ausüben kann. Während Masochismus in *Yōjigari* kontinuierlich mit *jouissance* belegt ist, bricht Kōno in *Ari takaru* mit dieser Darstellungsweise, indem sie Fumiko die – vermeintlich lustvolle – Gewalt, die Matsuda ihr antut, mit der – nicht lustvoll kodierten – Gewalt gleichsetzt, die sie ihrer (hypothetischen) Tochter antun möchte. In diesem Sinne kann argumentiert werden, dass Fumiko in ihrer Ehe häusliche Gewalt erlebt, diese aber zu genießen versucht. Auffällig ist auch, dass es in beiden Geschichten Fantasien sind, in denen Kindern Gewalt angetan wird, während es in der Realität nur die Frauenkörper sind, die Spuren der Gewalteinwirkung wie blaue Flecken aufweisen.

Noch deutlicher wird die Privilegierung von Männern in den Werken Kirinos, wobei sie darauf hinweist, dass durch intersektionelle Marginalisierung nicht automatisch alle Männer Gewinner innerhalb der Gesellschaft sind; Einwanderer beispielsweise sind davon ausgeschlossen. Japanische Männer zeigen sich als Vorgesetzte, die weibliche Angestellte beruflich ausbeuten, als Freier, die Prostituierte sexuell ausbeuten, und als Ehemänner, die ihre Frauen emotional ausbeuten. Dabei sind Frauen in beiden Sphären konstant von Gewalt bedroht: Yuriko wird bereits als 17-Jährige fast von ihrem 32-jährigen Liebhaber Johnson ermordet, und auch Yayoi wird von ihrem Ehemann geschlagen. Masako und die anderen Arbeiterinnen werden auf dem Fabrikgelände von einem Grapscher bedroht, wo Masako auch von Satake vergewaltigt und beinahe ermordet wird. Kuniko, Yuriko, Kazue und (vermutlich) Watashi werden auf sexualisierte Weise getötet. Die Täter all dieser Formen sexualisierter Gewalt sind Männer aus verschiedenen Gesellschaftsschichten: Es sind sowohl angesehene, japanische Firmenangestellte als auch marginalisierte Einwanderer oder Kriminelle, die Gewalt an Frauen aus-

üben. Die körperliche Sicherheit von Frauen ist in „Bubblonia“ jederzeit bedroht. Indem Yayoi ihren Ehemann umbringt und die übrigen drei Frauen die Leiche zerstückeln, kann Kirino diese Gewaltmechanismen umdrehen und so zu einem subversiven Verständnis von Geschlecht und Gewalt beitragen, indem sie nicht nur die Wut und Frustration von Hausfrauen darstellt, sondern überdies die Frauen zugesprochene Sanftmütigkeit und Gewaltlosigkeit dekonstruiert.

In Kaneharas Werken hingegen wird sexuelle Gewalt nur am Rande diskutiert; sie findet sich beispielsweise in der Erinnerung Watashis an ihre Kindheit, als ein Mann sie auf dem Rückweg von der Schule sexuell belästigte. Hier wird jedoch in beiden Werken deutlich, wie stark Männer durch die Aufrechterhaltung patriarchaler Wertvorstellungen profitieren: Watashi und Saki haben den Wunsch nach männlicher Anerkennung so stark internalisiert, dass sie ihre eigenen Bedürfnisse unterdrücken. Kare und Niizaki profitieren von ihren Partnerinnen sowohl sexuell als auch finanziell, ohne Zugeständnisse (zum Beispiel durch eine Ehe als institutionalisierte Form der Absicherung) machen zu müssen.

In allen Werken stärkt die Übernahme patriarchaler Wertvorstellungen, auch und gerade durch weibliche Figuren, die Herrschaft des Männlichen. Die männlichen Charaktere profitieren von diesen Wertvorstellungen, egal, ob sie diese aktiv einfordern und Frauen sexistisch behandeln oder nicht. Weibliche Körper sind dabei sowohl im Zuhause als auch in der Öffentlichkeit konstant von Gewalt bedroht. Durch die Übernahme von Bildern idealisierter Weiblichkeit fügen sich die Protagonistinnen diese Gewalt teilweise auch selbst zu (beispielsweise im Fall der Essstörungen bei Kanehara).

Die sechs analysierten Werke zeigen einerseits auf, inwiefern die Teilnahme von Frauen an der öffentlichen Sphäre tabuisiert ist, und dekonstruieren andererseits den Mythos, Frauen würden in der häuslichen Sphäre Akzeptanz und Selbstzufriedenheit finden. Da so für Frauen kein Raum bleibt, in dem sie weibliche Subjektivität entwickeln können, suchen die Protagonistinnen nach Möglichkeiten der Transgression, um sich von gesellschaftlichen Erwartungen zu befreien, wählen dabei jedoch unterschiedliche Zugänge. Kōnos Figuren ziehen sich in private Räume zurück, um ihre Subjektivität dort in Form von transgressiver Sexualität erkunden zu können. Dieses Experiment gelingt in *Yōjigari* nur im Rahmen der privaten Beziehung zwischen Akiko und Sasaki, kann jedoch nicht auf Akikos Leben als Mitglied der Gesellschaft übertragen werden. Für Fumiko scheitern ihre Versuche, da durch ihr Verheiratetsein institutionalisierte Geschlechterdiskurse auch in ihrem Privatleben verankert wurden und ihr Ehemann ihr keine Autonomie zugesteht. Kirinos Protagonistinnen suchen ihre Freiheit durch die Transgression ins kriminelle Milieu. Dieses Milieu erweist sich jedoch in beiden Werken als gefährlich, und mehrere Frauen bezahlen für diese Transgression mit dem Tod. Kaneharas Protagonistinnen haben sich aus dem öffentlichen Raum

zurückgezogen, doch sie haben gesellschaftliche Geschlechtervorstellungen so stark internalisiert, dass die Transgression in der überzeichneten Performanz dieser Vorstellungen (in diesem Fall: der Wert der Frau als Lustobjekt) liegt. Diese Transgressionen markieren alle Protagonistinnen als ‚unnatürliche‘ Frauen, die von der gesellschaftlichen Norm abweichen und daher abjekt gemacht werden.

6.6 Geschlechterperformanz und internalisierte Misogynie

Alle sechs analysierten Werke vereint, dass die Schwierigkeiten, mit denen die Protagonistinnen sich konfrontiert sehen, nicht nur auf externe Faktoren zurückzuführen sind, sondern auch auf die Internalisierung geschlechtsspezifischer gesellschaftlicher Ansprüche. Die angemessene Geschlechterperformanz – laut Butler eine „Überlebensstrategie in Zwangssystemen“ – wird durch die von Foucault beschriebenen Normalisierungsprozesse internalisiert. So ist in allen Werken ein gemeinsames Merkmal zu erkennen: Einzelne Aspekte der angemessenen weiblichen Geschlechterperformanz, beispielsweise die Unterwerfung unter den männlichen Partner oder das Streben nach männlicher Anerkennung, werden überzeichnet dargestellt und somit parodiert. Diese Form der Hyperperformanz zeigt sich darin, dass Frauen nicht nur schlank sind, sondern gesundheitsbedrohlich anorektisch, sexuell so verfügbar, dass sie sich prostituieren oder sich entgegen ihren eigenen Bedürfnissen dem Willen ihrer männlichen Partner unterwerfen. Dadurch wird verdeutlicht, wie schädlich die geschlechtsspezifischen Anforderungen an Frauen sind und dass die Annahme einer hierarchischen Überlegenheit von Männern zu internalisierter Misogynie führt.

In Kōnos Werk zeigt sich dieser Aspekt besonders in *Ari takaru*, wo Fumiko bereit ist, bei einer Geburt zu sterben, um die sadistischen und reproduktiven Forderungen ihres Mannes zu erfüllen, obwohl dies nicht ihren Wünschen entspricht. Sie erachtet Matsudas Bedürfnisse jedoch als wichtiger als ihre eigenen, die sie nicht kommunizieren kann, weshalb sie Matsuda in dem Glauben lässt, sie würde ebenfalls ein Kind wollen. Dass sie vermutlich gegen ihren Willen Mutter werden wird, lässt sich demnach einerseits strukturell darauf zurückführen, dass Vergewaltigung in der Ehe nicht illegal ist und Matsuda ihr zudem eine Abtreibung verbieten kann; andererseits jedoch auch auf Fumikos internalisierten Zwang zur angemessenen Geschlechterperformanz, der ihr untersagt, ihre Bedürfnisse an ihren Ehemann zu kommunizieren. Akiko kann zwar im Gegensatz zu Fumiko kein Kind zur Welt bringen, ist jedoch auch bereit, für ihre masochistischen Bedürfnisse zu sterben.

In Kirinos Werken findet sich die übersteigerte Performanz in zwei verschiedenen Aspekten: Masako, Yoshie und Yayoi opfern sich für ihre Familien auf, so-

wohl in der Hausarbeit als auch bei der Arbeit in der Fabrik, die im metaphorischen Sinne eine Erweiterung der Hausarbeit darstellt. Vor allem aber ist es das Streben nach männlicher Anerkennung durch sexuelles Begehrtwerden, das Charakteren wie Kuniko und Kazue zum Verhängnis wird.

In Kaneharas Werk führt die Übernahme und Hyperperformanz geschlechtsspezifischer Schönheitsideale dazu, dass beide Protagonistinnen eine Anorexie entwickeln, die letztlich in ihrem Tod enden wird. Die überzogene Geschlechterperformanz ist in Kaneharas Werken am extremsten, da die Protagonistinnen fast ausschließlich durch internen Druck (d. h. internalisierte Misogynie und Selbsttechnologien) agieren und zudem gesellschaftliche Anforderungen auch in privaten Räumen reproduzieren, ohne aktiv an der Gesellschaft teilzunehmen.

Bei allen drei Autorinnen lässt sich zudem eine Kritik an ebenjenen Frauen feststellen, die gesellschaftliche Ideale übernehmen, ohne sie zu hinterfragen, und so selbst an ihrer eigenen Entmenschlichung und letztlich Auslöschung mitwirken. Eine angemessene Geschlechterperformanz im Sinne der Unterwerfung unter patriarchale Ansprüche führt bei Frauen zwangsläufig zu internalisierter Misogynie, was bedeutet, dass die institutionalisierte Geschlechterdiskriminierung durch vergeschlechtliche Selbstregulation ersetzt wird. In einer phallogozentrischen Gesellschaft, die Männlichkeit über Weiblichkeit stellt, müssen Frauen, um ‚erfolgreich‘ zu sein, diese misogyne Denkweise übernehmen; der daraus resultierende Selbsthass verweigert ihnen jedoch ihren Erfolg. Dieses Paradox führt zu Selbstausslöschungsfantasien, die sich als ‚psychologischer Masochismus‘ bezeichnen lassen und in allen sechs untersuchten Werken präsent sind, jedoch nicht alle weiblichen Charaktere gleichermaßen betreffen und teils kritisch reflektiert oder sogar dekonstruiert werden.

In der Forschung zu Kōnos Werken wird der sexuelle Masochismus der Protagonistinnen häufig als Ausdruck internalisierter Misogynie gelesen, was sich in *Yōjigari* im Hass der Protagonistin Akiko auf kleine Mädchen begründet, während sie sich gleichzeitig sexuell an Folterfantasien kleiner Jungen erregt. Die beiden Elemente können jedoch auch so gelesen werden, dass es der gesellschaftliche Status von Männern bzw. Frauen ist, den Akiko begehrt bzw. ablehnt. In ihren Selbstausslöschungsfantasien lässt sich zudem ein subversives Element entdecken – letztlich ist es die Frauen zugesprochene Passivität, die mit Masochismus assoziiert wird, die es ihr erlaubt, die Machtstrukturen des Patriarchats zu dekonstruieren. Fumiko in *Ari takaru* hingegen betrachtet die eigentlich von ihr gewünschte Gewalt, die Matsuda ihr zufügt, dennoch als etwas, was sie an ihre unwillige Tochter weitergeben möchte. Dass sie es in Kauf nimmt, bei der Geburt zu sterben, lässt sich einerseits als Wunsch nach Selbstausslöschung lesen; andererseits aber auch so, dass Fumiko lieber tot wäre, als Mutter zu werden. Doch selbst wenn die Protagonistin selbst stärker in internalisierter Misogynie gefangen

bleibt und keinen emanzipatorischen Ausweg findet, erzeugt die textuelle Verbindung von Masochismus und Mutterschaft eine subversive Spannung.

Den psychologischen Masochismus, der bis zum Todeswunsch reicht, teilen auch viele von Kirinos Protagonistinnen – Yuriko, Kazue und Watashi erliegen ihm schließlich. Er ist jedoch nicht in allen Figuren Kirinos präsent und mit Masako zeigt Kirino einen Charakter, der ihn überwinden kann, auch wenn sie dafür einen Menschen töten muss. Das könnte darin begründet sein, dass sie sich konsequent geschlechtsspezifischen Zuschreibungen entzieht: Sie ist rational und direkt und legt kaum Wert auf Äußerlichkeiten. Kuniko und Kazue hingegen haben Vorstellungen von weiblicher Attraktivität so sehr internalisiert, dass sie wegen ihrer eigenen Unattraktivität großen Selbsthass verspüren und viel Energie, Zeit und Geld in Kompensationsstrategien investieren (für Kuniko ist dies der Kauf teurer Markenprodukte, für Kazue sind es ihre Anorexie sowie verschiedene Schönheitspraktiken).

Selbsthass findet sich auch in Kaneharas Werken. Watashi und Saki leiden unter den teils widersprüchlichen Anforderungen, die an normative Weiblichkeit gestellt werden, und entmenslichen sich selbst durch ihre Performanz der weiblichen Rolle als Lustobjekt. Kanehara zeigt hier zwei verschiedene Figurentypen, indem Watashi sich über diese Selbsttechnologien nicht bewusst ist, Saki jedoch schon – beide hinterfragen ihre Lebensweise jedoch nicht. Für Watashi findet sich in Form ihres verwirrten Ichs zwar ein Raum, in dem sie abseits gesellschaftlicher Anforderungen ihre körperlichen Bedürfnisse ausleben kann, doch das zentrale Thema des Romans sind die Bemühungen des gesunden, vermeintlich rationalen Ichs, jene verwirrten, körperlichen Anteile auszulöschen.

So werden psychologischer Masochismus und Selbstausslöschungsfantasien nicht nur als Symptome patriarchaler Unterdrückung dargestellt, sondern auch als potenzielle Mittel ihrer subversiven Umkehrung – abhängig von Kontext, Figur und Autorinnenintention. Die internalisierte Misogynie führt jedoch nicht nur zu Selbsthass, sondern auch zur Abwertung anderer Frauen. Frauen werden gegeneinander ausgespielt und konkurrieren um männliche Anerkennung; so wird es ihnen verweigert, wertvolle Allianzen und emotional befriedigende zwischenmenschliche Beziehungen einzugehen.

Die Abwertung anderer Frauen wird in Kōnos Werken durch die Einstellung Akikos und Fumikos Kindern gegenüber deutlich. Während kleine Jungen von Akiko fetischisiert werden und Fumiko einen hypothetischen Sohn gut behandeln und verwöhnen würde, ist ihre Meinung zu kleinen Mädchen genau gegenteilig. Akiko ekelt sich so sehr vor ihnen, dass sie allein deshalb kein Kind bekommen würde, da die Möglichkeit besteht, es könnte ein Mädchen sein. Fumiko möchte ihr Leid als Frau an die hypothetische Tochter weitergeben und ihr früh beibringen, keine Widerworte zu geben, den Männern in ihrem Umfeld zu dienen und

Schmerzen aushalten zu können. Die konkreten Vorwürfe, die sie der Tochter in ihrer Fantasie macht, richten sich in Wahrheit jedoch gegen sich selbst und ihr Unvermögen, die Rolle der Ehefrau und Mutter nach gesellschaftlichen Standards ausfüllen zu können. Sie stellen somit eine Projektion dar.

In Kirinos Werken gibt es wenig Solidarität unter Frauen; die weiblichen Charaktere quälen und kontrollieren sich gegenseitig, sie sind boshaft und sadistisch. Diese Frauen werden von Kirino stark kritisiert, da ihre Überlebenschancen in „Bubblonia“ in negativer Korrelation von ihrer internalisierten Misogynie abhängig sind. Dabei lassen sich drei verschiedene Gruppen herausarbeiten: Masako und Yoshie, die wenigstens oberflächliche Solidarität miteinander teilen; Kuniko, Watashi und Kazue, die im Gegensatz dazu boshaft und neiderfüllt sind und andere Frauen aktiv behindern; und Yayoi und Yuriko, die sich im Mittelfeld zwischen diesen Gruppen befinden – sie schaden anderen Frauen nicht aktiv, isolieren sich jedoch von diesen. Vor allem in *Grotesque* gibt es keinerlei Frauensolidarität: Watashi erfreut sich daran, Kazue zu quälen und leiden zu sehen und zeigt sich von Yuriko vor allem deshalb irritiert, weil diese (wie auch aus ihrem Tagebuch deutlich wird) nicht leidet. Im Kontrast dazu haben Männer miteinander durchaus Solidarität, die sie zumeist einsetzen, um sich gegenseitig zu schützen und Frauen aus männlichen Sphären auszuschließen. In *OUT* ist diese Darstellung differenzierter, da es hauptsächlich Kuniko ist, die den anderen Frauen schadet.

In Kaneharas *Hydra* ist Saki zwar oberflächlich mit der Stylistin Mitsuki befreundet, misst dieser Beziehung jedoch nicht ansatzweise den gleichen Stellenwert zu wie den heterosexuellen romantischen Beziehungen in ihrem Leben. Mitsukis Meinung hat keinen Einfluss auf Sakis Entscheidungsprozesse und sie erlaubt dieser auch keine Einblicke in ihr Seelenleben. Sowohl Watashi als auch Saki hassen ihre direkten Konkurrentinnen (Kares Verlobte und die Sängerin Kojima Ran) und wünschen diesen mehrfach den Tod. Zudem beziehen sich Watahis Beschreibungen von Menschen, die sie dick und daher eklig findet, ausschließlich auf Frauen.

Allen Werken ist daher gemein, dass Männer Allianzen bilden, Frauen jedoch kaum Solidarität miteinander entwickeln und daher Einzelkämpferinnen sind. Gerade in Kaneharas Werken, aber auch bei Kōno und Kirino, vermischt sich die Rivalität zu anderen Frauen stark mit dem Bild der ‚anderen Frau‘, die die Idealvorstellung des gesellschaftlichen Frauenbildes, vor allem in Bezug auf die Befriedigung männlicher Sexualität, darstellt.

Für Akiko in *Yōjigari* zeigt sich die ‚andere Frau‘ als Sasakis hypothetische zukünftige Ehefrau – eine Frau, die ihm Kinder gebären und den Haushalt führen wird. Diesen Ansprüchen kann Akiko nicht gerecht werden und somit auch keine Ehefrau sein. In einer Gesellschaft, die männliche Dominanz und weibliche Unterwerfung fordert, verfügen Männer immer über mehr Handlungsspielraum:

Akikos Lebensentwürfe werden maßgeblich durch ihre Unfähigkeit, eine idealtypische Ehefrau und Mutter zu sein, eingeschränkt; Sasaki hingegen kann in jungen Jahren ungebunden seine sexuelle Freizügigkeit genießen und später eine Frau finden, die sich ihm im Kontext der Geschlechterhierarchie angemessen unterwirft. Auch Fumiko spürt die Präsenz der ‚anderen Frau‘, wenn sie ihre eigenen Fähigkeiten als Hausfrau kritisiert und letztlich zur Erfüllung des Idealbildes (Mutterschaft) gezwungen werden soll.

Kirinos Figuren messen sich und andere Frauen ebenfalls an männlich orientierten Maßstäben und vergleichen sich miteinander. Ist eine andere Frau ‚erfolgreicher‘, erfolgt als Reaktion Eifersucht, und wenn nicht, wird sie abgewertet. Vor allem Kazue, Watashi, Kuniko und stellenweise Yayoi folgen diesem Muster, während Masako, Yoshie und Yuriko davon abweichen.

Deutlich sichtbar wird die ‚andere Frau‘ in Kaneharas Werken, da sie den Protagonistinnen dort in Form einer romantischen Rivalin präsentiert wird. Watashi entwickelt aus den spärlichen Informationen, die sie über Kares Verlobte besitzt, eine Persona, deren Leerstellen sie mit ihrer Fantasie ausfüllt und in deren Rolle sie nach Belieben schlüpft. Ziel dieses Rollenspiels ist die Fantasie, sie sei die Frau, die Kare heiraten wird; sie wünscht sich eine Verschmelzung mit der Rivalin, womit die Verlobte zur abjekten Figur wird. Solidarität mit der Verlobten verweigert Watashi dennoch. Saki hingegen möchte sich von ihrer Konkurrentin Kojima Ran abgrenzen, indem sie ihren Hunger als Waffe instrumentalisiert. Es ist demnach die Konkurrenz um Niizaki, die sie dazu bringt, ihren Körper und ihre eigene Identität auszulöschen.

Da die weiblichen Charaktere sowohl sich selbst als auch andere Frauen am gesellschaftlichen Idealbild der ‚anderen Frau‘ messen, erzeugen sie so eine Situation, in der es keine Gewinnerinnen geben kann. Hier demonstrieren alle drei Autorinnen, dass es nicht nur Männer, sondern auch Frauen sind, die die Wertvorstellungen des Patriarchats aufrechterhalten.

Alle sechs Werke zeigen, dass die überzeichnete Performanz von Weiblichkeit zu internalisierter Misogynie führen kann, die hyperbolisch dargestellt wird, um auf diese Mechanismen hinzuweisen. Diese Hyperperformanz zeigt sich in unterschiedlichen Teilaspekten von Weiblichkeit: Kōno stellt Frauen dar, die körperliche Gewalt in *jouissance* umgewandelt haben, und legt den Fokus in *Ari takaru* auf männliche Bedürfnisbefriedigung. Kirino kritisiert einerseits die Mehrfachbelastung und doppelte Ausbeutung von arbeitenden Müttern und andererseits Bestrebungen von Frauen, den Kriterien des *male gaze* zu entsprechen. Diesen Fokus legt auch Kanehara, die Protagonistinnen zeigt, die durch die internalisierte und exzessive Übernahme von Schlankkeitsidealen ihre Menschlichkeit verlieren. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die gesellschaftlichen Anforderungen, die an

diese Charaktere gestellt werden, sie abjekt werden lassen; ihr Leiden ist dabei meist internalisiert, da sie in der Öffentlichkeit über keine Stimme verfügen.

6.7 Weiblichkeit und Abjektion

Wie in Kapitel 2.3 dargestellt, liegt die Haupteigenschaft des Abjekten darin, dass es durch eine Grenzüberschreitung entsteht, d. h. eine Transgression darstellt. Das transgressive Verhalten der Protagonistinnen der sechs Werke kann daher stellenweise als gesellschaftlich abjekt gelesen werden und wird durch die Autorinnen auch mit körperlicher und räumlicher Abjektion in Verbindung gebracht. Die Verbindung von Weiblichkeit und Abjektion fungiert in den Werken als Kritik an bestehenden Weiblichkeitsidealen, sie wird überzeichnet dargestellt und teilweise subvertiert.

Kōno thematisiert in ihren Werken die Assoziation von weiblichen Körpern und Opfern von Gewalt, indem sie einerseits die Gewalt, die Akikos und Fumikos Körper erfahren, mit *jouissance* belegt und andererseits in *Yōjigari* detailliert die Folter und Ermordung eines kleinen Jungen (wenn auch in der Fantasie) mit sexueller Konnotation beschreibt. Kirino verdeutlicht hyperbolisch die Anforderungen an die weibliche Geschlechterrolle, indem sie das Leichenzerstückeln mit den weiblich konnotierten Aufgaben der Essenzubereitung und Beseitigung von Körperflüssigkeiten assoziiert. Kanehara schließlich zeigt weibliche Körper, die durch die Internalisierung des *male gaze* Essstörungen entwickeln und somit grotesk werden.

Bei der Lektüre Kōnos sind es vornehmlich die Gewaltszenen, die besonders hervortreten. In beiden Geschichten sind es Kinder, die in diesen Fantasien gefoltert und im Fall von *Yōjigari* auch getötet werden. Während die Folter des Jungen in *Yōjigari* einen Versuch darstellt, das Patriarchat anzugreifen und zu destabilisieren, fungiert Fumikos Fantasie in *Ari takaru* im Gegenteil dazu als eine Festigung und Stütze des Patriarchats, indem sie den (emotionalen und körperlichen) Missbrauch, den sie als Frau erfährt, an ihre hypothetische Tochter weitergeben möchte. In der Realität sind es jedoch keine Kinder-, sondern Frauenkörper, die verletzt werden. Zusätzlich zur körperlichen Gewalt stellt Kōno in beiden Geschichten eine Verbindung von Körpern und Essen her. In *Yōjigari* geschieht das zum einen durch den Darm des Jungen, der in der Folterfantasie aus seinem Körper herausplatzt und an dem der Vater ihn durch die Luft schleudert. In der letzten Szene trifft Akiko zum anderen auf einen fremden Jungen, der ihr ein Stück seiner Melone abgibt, die von Schmutz, Speichel und Schweiß durchsetzt ist. Beiden Szenen ist gemein, dass sie Inhalte darstellen, die als abjekt gelten können, jedoch gleichzeitig mit *jouissance* verknüpft sind. In *Ari takaru* sind gleich drei Lebensmittel relevant in Bezug auf

Fumikos Rolle als Ehefrau und Mutter: Das ameisenbefallene Fleisch, das sie zum Schluss der Geschichte in der Küche findet, repräsentiert die Zersetzung von Fumiko in der Rolle als Matsudas Ehefrau, und der mangelnde Zucker symbolisiert ihre mangelhaften Fähigkeiten als Hausfrau. Zudem spielt Butter eine Rolle: Nachdem Fumiko bewusst wird, dass sie vergessen hat, diese nachzukaufen (was wiederum darauf hindeutet, dass sie keine gute Hausfrau ist), projiziert sie in ihrer Fantasie dieses Versagen auf ihre hypothetische Tochter, die sie daraufhin mit kochender Butter übergießt. Die Ansprüche, die an Fumiko gestellt werden und die sie nicht erfüllen kann, hinterfragt sie dementsprechend nicht, sondern gibt sie (imaginär) an die nächste Generation Frauen weiter.

In Kirinos *OUT* ist es die Leichenzerstückelung, die auf körperlicher Ebene das abjekte Element darstellt. Kirino beschreibt diesen Prozess klinisch detailliert und stellt mehrfach Verbindungen zur Essenszubereitung her, wobei es den Charakteren bei ihrer Arbeit zugutekommt, sich mit der Fleischzubereitung auszukennen. Die Gleichsetzung des menschlichen Körpers mit Nahrungsmitteln mutet kannibalistisch an und verstärkt das abjekte Element. Dabei thematisiert Kirino auch, wie Masako und Yoshie das Gefühl der Abjektion verarbeiten, das durch die Arbeit bei ihnen entsteht – während Yoshie sich schönredet, der Seele des Verstorbenen einen Gefallen zu tun, indem der Körper sorgfältig zerlegt wird, beginnt Masako, Leichen als Müll zu betrachten, der entsorgt werden muss. Diese Betrachtungsweise ist ihr jedoch nicht mehr möglich, nachdem Kunikos Leiche zu ihnen gebracht wird und sie diese zerstückeln müssen. Masako argumentiert das damit, dass es sich zum ersten Mal um eine weibliche Leiche handelt, doch Kuniko ist gleichzeitig auch eine Kollegin Masakos und verdeutlicht somit die Gefahr, dass auch Masako jederzeit getötet werden kann. In *Grotesque* hingegen kritisiert Kirino Schönheitsideale und -praktiken. Kazue, die fest daran glaubt, dass harte Arbeit und Anstrengungen zu Erfolg führen werden, überträgt dieses Prinzip auch auf ihren Körper. Bereits in der Schulzeit entwickelt sie eine Essstörung, da sie der Überzeugung ist, dass sie attraktiver wird, wenn sie schlanker ist und sich dann auch der Junge, in den sie verliebt ist, für sie interessieren wird (dass dieser sich später als homosexuell herausstellt, verdeutlicht die Sinnlosigkeit von Kazues Unterfangen). Die Essstörung begleitet sie für den Rest ihres Lebens, und ihr Streben nach Schönheit verwandelt sie – konträr zu ihren Intentionen – in ein groteskes Monster. Abgemagert und mit clownartiger Schminke verschreckt sie potenzielle Kunden eher, als dass sie sie anzieht. Die große Diskrepanz zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung wird ihr erst dann bewusst, als Yuriko ihr einen Spiegel vorhält, indem sie Kazues Aufmachung kopiert.

Eine ähnliche Kritik an Schönheitsidealen übt auch Kanehara. Ihre Protagonistinnen sind beide anorektisch und verweigern die Nahrungsaufnahme. Kane-

hara kritisiert die Internalisierung des *male gaze*, die sich konkret auf die Körper der Protagonistinnen auswirkt. Watashi in *AMEBIC* hat ihre Körperfunktionen und körperlichen Bedürfnisse von sich abgespalten und kann diese nur im betrunkenen und verwirrten Zustand thematisieren und ausleben. Ihr Weg der Selbstzerstörung lässt sich auf ihren Vater zurückführen, der ihr bereits als Kind sagte, Frauen dürfen nicht schwitzen, egal, wie warm es auch sei. Auch Saki in *Hydra* beginnt auf Anweisung eines Mannes (in diesem Fall ihr Partner), sich langsam zu Tode zu hungern und sowohl auf emotionaler als auch auf körperlicher Ebene ihre Menschlichkeit abzulegen. Stilistisch lässt sich in beiden Werken ein Bruch zu Kaneharas früheren Werken wie *Hebi ni piasu* und *Autofiction* feststellen: Während diese durch explizite, pornografisch geschilderte Sexszenen den weiblichen Körper für den *male gaze* präsentieren, verweigern *AMEBIC* und *Hydra* solche Szenen. Obwohl beide Protagonistinnen jung sind und Saki sogar als Model arbeitet (und somit das ideale Objekt des *male gaze* darstellt), werden ihre Körper nicht auf erotische Weise inszeniert. Stattdessen bricht Kanehara den *male gaze*, indem sie die Körper abjekt darstellt: Beide Werke enthalten detaillierte Beschreibungen von Erbrechen und anderen ‚ekligen‘ Körperfunktionen. Zusätzlich werden Prozesse der Nahrungsaufnahme, die eigentlich nicht als abstoßend wahrgenommen werden, vor allem in *AMEBIC* Ekel evozierend beschrieben, was die Dissonanz zwischen Inhalt und Beschreibung abjekt scheinen lässt.

Abjektion findet sich jedoch nicht nur in Körperdarstellungen, sondern unter anderem auch auf der räumlichen Ebene. Könos Protagonistinnen sind zwar auch berufstätig, bewegen sich in den Geschichten jedoch innerhalb des ihnen zugedachten Raumes (d. h. des Zuhauses). Das Zuhause verwandelt sich in einen Ort, an dem sie Lust und Gewalt erleben. Das Private erweist sich dabei allerdings als gar nicht so privat, da in beiden Fällen die Nachbar*innen den Sexualakt hören können und über die Vorlieben des jeweiligen Paares informiert sind. Für die verheiratete Fumiko wird ihre Sexualität dabei zunehmend isolierend, was dadurch verdeutlicht wird, dass Matsuda einen schalldichten Raum bauen möchte, in dem sie ohne Rücksicht auf die Nachbarschaft laut sein können.

Kirino setzt in ihren Werken auf vielschichtige Weise abjekte Räumlichkeit ein. In *OUT* sticht einerseits hervor, dass die Beseitigung der Leiche in eine weiblich kodierte Domäne verlegt wird, da die Zerlegung im privaten Heim geschieht und die Entsorgung nach dem Plan der städtischen Müllentsorgung verläuft, der vor allem Hausfrauen bekannt ist, obwohl Mord und Leichenentsorgungen als Ausdrucksform von Gewalt männlich kodiert sind. Die Fabrik, die in einem abgelegenen Viertel Tōkyōs liegt, das nicht an das öffentliche Verkehrsnetz angeschlossen ist, verdeutlicht die emotionale Isolation der Hauptfiguren. Zudem verknüpft Kirino die Fabrik (öffentliche Sphäre) mehrfach mit dem Zuhause, indem zunächst die Essenszubereitung in die Fabrik ausgelagert wird, anschließend Lei-

chen ‚am Fließband‘ im Zuhause zerstückelt werden und Masako schlussendlich auf dem Fließband in der Fabrik vergewaltigt und beinahe ermordet wird. Die Veränderung des Zuhauses, das für Masako und die anderen Frauen keinen *safe space* mehr darstellt, wird durch das Badezimmer symbolisiert, das eigentlich ein Ort der Reinigung ist, nach der Zerlegung von Kenjis Leiche jedoch nach Blut und Gedärmen riecht und mehr an ein Schlachthaus erinnert. In *Grotesque* nutzt Kirino räumliche Abjektion, um zu verdeutlichen, aus welchen Bereichen Frauen ausgeschlossen werden: Ihr Geschlecht steht räumlicher und sozialer Mobilität im Weg. Der soziale Abstieg Kazues wird auch dadurch symbolisiert, dass sie zunächst im gehobenen Business-Viertel Shinbashi arbeitet, letztlich aber im Vergnügungsviertel Shibuya ermordet wird.

Kaneharas Protagonistinnen haben sich in ihre privaten Räume zurückgezogen und nehmen nicht aktiv an der Gesellschaft teil. In *AMEBIC* diskutiert Watashi ihre Wohnung als einen Teil ihres Körpers, da die Fußbodenheizung das Erbrochene, das zuvor noch in Watashis Magen war, warmhält. Für Watashi stellt ihre Wohnung einerseits ihren Rückzugsort dar, andererseits wohnt ihr auch etwas Bedrohliches inne, was durch die Idee von der Leiche im Lüftungsschacht verdeutlicht wird. Die soziale Zurückgezogenheit Watashis führt dazu, dass sie kaum Input erhält und sich daher nicht weiterentwickeln kann. Um räumliche Nähe zu Kares Verlobten herzustellen, beginnt Watashi zudem, regelmäßig zum Einkaufen nach Roppongi zu fahren; so kann sie sich besser der Fantasie hingeben, sie wäre die Verlobte und würde Kare heiraten. Auch in *Hydra* nehmen Sakis Lebensumstände eine symbolische Funktion ein: Sie lebt mit Niizaki in einer Maisonettewohnung, in der er den oberen Stock bewohnt und von dort auf sie herabblickt. Dies wird mit Matsuki kontrastiert, der sich auch in einer zweigeschossigen Wohnung immer auf der gleichen Ebene wie Saki aufhalten möchte. Dass Saki mit ihrem jeweiligen Partner zusammenlebt und sich ansonsten im Nachtleben Tōkyōs aufhält, verdeutlicht, dass sie keinen Raum für sich allein hat.

Als gesellschaftlich abjekt gilt, wer sich nicht in seinen Platz einfügt und somit die Machtstrukturen und Hierarchien des Systems infrage stellt. Auf Kōnos Protagonistinnen trifft dies insofern zu, als diese verweigern, Mütter zu werden, obwohl sie schon über 30 Jahre alt sind; in der Gesellschaft ist daher kein Platz für sie. Der gleichzeitige Einsatz sadistischer Fantasien und masochistischer Bedürfnisse unterstreicht die abjekte Position, die kinderlose Frauen in der Gesellschaft einnehmen. Das *ryōsai kenbo*-Ideal wirkte in Japan in den 1960er Jahren noch stärker als in den 1990er und 2000er Jahren; die Verneinung des Mythos, alle Frauen hätten einen inhärenten Mutterinstinkt, war daher ein großer Tabubruch.

Kirinos Protagonistinnen in *OUT* sind Mütter und Ehefrauen, werden in dieser Rolle jedoch von ihren Familien und bei ihrer prekären Arbeit ausgebeutet.

Um sich zu befreien und ein selbstbestimmtes Leben zu führen, treten sie in die kriminelle Sphäre ein, die ihnen jedoch auch keinen dauerhaften Ausweg bieten kann. Dabei ist auch bemerkenswert, dass drei der Protagonistinnen gesellschaftlichen Vorgaben folgend Ehefrauen und Mütter wurden, aber trotz der Erfüllung dieser Ansprüche gesellschaftliche Verliererinnen sind. *Grotesque* thematisiert einerseits die Objektivierung der Frau zum Status des Lustobjekts und andererseits die gläserne Decke, die Frauen an Karrieren hindert – und wie diese beiden Faktoren zusammenhängen. In *Grotesque* können Frauen nur als Lustobjekte (Yuriko) oder Nicht-Menschen (Kazue) wahrgenommen werden, je nach Grad ihrer Attraktivität. In ihrer Konsequenz unterscheidet sich das jedoch kaum, da sowohl Yuriko als auch Kazue die letzten Monate ihres Lebens als Prostituierte auf der Straße verbringen und dort ermordet werden.

Kaneharas Protagonistinnen sind völlig unfähig, sich eine eigene Identität zu schaffen, die nicht auf männlicher Anerkennung basiert. Gesellschaftliche Anforderungen unterwandern sie durch drei Faktoren: Erstens durch ihre Hyperperformance von Weiblichkeit in Form der Essstörung, die ihre Körper nach gesellschaftlichen Maßstäben ‚unnormale‘ macht (was sich zum Beispiel daran zeigt, dass Kare Watashis Körper mit dem einer Patientin im Krankenhaus vergleicht). Der zweite Faktor ist die mit der Essstörung einhergehende Ablehnung der eigenen Menschlichkeit, auch wenn die Ausprägung dessen in beiden Werken unterschiedlich ist. Watashi möchte vor allem ihre körperlichen Bedürfnisse von sich abspalten, während Saki – auf Niizakis Wunsch hin – ihre Emotionen reduzieren möchte. Der dritte Faktor schließlich ist ihre Weigerung, erwachsen zu werden und als *shakaijin* an der Gesellschaft teilzunehmen. Das bedeutet, dass beide weder die Rolle der Ehefrau und Mutter einnehmen noch einer geregelten Erwerbsarbeit nachgehen. Auch die sozialen Kontakte beider Protagonistinnen sind begrenzt, sodass sie in der Gesellschaft quasi unsichtbar sind.

Der Einsatz von Ekeldarstellungen verdeutlicht in allen sechs Werken, dass die Assoziation von Weiblichkeit mit dem Abjekten reale Konsequenzen für Frauen hat. Obwohl dieses Abjektsein mithilfe einer angemessenen Geschlechterperformance verringert werden kann, verschwindet es jedoch nicht vollständig. Eine solche Performance führt zudem potenziell zu internalisierter Misogynie, die nicht nur Selbsthass und Depressionen hervorruft, sondern auch Hass auf andere Frauen, was wiederum bedeutet, dass Frauen keine solidarischen Beziehungen untereinander eingehen können. Je weiter eine Frau von normativen Geschlechtsvorstellungen abweicht, desto stärker wird sie von der Gesellschaft bestraft. Die größten Transgressionen stellen hierbei die Verweigerung von Mutterschaft, der Vorstoß auf den *white collar*-Arbeitsmarkt und die Entwicklung einer nicht auf männliche Bedürfnisse (und biologische Reproduktion) ausgerichteten Sexualität dar. Dass Frauen,

die diese Transgressionen begehen, grotesk und monströs werden, liegt jedoch nicht an der Transgression selbst, sondern an deren gesellschaftlicher Bewertung.

6.8 Literarische Subversionsstrategien

Abschließend stellt sich die Frage, welche literarischen Strategien in den Werken eingesetzt werden, um die Ordnung des Patriarchats zu dekonstruieren und normative Geschlechterbilder zu subvertieren. Der *female gaze* bildet die grundlegende Prämisse der sechs analysierten Texte. Indem weibliche Perspektiven in den Fokus gerückt und Frauen als handelnde Subjekte statt als passive Objekte inszeniert werden, entfaltet der *female gaze* ein subversives Potenzial gegenüber hegemonialen, patriarchal geprägten Darstellungsweisen, in denen weibliche Charaktere häufig als Projektionsfläche männlicher Bedürfnisse fungieren. Erzählungen aus weiblicher Feder unterlaufen diesen Mechanismus und ermöglichen Frauen, eine eigene, weibliche Subjektivität zu entwickeln. Die sechs vorgestellten Werke nehmen nicht nur eine weibliche Subjektposition ein, sondern bedienen sich zusätzlich auch anderer Elemente, um den *male gaze* zu brechen. Kanehara gelingt dies, indem sie die Körper der jungen, weiblichen Protagonistinnen im Kontrast zu früheren Werken wie *Hebi ni piasu* und *Autofiction* nicht in pornografisch beschriebenen Sexszenen zeigt, sondern stattdessen deren ‚eklige‘ Funktionalität darstellt und durch die Essstörungen auf groteske Weise entstellt; *jouissance* wird stattdessen in abstrakt beschriebenen Masturbationsszenen eingesetzt. Ähnlich agiert Kōno bereits vierzig Jahre zuvor in *Yōjigari*, wo Beschreibungen sexueller Erregung sich ausschließlich auf Akikos Schmerzempfinden beziehen, jedoch kein penetrativer Verkehr dargestellt wird. Dies steht allerdings im Kontrast zu der Darstellung in *Ari takaru*, die auch penetrativen Verkehr umfasst, was auf die Vereinnahmung von Fumikos Sexualität durch Matsudas reproduktionsgesteuerte Bedürfnisse hinweist. Lustvolle Darstellungen von Sexualität verweigert auch Kirino: In *OUT* wird Penetration nur im Kontext einer Vergewaltigung dargestellt, und in *Grotesque* beschreibt Yuriko, die Freude am Sex empfindet, diese Szenen nicht; Kazue hingegen, die ihre Begegnungen in ihrem Tagebuch festhält, schreibt eher von ihrem Ekel vor Sex und dem Ekel, den ihre Freier vor ihrem dünnen Körper empfinden. In allen sechs Werken haben die Protagonistinnen selbst jedoch den *male gaze* übernommen und betrachten sich nach dessen Kriterien, sodass der *male gaze* auf narrativer Ebene eine große Rolle spielt, auf stilistischer Ebene aber gebrochen wird.

Der *female gaze* macht es dabei möglich, aus der Perspektive derer zu sprechen, die zum gesellschaftlichen Abjekt gemacht werden. Tyler kritisiert an Kristevas Theorien, dass sie sich nur damit beschäftigt, wie das (männliche) Subjekt

das Abjekte wahrnimmt, nicht aber mit denen, die zum Abjekt gemacht werden; dies deutet auf die Wichtigkeit abjekter Stimmen im Diskurs hin. Die Protagonistinnen aller sechs Werke können als abjekt betrachtet werden, was jedoch nicht nur mit der regulären gesellschaftlichen Assoziation von Weiblichkeit mit dem Abjekten zusammenhängt, sondern auch in ihren individuellen Transgressionen begründet liegt. Die drei Autorinnen stellen dabei die Folgen, die diese Abjektmachung für einzelne Individuen hat, in den Fokus.

Alle drei Autorinnen setzen als Stilmittel eine Überspitzung in Form einer Hyperperformanz von Weiblichkeit ein, die der gesellschaftlichen Annahme, Frauen fänden ihr Glück immer in der Rolle der Ehefrau und Mutter, entgegenläuft und diese parodiert. Durch die Übernahme misogynen gesellschaftlicher Vorstellungen im Zuge der Hyperperformanz von ‚Weiblichkeit‘ entwickelt sich bei einigen der Figuren eine internalisierte Misogynie, die wiederum dazu führt, dass sie masochistisches Vergnügen an ihrer Selbstausschöpfung empfinden. Dies fungiert als drastisches Mittel der Veranschaulichung der Konsequenzen geschlechtlicher Performanzzwänge.

Kōnos Protagonistinnen empfinden Hass auf kleine Mädchen, der als symbolische Ablehnung traditioneller Weiblichkeitsbilder gelesen werden kann. Sie bewegen sich dabei in einer sexuellen Grauzone, in der Masochismus ambivalent konnotiert ist: Einerseits eröffnet er die Möglichkeit einer von Reproduktion losgelösten, lustorientierten Sexualität, andererseits verweist er auf die tief verankerten Strukturen patriarchaler Gewalt, die Frauen als passive Empfängerinnen männlicher Dominanz positionieren. Insbesondere in *Yōjigari* deutet sich ein subversives Moment an: Akikos Verhalten lässt sich als bewusste Strategie der Machtumkehr lesen. Ihre Aggressionen richten sich nicht nur gegen weibliche Konformität, sondern auch gegen die strukturellen Zwänge, die ihr sexuelles und soziales Handeln bestimmen. In *Ari takaru* hingegen ist die Protagonistin Fumiko stärker in internalisierte Vorstellungen von Weiblichkeit verstrickt, doch auch hier bleibt die Darstellung mehrdeutig: Der Text inszeniert Masochismus nicht nur als Ausdruck von Ohnmacht, sondern auch als stillen Widerstand und Reflexion über die enge Verschränkung von Mutterschaft, Körper und Identität. Die Gegenüberstellung beider Texte macht deutlich, dass Kōnos Werk keine eindimensionale Darstellung weiblicher Selbstablehnung bietet, sondern vielmehr eine nuancierte Auseinandersetzung mit weiblicher Subjektivität in einem repressiven System, in dem sich Momente von Anpassung und Widerstand oft überlagern.

In Kirinos *OUT* zeigt sich die Hyperperformanz von Geschlecht darin, dass die Protagonistinnen so sehr in die – weiblich konnotierten – Prozesse der Fleischverarbeitung und Nahrungszubereitung involviert sind, dass sie diese auf das Zerstückeln von Leichen übertragen. Das stellt eine radikale Umkehr häuslicher Pflichten dar und wird zum Ausgangspunkt ihres Widerstands gegen ihre

Rolle in der patriarchalen Gesellschaft. In *Grotesque* verweigern sich die drei Charaktere der weiblichen Rolle als Mutter und Hausfrau und versuchen, über die Rolle als Lustobjekt die Kontrolle zu gewinnen. Dieser Versuch, die Regeln des Patriarchats gegen dieses selbst zu wenden, ist allerdings ambivalent: Sie verweigern sich zwar dem hegemonialen Weiblichkeitsideal, aber diese Verweigerung führt letztlich nicht zu einem befreiten Leben, sondern in den Tod.

Auch in Kaneharas Werken steht die Hyperperformanz weiblicher Schönheitsideale, um dem *male gaze* zu entsprechen, im Vordergrund. Ihre Protagonistinnen haben hohen Leidensdruck und empfinden als Kompensationsstrategie *jouissance* durch ihre eigene Entmenschlichung. Den eigenen Körper dünner werden und langsam verschwinden zu sehen, löst sowohl bei Watashi als auch bei Saki masochistisches Vergnügen aus. In ihren Beziehungen werden die beiden weder emotional noch sexuell befriedigt (Watashi findet Befriedigung nur bei der Masturbation, Saki beim Sex mit Matsuki), verlassen die jeweiligen Männer jedoch trotzdem nicht, sondern lagern ihre Bedürfnisse stattdessen so um, dass sie den Kriterien ihrer Partner möglichst gut entsprechen können – auch wenn das in letzter Konsequenz ihren Tod bedeutet würde. Die Darstellung abjekter Körper in Kaneharas Werken ist ambivalent: Einerseits sind die anorektischen, abjekten Körper das direkte Resultat der Internalisierung des *male gaze*, aber andererseits verweigern diese Körper eine normative weibliche Entwicklung zur Mutterschaft. In dieser Infantilisierung der Körperlichkeit und der Verweigerung, erwachsen zu werden, liegt auch ein subversives Element, da die Protagonistinnen sich explizit der ihnen zugeschriebenen Rolle entziehen und sich so einer Eingliederung in das System widersetzen.

Generell fungiert die Hyperperformanz von Weiblichkeit als ein drastisches Mittel der Veranschaulichung, wie sich die Abjektmachung von Weiblichkeit über die Internalisierung des *male gaze* auf individuelle Frauen auswirkt. Institutionalisierte Diskriminierung ist in allen sechs Werken überwiegend durch Mechanismen der Selbstregulation ersetzt worden, die den extrinsischen Druck zur angemessenen Geschlechterperformanz in einen intrinsischen verwandeln. Die Verlagerung vom äußeren zum inneren Zwang führt ebenfalls dazu, dass die Frage nach weiblicher Handlungsfähigkeit neu verhandelt wird. Diese Aspekte sind auch bei Kōno und Kirino zu finden, aber vor allem die Texte von Kanehara erzeugen eine Diskrepanz zwischen Unterdrückung und Selbstbestimmung. Ihre Protagonistinnen haben patriarchale Ansprüche derart internalisiert, dass sie bereit wären, dafür zu sterben, betonen jedoch immer wieder, dass sie dies freiwillig und gerne tun. Die ambivalente Darstellung von *agency* stellt eine zusätzliche literarische Strategie dar, um die Schwierigkeit zu verdeutlichen, sowohl den konträren Anforderungen gerecht zu werden, die an Frauen gestellt werden, als auch eine eigene Subjektivität zu entwickeln.

Innerhalb der Texte entwickeln die Protagonistinnen der sechs Werke unterschiedliche Methoden der gesellschaftlichen Transgression, die als Subversion bestehender Weiblichkeitsideale gedeutet werden können. In Kōnos Werk ist dies die Verweigerung von Mutterschaft (und, in Akikos Fall, auch von Ehe), die vor allem in den 1960er Jahren einen großen Tabubruch darstellte. Verdoppelt wird die Transgression dadurch, dass Akiko und Fumiko trotz des mangelnden Kinderwunschs nicht auf Sexualität verzichten, sondern eine eigene, lustorientierte Form der Sexualität zu entwickeln versuchen. Kirinos Protagonistinnen sind transgressiv, indem sie die häusliche Sphäre verlassen und entweder in die Arbeitswelt oder die kriminelle Sphäre einzudringen versuchen. Kaneharas Protagonistinnen schließlich verweigern nicht nur das Erwachsenwerden, sondern auch ihre eigene Menschlichkeit.

Auch auf stilistischer Ebene finden sich in den sechs Werken ähnliche Strategien, die verwendet werden, um Geschlechternormen zu subvertieren. Ein solches Element sind Ekel evozierende Beschreibungen von gefolterten, zerstückelten und grotesken Körpern. Diese Beschreibungen sind jedoch nicht nur deshalb abjekt, weil sie körperliche Prozesse thematisieren, sondern auch, weil sie das Patriarchat angreifen und Geschlechternormen unterlaufen. In Kōnos Werken werden beispielsweise Kinder misshandelt, wobei in *Yōjigari* sogar ein Junge betroffen ist, was die geschlechtliche Asymmetrie von Gewaltverhältnissen infrage stellt. In Kirinos Romanen werden einerseits männliche Leichen von Hausfrauen zerstückelt, andererseits werden weibliche Körper durch überzogene Schönheitsanforderungen hässlich und grotesk, was auch bei Kanehara der Fall ist. Alle sechs Werke setzen dabei auf Kontraste zwischen Beschreibung und Inhalt verschiedener Elemente. Bei Kōno werden Folter, Schmerz und Gewalt mit Lust dargestellt; Kirino beschreibt die Leichenzerstückelung in sachlicher Sprache und vergleicht sie mit der Nahrungszubereitung; Kanehara zeigt Protagonistinnen, die durch die Zuschreibung der Attribute „jung“ und „schlank“ eigentlich über attraktive Körper verfügen müssten, deformiert diese aber und fokussiert sich auf deren biologische Prozesse, um sie aus dem *male gaze* zu lösen. Durch diese stilistischen Verfahren stellen die Autorinnen nicht nur tradierte Körperbilder infrage, sondern unterlaufen bestehende Machtverhältnisse auch auf textueller Ebene. Den weiblichen Körper inszenieren sie dabei als Ort sowohl der Unterdrückung als auch des Widerstands.

Eine weitere literarische Strategie, um Geschlechternormen infrage zu stellen, ist die Diskrepanz zwischen dem Denken und den Handlungen der Hauptfiguren, die in allen sechs Werken zu finden ist. Wenn Fumiko in *Ari takaru* kein Kind möchte, dies aber ihrem Mann nicht kommunizieren kann, oder Saki in *Hydra* in ihrer Beziehung zu Niizaki unglücklich ist, ihn aber nicht verlassen möchte, deutet dies auf die Wirkmacht sozialer Kontrollmechanismen hin, die durch die Protago-

nistinnen internalisiert werden und so zu Selbsttechnologien werden. In *Grotesque* werden zusätzlich unzuverlässige Erzählerinnen eingesetzt, die auf die unterschiedlichen und teilweise widersprüchlichen Anforderungen hinweisen, die an Frauen gestellt werden.

Konkrete Lösungsansätze sind in den sechs Werken nur in begrenztem Maß vorhanden, stattdessen liegt der Fokus eher auf der Sichtbarmachung misogynen gesellschaftlicher Strukturen. Kōnos Protagonistinnen bilden dabei in gewisser Weise die Lebensrealität vieler Frauen der 1960er Jahre ab: Finanzielle Absicherung war nur über einen Ehemann möglich, eine eigene Karriere für Frauen nicht vorgesehen. Auch eine langfristige, gleichberechtigte Beziehung zwischen Mann und Frau kann es nicht geben, da Frauen in der Ehe strukturell benachteiligt werden. Akiko ist unabhängiger als Fumiko, aber im Gegenzug finanziell nicht abgesichert. Die Zukunftsaussichten sind für beide Frauen düster, da Akiko langfristig vermutlich alleinstehend sein wird und zudem prekär arbeiten muss, um sich ernähren zu können. Fumiko hingegen wird ihren Wunsch der Kinderlosigkeit aufgeben und ihrem Mann ein Kind gebären müssen. Dennoch eröffnen beide Texte eine kritische Reflexion über Reproduktion, Mutterschaft und weibliche Körperlichkeit.

Ähnliche Ambivalenzen finden sich auch bei Kirino: Viele ihrer weiblichen Figuren scheitern zwar bei dem Versuch, sich außerhalb traditioneller Geschlechterrollen zu positionieren (durch den Eintritt in die Arbeitswelt oder kriminelle Aktivitäten), aber gleichzeitig lassen diese Grenzüberschreitungen sich als subversive Akte lesen. Masako ist die einzige Figur, die überlebt und sich von den Fesseln ihres alten Lebens lösen kann; sie entzieht sich konsequent geschlechtsspezifischen Anforderungen und erlangt so eine Form von *agency*. Dass sie dafür sämtliche Bindungen kappen und Japan verlassen muss, deutet zwar einerseits auf die Begrenztheit des japanischen Systems hin, stellt aber gleichzeitig auch eine radikale Selbstermächtigung dar.

Besonders komplex gestaltet sich die Lage bei Kanehara, deren Protagonistinnen auf den ersten Blick eine extreme Form der Passivität und Selbstauflösung verkörpern. Ihre Handlungsunfähigkeit sowie die emotionale Abhängigkeit von Männern wirken zunächst wie eine Fortschreibung patriarchaler Muster. Doch auf textlicher Ebene lassen sich in Kaneharas Texten subversive Potenziale erkennen: Die Körper fungieren nicht mehr als lesbare Objekte männlicher Begierde, sondern als Orte des Widerstands. Auch wenn Watashi und Saki sich im Kreis zu drehen scheinen, verweigert der Text eine narrative Katharsis – und genau darin liegt eine Provokation gegenüber traditionellen Erzählstrukturen und Erwartungen an weibliche Entwicklung. So lässt sich die Auflösung der stabilen Subjektposition, wie sie in *AMEBIC* geschildert wird, nicht nur als Selbstverlust lesen, sondern auch als Infragestellung traditioneller Subjektkonzepte. Das verwirrte Ich

kann dabei als pervertierte Form weiblicher Autonomie betrachtet werden und lebt im semiotischen Raum die eigenen körperlichen Bedürfnisse aus. Das Ende des Texts lässt bewusst offen, welcher der Anteile Watashis die Kontrolle übernimmt und ob die Spaltung dauerhaft aufrechterhalten werden kann. Das verweist einerseits zwar auf die Instabilität weiblicher Subjektwerdung, ermöglicht andererseits aber auch eine alternative Lesart, in der sich durch die Zersplitterung des Ichs Räume für Autonomie und Widerstand öffnen.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass alle drei Autorinnen die komplexen Wechselwirkungen zwischen individuellen psychischen Strukturen und gesellschaftlichen Machtverhältnissen in den Mittelpunkt stellen. Zwar zeichnen ihre Werke vielfach düstere Zukunftsaussichten für weibliche Subjektivität innerhalb eines patriarchalen Systems, doch gerade in der Darstellung von Ambivalenz, der Auflösung klarer Zuschreibungen von Opfer und Täter*in und der Dekonstruktion normativer Körperbilder zeigen sich subversive Momente. Diese verleihen den Texten eine ästhetische und inhaltliche Tiefe, die weniger auf klare Lösungen zielt als auf die produktive Irritation bestehender Ordnungen – und damit auf eine literarische Auseinandersetzung mit Geschlecht, die sich durch Vielschichtigkeit und kritische Reflexion auszeichnet.

Literaturverzeichnis

- Abe Auestad, Reiko (2016): 桐野夏生の『グロテスク』。テキスト装置としての書簡、手記、日記。[Kirino Natsuo's "Grotesque". Briefe, Memoiren und Tagebücher als textuelle Mittel]. In: *Ritsumeikan bungaku* (652), S. 1365–1373.
- Allrath, Gaby; Surkamp, Carola (2004): VII. Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning und Nadyne Stritzke (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart: Metzler, S. 143–179.
- Anthias, Floya; Yuval-Davis, Nira (Hg.) (1989): *Woman, Nation, State*. Basingstoke: Macmillan.
- Aoyama, Tomoko (1999): Food and Gender in Contemporary Japanese Women's Literature. In: *U. S.-Japan Women's Journal* (17), S. 111–136.
- Asano, Chie (1996): 女はなぜ痩せようとするのか。摂食障害とジェンダー。[Warum Frauen abnehmen wollen. Essstörungen und Geschlecht]. 9. Auflage (2005). Tōkyō: Keisō Shobō.
- Ashikari, Mikiko (2003): The Memory of the Women's White Faces. Japaneseness and the Ideal Image of Women. In: *Japan Forum* 15 (1), S. 55–79.
- Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter (Hg.) (2010): *Ästhetische Grundbegriffe*. (ÄGB): historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler (2).
- Beauvoir, Simone de (2018): *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek: Rowohlt E-Book.
- Blaschke, Sonja (2014): Immer Ärger mit den japanischen Machos. In: *WELT*, 22.06.2014. Online verfügbar unter <https://www.welt.de/politik/ausland/article129343229/Immer-Aerger-mit-den-japanischen-Machos.html>, zuletzt geprüft am 18.06.2022.
- Bollinger, Richmod (1994): La Donna è mobile. Das "modan gāru" als Erscheinung der modernen Stadtkultur. In: *Asiatische Studien (Études asiatiques)* (48), S. 439–450.
- Bordo, Susan (1985): Anorexia Nervosa. Psychopathology as the Crystallization of Culture. In: *The Philosophical Forum* 17 (2), S. 73–104.
- Bordo, Susan (1999): Feminism, Foucault and the Politics of the Body. In: Janet Price und Margrit Shildrick (Hg.): *Feminist Theory and the Body. A Reader*. New York: Routledge, S. 246–257.
- Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. 7. Auflage (1994). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bourdieu, Pierre (1983): Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Reinhard Kreckel (Hg.): *Soziale Ungleichheit*. Göttingen: Otto Schwartz & Co., S. 183–198.
- Bourdieu, Pierre (2005): *Die männliche Herrschaft*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Breu, Christopher (2016): *Work and Death in the Global City. Natsuo Kirino's Out as Neoliberal Noir*. In: Andrew Pepper und David Schmid (Hg.): *Globalization and the State in Contemporary Crime Fiction. A World of Crime*. London, England: Palgrave Macmillan, S. 39–57.
- Bullock, Julia C. (2010): *The Other Women's Lib. Gender and Body in Japanese Women's Fiction*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Bullock, Julia C. (2015): *Burning Down the House. Fantasies of Liberation in the Era of "Women's Lib"*. In: *Japanese Language and Literature* 49 (2, Special Section: The Politics of Speaking Japanese), S. 233–257.
- Butler, Judith (1989a): Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions. In: *The Journal of Philosophy* 86 (11), S. 601–607.
- Butler, Judith (1989b): The Body Politics of Julia Kristeva. In: *Hypatia* 3 (3), S. 104–118.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. 19. Auflage (2018). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- Butler, Judith (1997): Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. 8. Auflage (2014). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Cahill, Ann J. (2000): Foucault, Rape, and the Construction of the Feminine Body. In: *Hypatia* 15 (1), S. 43–63.
- Chen, Chen (2015): 身体を望ましき混沌として「書く」。金原ひとみ『マザーズ』における不機嫌な女たちをみる。[Den Körper als wünschenswertes Chaos “schreiben”. Ein Blick auf die launischen Frauen in Kanehara Hitomis “Mothers”]. In: *JunCture* (6), S. 184–195.
- Cixous, Hélène (2012): Das Lachen der Medusa. In: Esther Hutfless, Gertrud Postl und Elisabeth Schäfer (Hg.): Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen. S.L.: Passagen Verlag, S. 39–62.
- Connell, Raewyn (1999): Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Copeland, Rebecca (1992): Motherhood as Institution. In: *Japan Quarterly* 39 (1), S. 101–110.
- Copeland, Rebecca (2004): Woman Uncovered. Pornography and Power in the Detective Fiction of Kirino Natsuo. In: *Japan Forum* 16 (2), S. 249–269.
- Copeland, Rebecca (2018a): Kirino Natsuo Meets Izanami. Angry Divas Talking Back. In: Laura Miller und Rebecca Copeland (Hg.): Diva Nation. Female Icons from Japanese Cultural History. Oakland: University of California Press, S. 13–33.
- Copeland, Rebecca (2018b): Lost in the Grottos. The Subversive Allure of Kirino Natsuo’s Murder Mysteries. In: *Japanese Language and Literature* 52 (1), S. 145–160.
- Costera Meijers, Irene; Prins, Baukje (1998): How Bodies Come to Matter. An Interview with Judith Butler. In: *Signs* 23 (2), S. 275–286.
- Counihan, Carole (1999): The Anthropology of Food and Body. Gender, Meaning, and Power. New York: Routledge.
- Covino, Deborah Caslav (2000): Abject Criticism. Genders. Online verfügbar unter <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2000/07/20/abject-criticism>, zuletzt geprüft am 04.09.2022.
- Creed, Barbara (2007): The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis. London: Routledge.
- Davis, J. Madison (2010): Unimaginable Things. The Feminist Noir of Natsuo Kirino. In: *World Literature Today* 84 (1), S. 9–11.
- Dijkstra, Bram (1999): Das Böse ist eine Frau. Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität. 1. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- DiNitto, Rachel (2010): Cultural Politics of the “Girl” in Postbubble Japan. In: Paul Gordon Schalow und Janet A. Walker (Hg.): Rethinking Gender in the Postgender Era. West Lafayette: AJLS, Purdue University, S. 289–295.
- DiNitto, Rachel (2011): Between Literature and Subculture. Kanehara Hitomi, Media Commodification and the Desire for Agency in Post-Bubble Japan. In: *Japan Forum* 23 (4), S. 453–470.
- Dollase, Hiromi Tsuchiya (2001): Reading Yoshiya Nobuko’s “Yaneura no nishojo”. In Search of Literary Possibilities in Shōjo Narratives. In: *U. S.-Japan Women’s Journal* (20–21), S. 151–178.
- Dollase, Hiromi Tsuchiya (2011): Choosing Your Family. Reconfiguring Gender and Familial Relationships in Japanese Popular Fiction. In: *Journal of Popular Culture* 44 (4), S. 755–772.
- Donath, Diana (2012): Frauenthematik in der modernen japanischen Literatur. Zwanzig Autorinnen der 1960er bis 1980er Jahre. München: Judicium.
- Döscher, Martina (2010): Monströse Weiblichkeit. Medusas Verweigerung der Empathie. In: Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans (Hg.): Monster. Essen: Die Blaue Eule, S. 17–27.
- Driscoll, Mark (2007): Debt and Denunciation in Post-Bubble Japan. On the Two Freeters. In: *Cultural Critique* (65), S. 164–187.

- Dumas, Raechel (2011): Domesticity, Criminality, and Part-Time Work. The Labouring Body in Kirino Natsuo's *Auto*. Masterthesis. University of Colorado. Department of Asian Languages and Civilizations.
- Dumas, Raechel (2013a): Historicizing Japan's Abject Femininity. Reading Women's Bodies in *Nihon ryōiki*. In: *Japanese Journal of Religious Studies* 40 (2), S. 247–275.
- Dumas, Raechel (2013b): Domesticity, Criminality, and Part-Time Work. Female Bodily Economy in Kirino Natsuo's *Auto*. *Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies* (13 (3)). Online verfügbar unter <http://www.japanesestudies.org.uk/ejcs/vol13/iss3/dumas.html>, zuletzt geprüft am 29.04.2022.
- Dumas, Raechel (2018): *The Monstrous-Feminine in Contemporary Japanese Popular Culture*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Duncan, Andrew (o. D.): Natsuo Kirino Interview. IndieBound. Online verfügbar unter <https://www.indiebound.org/author-interviews/kirionatsuo>, zuletzt geprüft am 03.06.2022.
- Egusa, Mitsuko (2004): わたしの身体、わたしの言葉。ジェンダーで読む日本近代文学。[Mein Körper, meine Worte. Zeitgenössische japanische Literatur auf Geschlecht hin lesen]. Shohan. Tōkyō: Kanrin Shobō.
- Enomoto, Masaki (2006): 記憶を記録化する一人称のナラティヴ。金原ひとみ「オートフィクション」. [Ich-Erzählungen, die Erinnerung aufzeichnen. Kanehara Hitomis "Autofiction"]. In: *Subaru* (9), S. 454.
- Ericson, Joan E. (1996): The Origins of the Concept of "Women's Literature". In: Paul Gordon Schalow und Janet A. Walker (Hg.): *The Woman's Hand. Gender and Theory in Japanese Women's Writing*. Stanford, California: Stanford University Press, S. 74–115.
- Foucault, Michel (1971): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. 1. Auflage (1974). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Foucault, Michel (1973): *Archäologie des Wissens*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Foucault, Michel (1976): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. 20. Auflage (2017). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Foucault, Michel (1977): *Sexualität und Wahrheit*. 1. Auflage (1983). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Frederick, Sarah (2005): Not that Innocent. Yoshiya Nobuko's Good Girls. In: Laura Miller und Jan Bardsley (Hg.): *Bad Girls of Japan*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, S. 65–79.
- Frühstück, Sabine (1997): *Die Politik der Sexualwissenschaft. Zur Produktion und Popularisierung sexologischen Wissens in Japan 1908–1941*. Dissertation. Wien: Institut für Japanologie Universität Wien.
- Frühstück, Sabine (2003): *Colonizing Sex. Sexology and Social Control in Modern Japan*. Berkeley: University of California Press.
- Fuchs-Heinritz, Werner; König, Alexandra (2014): *Pierre Bourdieu. Eine Einführung*. Konstanz, München: UVK Verlag.
- Fujimoto, Yukari (1998): 私の居場所はどこにあるの？少女マンガが映す心のかたち。[Wo gehöre ich hin? Die Form des Herzens im Spiegel von Shōjo-Manga]. Tōkyō: Gakuyō Shobō.
- Gebhardt, Lisette (1994): Die Lustobjekte rechnen ab. Das Thema Sexualität in Arbeiten zeitgenössischer japanischer Schriftstellerinnen. In: *Münchener japanischer Anzeiger* (1), S. 16–35.
- Gebhardt, Lisette (2007a): "Bubblonia-bashing". Kirino Natsuos Bedeutung für die zeitgenössische japanische Literatur. In: *Asiatische Studien (Études asiatiques)* 61, S. 447–469.
- Gebhardt, Lisette (2007b): Der dunkle Weg der Kirino Natsuo. Unrechtserfahrungen als Thema japanischer Gegenwartsliteratur. In: Susanne Opfermann (Hg.): *Unrechtserfahrungen*.

- Geschlechtergerechtigkeit in Gesellschaft, Recht und Literatur. Königstein/Taunus: Helmer, S. 137–157.
- Gebhardt, Lisette (2007c): Kanehara Hitomi. Manierismen der Verweigerung. In: *Asiatische Studien (Études asiatiques)* 61, S. 685–695.
- Gebhardt, Lisette (2009): Gefoltete Häschen. Wie sich japanische Girlie-Schriftstellerinnen die Traurigkeit vom Leib schreiben. NZZ Online. Online verfügbar unter http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/gefolterte_haeschen_1.1793923.html, zuletzt geprüft am 27.06.2011.
- Gebhardt, Lisette (2010): Nach Einbruch der Dunkelheit. Zeitgenössische japanische Literatur im Zeichen des Präkären. Berlin: EB-Verlag.
- Gebhardt, Lisette (2011a): Von "Bubblonia" bis 1Q84. Ideale und nicht-ideale Orte als Thema der zeitgenössischen japanischen Literatur. In: *Asiatische Studien (Études asiatiques)* 65 (2), S. 455–477.
- Gebhardt, Lisette (2011b): Die Dämonen der Elite. Natsuo Kirino schreibt mit dem Roman „Grotesk“ einen literarischen Kommentar zur psychosozialen Lage in Japan. Literaturkritik.de. Online verfügbar unter https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=15242&ausgabe=201102, zuletzt aktualisiert am 21.11.2016, zuletzt geprüft am 01.05.2022.
- Germer, Andrea; Mackie, Vera; Wöhr, Ulrike (Hg.) (2014): *Gender, Nation and State in Modern Japan*. Abingdon, Oxon, New York: Routledge.
- Gessel, Van C. (1988): Echoes of Feminine Sensibility in Literature. In: *Japan Quarterly* 35 (4), S. 410–416.
- Getreuer-Kargl, Ingrid (1997): Geschlechterverhältnis und Modernisierung. In: Ilse Lenz und Michiko Mae (Hg.): *Getrennte Welten, gemeinsame Moderne? Geschlechterverhältnisse in Japan*. Opladen: Leske + Budrich, S. 19–58.
- Giannoulis, Elena (2010): *Blut als Tinte. Wirkungs- und Funktionsmechanismen zeitgenössischer shishōsetsu*. München: Iudicium.
- Gössmann, Hilaria (1996): *Schreiben als Befreiung. Autobiographische Romane und Erzählungen von Autorinnen der Proletarischen Literaturbewegung Japans*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Gregus, Adam (2014): 'I Live to Love My Friends, Live to Love the Soil, Live for the People'. The (Anti-) Utopia of Kirino Natsuo's 'Poritikon'. Masterthesis. Universität Wien, Wien. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät.
- Gregus, Adam (2016): Shadows Under a Rising Sun. Utopia and Its Dark Side in Kirino Natsuo's *Poritikon*. In: *Vienna Journal of East Asian Studies* 8 (1), S. 1–31.
- Grosz, Elizabeth (1994): *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gubar, Susan (1994): Feminist Misogyny. Mary Wollstonecraft and the Paradox of "It Takes One to Know One". In: *Feminist Studies* 20 (3), S. 452–473.
- Gugutzer, Robert (2013): *Soziologie des Körpers*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Gutenberg, Andrea (2004): V. Handlung, Plot und Plotmuster. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning und Nadyne Stritzke (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart: Metzler, S. 98–121.
- Gutjahr, Ortrud (2008): Tabus als Grundbedingungen von Kultur. Sigmund Freuds *Totem und Tabu* und die Wende in der Tabuforschung. In: Claudia Benthien und Ortrud Gutjahr (Hg.): *Tabu. Interkulturalität und Gender*. München: Wilhelm Fink, S. 19–50.
- Gymnich, Marion (2004): VI. Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning und Nadyne Stritzke (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart: Metzler, S. 122–142.
- Hansen, Gitta Marianne (2011): Eating Disorders and Self-Harm in Japanese Culture and Cultural Expressions. In: *Contemporary Japan* 23 (1), S. 49–69.

- Hansen, Gitte Marianne (2016): *Femininity, Self-Harm and Eating Disorders in Japan. Navigating Contradiction in Narrative and Visual Culture*. New York: Routledge.
- Harold, Christine L. (2000): *The Rhetorical Function of the Abject Body. Transgressive Corporeality in Trainspotting*. In: *JAC* 20 (4), S. 865–887.
- Hein, Ina (2007a): Yamada Eimi. Neue Räume, neue Geschlechterbeziehungen? In: *Asiatische Studien (Études asiatiques)* (2), S. 521–544.
- Hein, Ina (2007b): Zwischen Tabubruch und Konformität? Die Darstellung von Geschlechterbeziehungen in ausgewählten Werken der japanischen Gegenwartsautorin Yamada Eimi. In: Dorothee Schaab-Hanke und Judit Árokay (Hg.): *Auf anderen Wegen? Bemerkenswerte Frauen in Ost- und Südostasien*. Gossenberg: Ostasien Verlag, S. 131–144.
- Hein, Ina (2008): *Under Construction. Geschlechterbeziehungen in der Literatur populärer japanischer Gegenwartsautorinnen*. München: Iudicum.
- Hemmann, Kathryn (2013): *The Female Gaze in Contemporary Japanese Literature*. Dissertation. University of Pennsylvania, Philadelphia. East Asian Languages and Civilizations.
- Hemmann, Kathryn (2018a): *Dangerous Women and Dangerous Stories. Gendered Narration in Kirino Natsuo's Grotesque and Real World*. In: Julia C. Bullock, Ayako Kano und James Welker (Hg.): *Rethinking Japanese Feminisms*. Honolulu: University of Hawaii Press, S. 170–184.
- Hemmann, Kathryn (2018b): *The Precarity of the Housewife in Kirino Natsuo's "Rusted Hearts"*. In: *Japanese Language and Literature* 52 (1), S. 201–206.
- Hijiya-Kirshner, Irmela (1990a): *Weibliche Konflikte – weibliche Lösungen der zeitgenössischen japanischen Literatur*. In: Ruth Linhart und Fleur Wöss (Hg.): *Nippons neue Frauen*. Reinbek: Rowohlt, S. 226–235.
- Hijiya-Kirshner, Irmela (1990b): 河野多恵子。厳密さの匠。[Kōno Taeko. Meisterin der Genauigkeit]. In: *Shinchō* (1), S. 244–249.
- Hijiya-Kirshner, Irmela (2005): *Selbstentblößungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung "Shishōsetsu" in der modernen japanischen Literatur*. München: Iudicum.
- Hijiya-Kirshner, Irmela (2008): *Ausgekochtes Wunderland. Japanische Literatur lesen*. München: Edition Text + Kritik.
- Hiraide, Yoshiaki (2020): 「パート主婦は現代の奴隷」。桐野夏生が見た貧困は今も。[“Jobbende Hausfrauen sind die Sklavinnen der Gegenwart”. Die Armut, die Kirino Natsuo sah, existiert noch immer]. In: *Asahi Shimbun Digital*, 13.06.2020. Online verfügbar unter https://www.asahi.com/articles/ASN6D5QN1N6DUCLV00M.html?iref=comtop_favorite_02, zuletzt geprüft am 28.04.2022.
- Holloway, David (2011): *Skin Deep. The Body in Fiction by Kanehara Hitomi and Hasegawa Junko*. In: *U. S.-Japan Women's Journal* (40), S. 29–48.
- Holloway, David (2014): *Look at Me. Japanese Women Writers at the Millennial Turn*. Dissertation. Washington University, St. Louis.
- Holloway, David (2016): *Gender, Body, and Disappointment in Kanehara Hitomi's Fiction*. In: *Japanese Language and Literature* 50 (1), S. 75–103.
- Holloway, David (2017): *Masochism in Contemporary Japanese Women's Fiction*. *Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies*. Online verfügbar unter <https://www.japanesestudies.org.uk/ejcs/vol17/iss2/holloway.html>, zuletzt geprüft am 15.07.2022.
- Holloway, David (2018): *The Unmaking of a Diva. Kanehara Hitomi's Comfortable Anonymity*. In: Laura Miller und Rebecca Copeland (Hg.): *Diva Nation. Female Icons from Japanese Cultural History*. Oakland: University of California Press, S. 168–184.

- Holloway, David (2019): The Monster Next Door. Monstrosity, Matricide, and Masquerade in Kirino Natsuo's *Real World*. In: *Japanese Studies* 39 (3), S. 291–311.
- Hosogai, Sayaka (2004): インタビュー金原ひとみ。生きづらさを形に。[Interview Kanehara Hitomi. Die Schwierigkeiten des Lebens gestalten]. In: *Subaru* 26 (3), S. 92–95.
- Imai, Yasuko (1994): The Emergence of the Japanese *Shufu*. Why a *Shufu* is More Than a “Housewife”. In: *U. S.-Japan Women's Journal* (6), S. 44–65.
- Inoue, Masaru (2018): 切断と断片化。桐野夏生『OUT』論。Cutoff and Fragmentation. On Kirino Natsuo's *OUT*. [Unterbrechung und Fragmentierung. Theorien zu Kirino Natsuos *OUT*]. In: *Atomi gakuen joshi daigaku bungakubu kiyō* (53), S. 73–90.
- Irigaray, Luce (1979): Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin: Merve.
- Irigaray, Luce (1980): Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Irigaray, Luce; Guynn, Noah (1995): The Question of the Other. In: *Yale French Studies* (87, Another Look, Another Woman: Retranslations of French Feminism), S. 7–19.
- Itō, Ujitaka (2006): 「オートフィクション」金原ひとみ。「オート」と「フィクション」の間。[“Autofiction” Kanehara Hitomi. Zwischen “Auto” und “Fiction”]. In: *Bungakukai* (9), S. 234–236.
- Ives, Kelly (1998): Cixous, Irigaray, Kristeva. The Jouissance of French Feminism. Reprint (2018). Maidstone, Kent: Crescent Moon.
- Iwata-Weickgenannt, Kristina (2012): Precarity Discourses in Kirino Natsuo's *Metabola*. The Okinawan Stage, Fractured Selves and the Ambiguity of Contemporary Existence. In: *Japan Forum* 24 (2), S. 141–161.
- James, Kathryn (2009): Death, Gender, and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature. New York, London: Routledge; Taylor & Francis Group.
- Jones, Gretchen (1999): Deviant Strategies. The Masochistic Aesthetic of Tanizaki Jun'ichirō and Kōno Taeko. Dissertation. University of California, Berkeley.
- Jones, Gretchen (2000): Subversive Strategies. Masochism, Gender and Power in Kōno Taeko's “Toddler-Hunting”. In: *East Asia* (Winter), S. 79–107.
- Kanda, Yumiko (1980): 河野多恵子。母性憧憬の逆説。[Kōno Taeko. Das Paradox des Wunsches nach Mutterschaft]. In: *Kokubungaku: Kaishaku to kanshō* (4), S. 46–52.
- Kanehara, Hitomi (2007): ハイドラ. Hydra. Tōkyō: Shinchōsha.
- Kanehara, Hitomi (2008): AMEBIC アミービック. [Acrobatic Me-ism Eats away the Brain, it causes Imagination Catastrophe]. 1. Auflage. Tōkyō: Shūeisha.
- Kanehara, Hitomi; Amano, Hirofumi (2009): 小説を書き続けるために。対談。[Um weiter Romane zu schreiben. Dialog]. In: *Subaru* (2), S. 168–177.
- Kanehara, Hitomi; Ekuni, Kaori (2004): 話はどこか怖くなる。対談。[Die Geschichten sind teilweise erschreckend. Dialog]. In: *Subaru* 26 (4), S. 180–193.
- Kanehara, Hitomi; Enomoto, Tadashi (2008): 連続インタビュー。「現在」女性文学へのまなざし。[Serieninterview. Ein Blick auf die “aktuelle” Frauenliteratur]. In: *Subaru* (6), S. 234–249.
- Kanehara, Hitomi; Ishii, Shinji (2011): 特別対談。小説を産む。[Besonderer Dialog. Die Geburt eines Romans]. In: *Shinchō* 108 (10), S. 205–216.
- Kanehara, Hitomi; Miura, Masashi (2005): 皮膚で考え、脳で感じる。[Mit der Haut denken und dem Gehirn fühlen]. In: *Seishun to dokusho* (7), S. 6–12.
- Kanehara, Hitomi; Ozaki, Mariko (2005): Book Street. この著者に会いたい。「AMEBIC」金原ひとみ。[Book Street. Diese Autorin möchte ich treffen. “AMEBIC” Kanehara Hitomi]. In: *Voice* 334 (10), S. 170–175.

- Kanehara, Hitomi; Wataya, Risa (2012): 小説の怖さと神々しさ。今だからこそ、話せること。[Die Furcht und Heiligkeit des Romans. Worüber wir genau jetzt reden können]. In: *Bungakukai* 66 (1), S. 170–191.
- Kaneko, Sachiko (1995): The Struggle for Legal Rights and Reforms. A Historical View. In: Kumiko Fujimura-Fanselow und Atsuko Kameda (Hg.): *Japanese Women. New Feminist Perspectives on the Past, Present, and Future*. New York: The Feminist Press at The City University of New York, S. 3–14.
- Kariya, Ayumi (2012): 「出世する女」はお嫌いですか？ 1997年「東電 OL 殺人事件」に関するマスコミ報道を事例として一。[Hassen Sie “Frauen, die Karriere machen”? Eine Fallstudie der Medienberichterstattung über den “Tepco OL Mordfall”]. In: *Hiroshima shudai ronshū* 53 (2), S. 67–83.
- Kasai, Kiyoshi (1997): 臨界と外部。桐野夏生 「OUT アウト」 . [Kritisch und extern. Kirino Natsuo “OUT”]. In: *Subaru* 19 (10), S. 218–221.
- Kawakatsu, Miki (2014): In Their Own Words. Interview in Paris with Kanehara Hitomi. In: *Japanese Book News* (81), S.16.
- Kawamura, Jirō (1968): 複数形の現実。河野多恵子の作品に即して。[Plurale Wirklichkeiten. In Anlehnung an die Werke von Kōno Taeko]. In: *Gunzō* (12), S. 220–228.
- Kawamura, Jirō (1987): 河野多恵子。人と作品。[Kōno Taeko. Mensch und Werk]. In: Yasushi Inoue (Hg.): 昭和文学全集。[Gesamtwerk der Shōwa-Literatur]. Tōkyō: Shōgakukan (19), S. 999–1004.
- Kido, Yuriko (1983): 作家訪問 14 –河野多恵子氏に聞く。日常性の間隙。[Schriftstellerinterview 14 – Wir fragen Kōno Taeko. Die Kluft des Alltäglichen]. In: *Chishiki* 10 (32), S. 194–203.
- King, Emerald (2009): “She’s Got Tears in Her Eyes”. The Language of Masochistic Violence and Power in the Work of Kōno Taeko. In: *Crossroads* 3 (2), S. 72–79.
- King, Emerald (2012): More than Skin Deep. Masochism in Japanese Women’s Writing 1960–2005. Dissertation. University of Tasmania, Australia. School of Asian Languages and Studies.
- King, Emerald (2017): Absent Mothers, Constructed Families and Rabbit Babies. Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific (40). Online verfügbar unter <http://intersections.anu.edu.au/issue40/king2.html>, zuletzt geprüft am 27.04.2022.
- Kinsella, Sharon (1995): Cuties in Japan. In: Lise Skov und Brian Moeran (Hg.): *Women, Media, and Consumption in Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, S. 220–254.
- Kirino, Natsuo (2002a): アウト (上). OUT (Part I). 38. Auflage (2021). Tōkyō: Kōdansha.
- Kirino, Natsuo (2002b): アウト (下). OUT (Part II). 37. Auflage (2019). Tōkyō: Kōdansha.
- Kirino, Natsuo (2003): Die Umarmung des Todes. (Einmalige Sonderausgabe 2006). München: Goldmann.
- Kirino, Natsuo (2006a): グロテスク (上). Grotesque (Part I). 23. Auflage (2022). Tōkyō: Bunshun.
- Kirino, Natsuo (2006b): グロテスク (下). Grotesque (Part II). 21. Auflage (2022). Tōkyō: Bunshun.
- Kirino, Natsuo (2007): Natsuo Kirino. International Noir. Pen America. Online verfügbar unter <https://pen.org/natsuo-kirino-international-noir/>, zuletzt geprüft am 14.07.2022.
- Kirino, Natsuo (2010): Grotesk. 1. Auflage. München: Goldmann.
- Knighton, Mary A. (2017): The Masochist’s Masquerade. Kōno Taeko’s ‘Beautiful Girl’ (*Bishōjo*). In: *Japan Forum* 29 (4), S. 496–517.
- Köhn, Stephan (2009): Komplexe Bilderwelten. Der japanische Mädchencomic als Paradigma einer mangaesken Wahrnehmungskultur. In: Gerd Antos (Hg.): *Wahrnehmungskulturen. Erkenntnis, Mimesis, Entertainment*. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, S. 159–174.
- Köhn, Stephan (2017): Subversive Gegenwelten. Die Autorin Yoshiya Nobuko und die Mädchenkultur (*shōjo bunka*) der 1920er Jahre. In: Stephan Köhn, Chantal Weber und Volker Elis (Hg.): Tōkyō in

- den zwanziger Jahren – Experimentierfeld einer anderen Moderne? Wiesbaden: Harrasowitz, S. 127–146.
- Komai, Sachi (2018): 〈社会的な死〉を刻印された者たちへ。桐野夏生『グロテスク』における追悼のゴシップ。The Gossip of Mourning for “Social Death” in Natsuo Kirino’s *Grotesque*. [Denen, die vom ‘sozialen Tod’ gezeichnet sind. Klatsch und Tratsch um Trauer in Kirino Natsuos “Grotesque”]. In: *The Annual Review of Cultural Studies* 6, S. 81–101.
- Komai, Sachi (2020): 桐野夏生『OUT』の研究動向。犯罪小説と世界文学の観点から。Natsuo Kirino’s *OUT* as Cross-Genre World Literature. [Forschungstrends zu Kirino Natsuos “OUT”. Aus der Perspektive von Kriminalliteratur und Weltliteratur]. In: *Ronsō gendaigo, gendai bunka* 21, S. 17–32.
- Kono, Kimberly (2013): From the *Nikutai* to the *Kokutai*. Nationalizing the Maternal Body in Ushijima Haruko’s “Woman”. In: *U. S.-Japan Women’s Journal* (45), S. 69–88.
- Kōno, Taeko (1988): Knabenjagd. Erzählungen. Ausgewählt, aus dem Japanischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Irmela Hijiya-Kirschnereit. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Kōno, Taeko (1991): 夫と妻の性愛のゆくえ。夫婦関係は男女関係なのか。そして、夫と妻のセックスと愛に明るい可能性はるのだろうか。[Der Verbleib der geschlechtlichen Liebe von Ehemann und Ehefrau. Ist die Beziehung eines Ehepaars eine Beziehung zwischen Mann und Frau? Gibt es außerdem eine leichte Möglichkeit für Sex und Liebe bei Ehepaaren?]. In: *Fujin kōron* 76 (5), S. 102–107.
- Kōno, Taeko (1995): 蟻たかる。[Ameisenschwarm]. In: Taeko Kōno (Hg.): 河野多恵子全集。[Gesamtwerk Kōno Taeko]. Tōkyō: Shinchōsha (2), S. 37–50.
- Kōno, Taeko (2017): 幼児狩り・蟹。[Knabenjagd, Krabben]. 4. Auflage (2022). Tōkyō: Shōgakukan.
- Kōno, Taeko (2021): Ants Swarm. *Ari takaru*, 1964. In: Taeko Kōno (Hg.): Toddler-Hunting and Other Stories. Translated by Lucy North with an Additional Translation by Lucy Lower. 1. Auflage. London: Weidenfeld & Nicolson, S. 169–187.
- Kōno, Taeko; Kawamura, Jirō (1976): 他者と存在感。対談。[Andere und Präsenzgefühl. Dialog]. In: *Kokubungaku: Kaishaku to kyōzai no kenkyū* (7), S. 70–87.
- Kōno, Taeko; Maruya, Saiichi (1974): 対談。女流文学の戦後。[Dialog. Frauenliteratur in der Nachkriegszeit]. In: *Bungei* (8), S. 214–231.
- Kōno, Taeko; Ōba, Minako (1987): 特別対談。文学を害するもの。[Besonderer Dialog. Was der Literatur schadet]. In: *Bungakukai* (7), S. 138–158.
- Kōno, Taeko; Yoshiyuki, Junnosuke (1990): 対談。「快樂殺人」という愛。[Dialog. “Lustmord” aus Liebe]. In: *Nami* (12), S. 6–11.
- Kotani, Mari; Nakamura, Miri (2002): Space, Body, and Aliens in Japanese Women’s Science Fiction. In: *Science Fiction Studies* 29 (3), S. 397–417.
- Kristeva, Julia (1982): Powers of Horror. An Essay on Abjection. New York, NY: Columbia University Press.
- Kume, Yoriko (2006): 蛇にピアス「金原ひとみ」。痛みへの希求。[Schlangen und Piercings (Kanehara Hitomi). Verlangen nach Schmerz]. In: Hiroko Iwabuchi und Kei Hasegawa (Hg.): ジェンダーで読む。愛、性、家族。[Im Hinblick auf Gender gelesen. Liebe, Sexualität, Familie]. Shohan. Tōkyō: Tōkyōdō Shuppan, S. 100–110.
- Künzel, Christine (2008): Kannibalisches Begehren. Liebe, Erotik und der Wunsch nach Einverleibung. In: Claudia Benthien und Ortrud Gutjahr (Hg.): Tabu. Interkulturalität und Gender. München: Wilhelm Fink, S. 121–139.
- Kuroi, Senji; Inaba, Mayumi; Sagawa, Mitsuharu (2005): 「AMEBIC」金原ひとみ。[“AMEBIC”, Kanehara Hitomi]. In: *Gunzō* (8), S. 307.

- Kuroiwa, Yūichi (2017): 「同性愛者の隣人」との関係。桐野夏生「天使に見捨てられた夜」.
[Die Beziehung zum "homosexuellen Nachbarn". Kirino Natsuos "Die Nacht, die von Engeln verlassen wurde"]. In: *Jinbunken kiyō* (88), S. 1–27.
- Landau, Samantha (2016): The Rejection of Motherhood in Kōno Taeko's "Ari Takaru" ("Ants' Swarm"). In: *Gakuen, eigo komyunikēshon kiyō* (906), S. 103–111.
- Langton, Nina Jean (1993): On the Edge. Woman, Nature, Mother and Father in the Works of Kono Taeko. Masterthesis. University of Victoria, Victoria. Department of Asian Studies.
- Lee, Junghwa; Lee, Kahyun (2021): Women's Solidarity and Its Limitations in Kirino Natsu's *Out*. Focusing on Patriarchal Capitalism and the Double Burden on Women. In: *Forum for World Literature Studies* 13 (3), S. 439–450.
- Lenz, Ilse (2023): Different Partizipation. Frauenbewegungen in Japan. In: Michiko Mae und Ilse Lenz (Hg.): *Frauenbewegung in Japan. Gleichheit, Differenz, Partizipation. Quellentexte und Analysen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 11–144.
- Li, Michelle Osterfeld (2009): *Ambiguous Bodies. Reading the Grotesque in Japanese Setsuwa Tales*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Lock, Margaret (1996): Centering the Household. The Remaking of Female Maturity in Japan. In: Anne E. Imamura (Hg.): *Re-Imagining Japanese Women*. Berkeley: University of California Press, S. 73–103.
- Lupton, Deborah (1996): *Food, the Body, and the Self*. London, Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- Mae, Michiko (1990): Von der Imaginierten zur Imaginierenden. Moderne japanische Schriftstellerinnen. In: Siegfried Schaarschmidt und Michiko Mae (Hg.): *Japanische Literatur der Gegenwart*. München, Wien: Hanser, S. 154–161.
- Mae, Michiko (1996): Zur Möglichkeit weiblicher Subjektivität in der Moderne. Schreiben und Leben als Schriftstellerin in Japan und Deutschland um die Jahrhundertwende. In: *Japanstudien. Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung* (8), S. 105–128.
- Mae, Michiko (2002): Öffentlichkeit und Privatheit im japanischen Modernisierungsprozess. In: *Japanstudien. Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung* (14), S. 237–266.
- Mae, Michiko (2007): Yoshimoto Banana. Postmodernes Kulturphänomen oder eine "neue Literatur"? In: *Asiatische Studien (Études asiatiques)* 61 (2), S. 607–641.
- Mae, Michiko (2008a): Der schwierige Weg zu einer Partizipationsgesellschaft in Japan. In: *OAG Notizen* (4), S. 26–42.
- Mae, Michiko (2008b): Zur Entwicklung einer partizipatorischen Zivilgesellschaft in Japan. In: Iris Wiecek (Hg.): *Japan 2008. Politik, Wirtschaft und Gesellschaft*. Berlin: VSJF, S. 217–240.
- Mae, Michiko (2013): Die japanische *shōjo*-Kultur als freier *Zeit-Raum* und Strategie einer neuen Körperlichkeit. In: Stephan Köhn und Heike Moser (Hg.): *Frauenbilder – Frauenkörper. Inszenierungen des Weiblichen in den Gesellschaften Süd- und Ostasiens*. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 313–331.
- Mae, Michiko (2014): Alter, Pflege und Gender in der japanischen Gegenwartsliteratur. In: Henriette Herwig (Hg.): *Merkwürdige Alte*. Bielefeld: Transcript, S. 203–228.
- Mae, Michiko (2016): Die Mädchen-Revolution durch *shōjo* (Mädchen)-Manga. Dekonstruktion von Gender und Liebe. In: Michiko Mae, Elisabeth Scherer und Katharina Hülsmann (Hg.): *Japanische Populärkultur und Gender*. Wiesbaden: Springer VS, S. 21–50.

- Mae, Michiko (2020): Neue Tendenzen und Entwicklungen in der japanischen Gegenwartsliteratur. Versuch einer Heisei-Literaturgeschichte. In: *MINIKOMI: Austrian Journal of Japanese Studies* (Special Issue: Heisei, Nr. 88), S. 14–31.
- Mae, Michiko (2023): Subjektbildung und geschlechtergleiche Partizipation. Die japanische Frauenbewegung und die Modernisierung der Moderne. In: Michiko Mae und Ilse Lenz (Hg.): *Frauenbewegung in Japan. Gleichheit, Differenz, Partizipation. Quellentexte und Analysen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 145–228.
- Mae, Michiko; Schmitz, Julia (2007): Zwischen Öffentlichkeit und Privatheit. Die moderne Familie in Japan und Deutschland bis 1945. In: *Japanstudien. Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung* (19), S. 49–79.
- Matas, Jarrel de (2019): When No Means Yes. BDSM, Body Modification, and Japanese Womanhood as Monstrosity in *Snakes and Earrings* and *Hotel Iris*. In: *The Polish Journal of Aesthetics* 55 (4), S. 101–115.
- Matsugu, Miho (2011): Kawabata Yasunari's *House of the Sleeping Beauties*, Retold. The Case of Kirino Natsuo's *Sleep in Water, Dream in Ashes*. In: *Japan Forum* 23 (4), S. 485–504.
- Matsumoto, Tsuruo (1973): 河野多恵子. [Kōno Taeko]. In: Kenzaburō Mawatari (Hg.): *女流文芸研究*. [Frauenliteraturwissenschaft]. Tōkyō: Nansōsha, S. 335–347.
- Mebed, Sharif (2013): The Abject Female Body. Corpses and Body Parts in “One Arm” and Other Texts by Kawabata Yasunari. In: *Japanese Language and Literature* 47 (1), S. 1–21.
- Miller, Laura (1998): “Bad Girls”. Representations of Unsuitable, Unfit, and Unsatisfactory Women in Magazines. In: *U. S.-Japan Women's Journal* (15), S. 31–51.
- Miller, Laura (2004): Those Naughty Teenage Girls. Japanese Kogals, Slang, and Media Assessments. In: *Journal of Linguistic Anthropology* 14 (2), S. 225–247.
- Miller, Laura; Bardsley, Jan (Hg.) (2005): *Bad Girls of Japan*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York: Palgrave Macmillan.
- Miller, Mara (2021): Negative Aesthetics in Art, Environment, and Everyday Life. Arnold Berleant's Theory and the Novels of Kirino Natsuo. *Contemporary Aesthetics* (9). Online verfügbar unter <https://eds.p.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=0&sid=505e61a3-a395-4a0c-a485-2e15ed913ce8%40redis&bdata=jmxhbm9ZGUm2l0ZTlIZHMtbGl2ZQ%3d%3d#AN=PHL2414040&db=pif>, zuletzt geprüft am 02.05.2022.
- Minamoto, Gorō (1991): 新しい性の発見。河野多恵子「みいら採り獵奇譚」. [Die Entdeckung eines neuen Geschlechts. Kōno Taeko's “Die merkwürdige Geschichte des Mumienjägers”]. In: *Shinchō* (2), S. 196–199.
- Mitsutani, Margaret (1986): Renaissance in Women's Literature. In: *Japan Quarterly* 33 (3), S. 313–319.
- Mizuta, Noriko (1999): 近代化と女性表現の軌跡. [Modernisierung und Spuren weiblicher Repräsentation]. In: *Joseigaku* 7, S. 8–22.
- Mizuta, Noriko (2001): “Unconventional Women”. From the Body as the Site of Domination to the Body as the Site of Expression. In: *U. S.-Japan Women's Journal* (20–21), S. 3–16.
- Mizuta, Noriko (2018): Women's Self-Representation and Transformation of the Body. Kōno Taeko and Ogawa Yōko. In: *Review of Japanese Culture and Society* 30, S. 105–119.
- Mizuta, Noriko; Bachem, Nadeschda (2018): When Women Narrate the Self. In: *Review of Japanese Culture and Society* 30 (Scholar, Poet, Educator: Festschrift Issue in Honor of Mizuta Noriko), S. 166–181.
- Mizuta, Noriko; Garza, James (2018): The Girl Double. On The *Shōjo* as Archetype in Modern Women's Self-Expression. In: *Review of Japanese Culture and Society* 30, S. 204–220.
- Moi, Toril (1991): Appropriating Bourdieu. Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture. In: *New Literary History* 22 (4), S. 1017–1049.

- Monnet, Livia (1991): "Die dunkle Sphäre in der Geist und Fleisch ineinander übergehen". Die Literatur der Kōno Taeko. Tōkyō: Komiyama Printing Co.
- Mori, Maryellen T. (2000): The Liminal Male as Liberatory Figure in Japanese Women's Fiction. In: *Harvard Journal of Asatic Studies* 60 (2), S. 537–594.
- Mulvey, Laura (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen* 16 (3), S. 6–18.
- Munger, Katy (2003): A Japanese Noir, a Pair of Northwest Mysteries and an Elegant Culinary Tale from Spain. The Washington Post. Online verfügbar unter <https://www.washingtonpost.com/archive/entertainment/books/2003/08/31/a-japanese-noir-a-pair-of-northwest-mysteries-and-an-elegant-culinary-tale-from-spain/780bf0e1-4c9a-4cea-897c-27ef2e080c39/>, zuletzt geprüft am 01.05.2022.
- Murakami, Ryū (2004): 解説. [Interpretation]. In: Kanehara, Hitomi: 蛇にピアス [Schlangen und Piercings]. Tōkyō: Shūeisha, S. 116–121.
- Murata, Sayaka; Matsuura, Rieko; Nakagami, Nori; Fujino, Kaori (2014): 文学と女性性. 座談会. [Literatur und Weiblichkeit. Rundtischdiskussion]. In: *Subaru* (11), S. 249–259.
- Nagaike, Kazumi (2004): Japanese Women Writers Watch a Boy Being Beaten by His Father. Male Homosexual Fantasies, Female Sexuality and Desire. Dissertation. University of British Columbia, Vancouver. Department of Asian Studies.
- Nakanishi, Wendy (2007): Desperate Housewives in Modern Japanese Fiction. Three Novels by Sawako Ariyoshi. Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies. Online verfügbar unter <https://www.japanesestudies.org.uk/articles/2007/Nakanishi.html>, zuletzt geprüft am 15.07.2022.
- Nakanishi, Wendy (2013): The Novels of Kirino Natsuo. Representations of the Politics of Sexual Violence in Japan. Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies. Online verfügbar unter <http://www.japanesestudies.org.uk/ejcs/vol13/iss4/nakanishi.html>, zuletzt geprüft am 14.07.2022.
- Nakanishi, Wendy Jones (2014): A Mirror of Society. Japanese Crime Fiction. Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies. Online verfügbar unter <https://www.japanesestudies.org.uk/ejcs/vol14/iss3/nakanishi.html>, zuletzt geprüft am 15.07.2022.
- Nakanishi, Wendy Jones (2018): Contextualizing Crimes. Kirino Natsuo's *Out*. In: *Japanese Language and Literature* 52 (1), S. 127–144.
- Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (2004): I. Von der feministischen Narratologie zur *gender*-orientierten Erzähltextanalyse. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning und Nadyne Stritzke (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart: Metzler, S. 1–32.
- Nyborg, Øyvor (2012): A Critical Analysis of Natsuo Kirino's *Grotesque*. Masterthesis. University of Oslo, Oslo. Department of Culture Studies and Oriental Languages.
- Oda, Saburō (1969): 戦争体験が貫く文学. 河野多恵子の世界. [Literatur, die von Kriegserfahrungen durchdrungen ist. Die Welt von Kōno Taeko]. In: *Bungei*, S. 218–228.
- Ōgi, Fusami (2001): Gender Insubordination in Japanese Comics (Manga) for Girls. In: John A. Lent (Hg.): Illustrating Asia. Comics, Humour Magazines, and Picture Books. Richmond, Honolulu: Curzon, University of Hawaii Press, S. 171–186.
- Oh, Sejong (2019): 玄月「蔭の棲みか」についての一試論. 桐野夏生『ポリティコン』と比較して. [Versuchstheorien über Gen Getsus "Die Schattenwohnung". Verglichen mit Kirino Natsuos "Politicon"]. In: *Ryūkyū ajia bunka ronshū: Ryūkyū daigaku hōbungakubu kiyō* (5), S. 37–58.
- Ohinata, Masami (1995): The Mystique of Motherhood. A Key to Understanding Social Change and Family Problems in Japan. In: Kumiko Fujimura-Fanselow und Atsuko Kameda (Hg.): Japanese Women. New Feminist Perspectives on the Past, Present, and Future. New York: The Feminist Press at The City University of New York, S. 199–211.

- Ōki, Ryūnosuke (2017): 異性同士の絆。金原ひとみ『星へ落ちる』のバイセクシュアルな三角形とヘテロソーシャルな絆。[Heterosexuelle Bindungen. Die bisexuelle Dreiecksbeziehung und heterosexuelle Bindungen in Kanehara Hitomis "In die Sterne fallen"]. In: *Gender and Sexuality: Journal of Center for Gender Studies* (12), S. 131–156.
- Oliver, Kelly (1993): Julia Kristeva's Feminist Revolutions. In: *Hypatia* 8 (3), S. 94–114.
- Ono, Yoko (2006): Listen to Me. Influence of *Shōjo Manga* on Contemporary Japanese Women's Writing. In: Rui Manuel G. de Carvalho Homem und Maria de Fátima Lambert (Hg.): *Writing and Seeing. Essays on Word and Image*. Amsterdam, New York: Rodopi, S. 323–329.
- Orbaugh, Sharalyn (1996): The Body in Contemporary Japanese Women's Fiction. In: Paul Gordon Schalow und Janet A. Walker (Hg.): *The Woman's Hand. Gender and Theory in Japanese Women's Writing*. Stanford, California: Stanford University Press, S. 119–164.
- Orbaugh, Sharalyn (2003): Busty Battlin' Babes. The Evolution of the Shōjo in 1990s Visual Culture. In: Joshua S. Mostow, Norman Bryson und Maribeth Graybill (Hg.): *Gender and Power in the Japanese Visual Field*. Honolulu: University of Hawaii Press, S. 200–228.
- Otomo, Rio (2006): A Girl With the Amoebic Body and Her Writing Machine. Online verfügbar unter www.coombs.anu.edu.au/SpecialProj/ASAA/biennal-conference/2006/otomo-Rio-ASAA2005.pdf, zuletzt geprüft am 18.07.2018.
- Otomo, Rio (2010): A Girl With Her Writing Machine. In: Tomoko Aoyama und Barbara Hartley (Hg.): *Girl Reading Girl in Japan*. London, New York: Routledge, S. 130–141.
- Otomo, Rio (2017a): Redrawing a Map of Motherhood. In: *Japan Forum* 29 (2), S. 180–195.
- Otomo, Rio (2017b): When her Home is no Longer a Home. *Out* by Kirino Natsuo. *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific* (40). Online verfügbar unter <http://intersections.anu.edu.au/issue40/otomo.html>, zuletzt geprüft am 01.05.2022.
- Pfersdorf, Silke (2006): Jeder, der im heutigen Japan jung ist, ist irgendwie verzweifelt. In: *Brigitte Extra* (21), S. 14–17.
- Prokić, Tanja (2014): Skandal oder trivial? Helene Hegemann, Charlotte Roche und das Erbe der *écriture féminine*. In: Andrea Bartl (Hg.): *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 395–415.
- Qiao, Mina (2018a): Gendered Mobility. Center and Periphery in Kirino Natsuo's *Grotesque*. In: *Japanese Language and Literature* 52 (1), S. 161–178.
- Qiao, Mina (2018b): Kirino Natsuo. A Salute to Everyday Life. In: *Japanese Language and Literature* 52 (1), S. 113–126.
- Qiao, Mina (2019): *Women in the Maze. Space and Gender in Kirino Natsuo's Writings*. Bochum, Freiburg: Projekt Verlag.
- Qiao, Mina (2021): Fifty Shades of Noir. Female Masochism and Evolving Male Characterization as Cultural Critique in Kirino Natsuo's Writing. In: *Japan Forum* 33 (4), S. 679–703.
- Quimby, Joanne (2010): *Narratives of Sexuality and Embodiment. Performative Identities and Abject Agency in Contemporary Fiction and Poetry by Japanese Women Writers*. Dissertation. Indiana University. Departments of Contemporary Literature and East Asian Languages and Cultures.
- Reiter, Julia (2011): *Geschlecht und Körper. Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Bielefeld: Transcript.
- Rochlin, Margy (2007): *Grotesque: Kirino Natsuo's Dark World*. [Interview mit Kirino Natsuo]. L.A. Weekly. Online verfügbar unter <https://www.laweekly.com/grotesque-natsuo-kirinos-dark-world/>, zuletzt geprüft am 05.06.2022.
- Roussel, Flora (2020): Ugly Bodies. The Beauty of Ambivalent Distortions in Kanehara Hitomi's *Hebi ni piasu* and Charlotte Roche's *Feuchtgebiete*. *Post-Scriptum* 29. Online verfügbar unter <https://>

- post-scriptum.org/29-09-ugly-bodies-the-beauty-of-ambivalent-distortions-in-kanehara-hitomis-hebi-ni-piasu-and-charlotte-roches-feuchtgebiete/, zuletzt geprüft am 21.07.2022.
- Roussel, Flora (2022): Story Telling. Writing the Body to Recall Life in Kanehara Hitomi's *Autofiction* and Charlotte Roche's *Wrecked*. In: *EJLW* 11, AN28–AN49.
- Russo, Mary (1995): *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*. New York: Routledge.
- Saeki, Shōichi (1991): エロスの至福の殉教者。「みいら採り獵奇譚」を読む。[Märtyrer der erotischen Glückseligkeit. "Die merkwürdige Geschichte des Mumienjägers" lesen]. In: *Shinchō* (1), S. 300–303.
- Saitō, Tamaki (2004): 文学の徴候。[Zeichen der Literatur]. Tōkyō: Bungei Shunjū.
- Sanada, Kie (2016): Bourdieu in Japan. Selective Reception and Segmented Field. In: *Transcience* 7 (1), S. 100–114.
- Sato, Barbara Hamill (1993): The Moga Sensation. Perceptions of the Modan Gāru in Japanese Intellectual Circles During the 1920s. In: *Gender & History* 5 (3), S. 363–381.
- Sato, Kumiko (2009): From Hello Kitty to Cod Roe Kewpie. A Postwar Cultural History of Cuteness in Japan. In: *Education About Asia* 14 (2), S. 38–42.
- Sawicki, Jana (1994): Foucault, Feminismus und Identitätsfragen. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 42 (4), S. 609–631.
- Schad-Seifert, Annette (2007): Japans Abschied von der Mittelschichtgesellschaft. Auflösung des Familienhaushalts oder Pluralisierung der Lebensformen? In: *Japanstudien* 19 (1), S. 105–128.
- Schad-Seifert, Annette (2008a): Heiratsverhalten, sinkende Geburtenrate und Beschäftigungswandel in Japan. In: Jahrbuch der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2007/2008. Düsseldorf: Düsseldorf University Press, S. 359–371.
- Schad-Seifert, Annette (2008b): J-Unterschicht. Japans junge Generation im Zeitalter der Polarisierung. In: Steffi Richter und Jaqueline Berndt (Hg.): *Japan. Lesebuch IV. J-Culture*. Tübingen: Konkursbuchverlag, S. 86–105.
- Schalow, Paul Gordon; Walker, Janet A. (1996): Introduction. In: Paul Gordon Schalow und Janet A. Walker (Hg.): *The Woman's Hand. Gender and Theory in Japanese Women's Writing*. Stanford, California: Stanford University Press, S. 1–16.
- Scherer, Elisabeth (2014a): *Spuk der Frauenseele. Weibliche Geister im japanischen Film und ihre kulturhistorischen Ursprünge*. Bielefeld: Transcript.
- Scherer, Elisabeth (2014b): *The Hole that Leads to Hell. Monströse Weiblichkeit in Filmen von Takashi Miike*. In: Tanja Prokić (Hg.): *Film-Konzepte 34. Takashi Miike*. München: Edition Text + Kritik, S. 48–61.
- Schierbeck, Sachiko (1994): *Japanese Women Novelists in the 20th Century. 104 Biographies 1900–1993*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- Scholz, Christopher (2022): Representations of Bodies in Crisis in Contemporary Japanese Literature. Two Cases of Eating Disorders. In: Gérard Siary, Toshio Takemoto, Victor Vuilleumier und Yinde Zhang (Hg.): *Le corps dans les littératures modernes d'Asie orientale. Discours, représentation, intermédialité*. Collège de France. Online verfügbar unter <https://books.openedition.org/cdf/12700>, zuletzt geprüft am 05.07.2023.
- Schröder, Hartmut (2008): Zur Kulturspezifität von Tabus. Tabus und Euphemismen in interkulturellen Kontaktsituationen. In: Claudia Benthien und Ortrud Gutjahr (Hg.): *Tabu. Interkulturalität und Gender*. München: Wilhelm Fink, S. 51–70.
- Seaman, Amanda C. (2004a): *Bodies of Evidence. Women, Society, and Detective Fiction in 1990s Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Seaman, Amanda C. (2004b): *Cherchez la femme. Detective Fiction, Women, and Japan*. In: *Japan Forum* 16 (2), S. 185–190.

- Seaman, Amanda C. (2006): Inside *OUT*. Space, Gender, and Power in Kirino Natsuo. In: *Japanese Language and Literature* 40 (2), S. 197–217.
- Sengoku, Hideyo (1991): 不気味な歓び。河野多恵子論。[Unheimliches Vergnügen. Theorien zu Kōno Taeko]. In: *Gunzō* (2), S. 202–218.
- Shamoon, Deborah (2012): *Passionate Friendship. The Aesthetics of Girls' Culture in Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Shirai, Satoshi (2020): 桐野夏生とその時代。「OUT」「グロテスク」「メタボラ」について。[Kirino Natsuo und diese Ära. Über "OUT", "Grotesque" und "Metabola"]. In: *Shisō* (1159), S. 8–28.
- Shūkan Bunshun (2020): 高圧的な男性、ハラスメントが横行するバラエティ番組。金原ひとみがパリから帰国して感じた「閉塞感」。[Männer, die unter Druck stehen und Unterhaltungssendungen, in denen sich Belästigung ausbreitet. Das "Gefühl des Eingesperrtseins", das Kanehara Hitomi fühlte, als sie aus Paris nach Japan zurückkehrte]. Online verfügbar unter <https://bunshun.jp/articles/-/38658>, zuletzt geprüft am 29.04.2025.
- Slymaker, Douglas (2004): *The Body in Postwar Japanese Fiction*. New York: Routledge Curzon.
- Slymaker, Douglas (2020): Pregnant Violence in Post-3.11 Fiction. In: *Japanese Language and Literature* 54 (2), S. 477–492.
- Souza, Lyle de (2022): Japanese Popular Fiction. Constraint, Violence and Freedom in Kirino Natsuo's *Out*. In: Forum Mithani und Griseldis Kirsch (Hg.): *Handbook of Japanese Media and Popular Culture in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 157–170.
- Stockmeyer, Anne-Christin (2004): Identität und Körper in der (post)modernen Gesellschaft. Zum Stellenwert der Körper/Leib-Thematik in Identitätstheorien. Marburg: Tectum-Verlag.
- Streicher, Matthew C. (1996): Purely Mass or Massively Pure? The Division Between "Pure" and "Mass" Literature. In: *Monumenta Nipponica* 51 (3), S. 357–374.
- Stuart, Laurie (1995): *Female Frustration. Disassociating an Individual Consciousness from a Collective Environment in Short Stories by Japanese Women*. Masterthesis. University of Alaska, Anchorage.
- Suzuki, Michiko (2013a): Fat, Disease, and Health. Female Body and Nation in Okamoto Kanoko's "Nikutai no shinkyoku". In: *U. S.-Japan Women's Journal* (45), S. 32–49.
- Suzuki, Michiko (2013b): Women's Voices, Bodies, and the Nation in 1930s-40s Wartime Literature. In: *U. S.-Japan Women's Journal* (45), S. 3–5.
- Takeuchi, Kiyomi (2008): 金原ひとみ「蛇にピアス」。『刺青』と「美しさと哀しみと」の行方。[Kanehara Hitomi "Schlangen und Piercings". "Tätowierungen" und der Verbleib von "Schönheit und Traurigkeit"]. In: *Kokubungaku: Kaishaku to kanshō, tokushū. Kindai bungaku ni egakareta sei* 73 (4), S. 172–177.
- Tan, Daniela (2014): "Die Sprache der Fische". Texte und Autorinnen seit 1989. In: Lisette Gebhardt und Evelyn Schulz (Hg.): *Neue Konzepte japanischer Literatur? Nationalliteratur, literarischer Kanon und die Literaturtheorie*. Berlin: EB-Verlag, S. 81–102.
- Tanaka, Mitsu (2023): Befreiung von der Kloake (1970). Übersetzt von Barbara Geilhorn. In: Michiko Mae und Ilse Lenz (Hg.): *Frauenbewegung in Japan. Gleichheit, Differenz, Partizipation. Quellentexte und Analysen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 319–334.
- Tanaka, Yayoi (2007): 裏切る女。金原ひとみ。[Betrügerische Frau. Kanehara Hitomi]. In: *Shinchō* (7), S. 208–211.
- Taneda, Wakako (2009): 格差社会と娼婦。桐野夏生「グロテスク」を検証する。[Ungleiche Gesellschaft und Prostitution. Untersuchung von Kirino Natsuos "Grotesque"]. In: *Ritsumeikan gengo bunka kenkyū* 21 (1), S. 47–59.

- The Scotsman (2002): Outrage over Tokyo Governor's Tirade on Women. In: *The Scotsman*, 30.09.2002. Online verfügbar unter <https://www.scotsman.com/news/world/outrage-over-tokyo-governors-tirade-women-2471104>, zuletzt geprüft am 18.06.2022.
- Thornbury, Barbara E. (2011): Young Women / "Bad Girls" in Kirino Natsuo's *Real World*. In: *U. S.-Japan Women's Journal* (41), S. 102–119.
- Thornbury, Barbara E. (2014): Tokyo, Gender and Mobility. Tracking Fictional Characters on Real Monorails, Trains, Subways and Trams. In: *Journal of Urban Cultural Studies* (1), S. 43–64.
- Tsushima, Yūko (1994): Die Frauen und die japanische Literatur. Überwindung der Geschichte. In: *Asiatische Studien (Études asiatiques)* 48 (1), S. 22–30.
- Tyler, Imogen (2009): Against Abjection. In: *Feminist Theory* 10 (1), S. 77–98.
- Uema, Chizuko (1998): Resisting Sadomasochism in Kono Taeko. Dissertation. University of Oregon.
- Ueno, Chizuko (1996): Collapse of "Japanese Mothers". In: *U. S.-Japan Women's Journal* (10), S. 3–19.
- Ueno, Chizuko (1999): Professor, University of Tokyo; Sociologist. In: Sandra Buckley (Hg.): *Broken Silence. Voices of Japanese Feminism*. Boulder, Colorado: NetLibrary, Inc, S. 272–301.
- Ueno, Chizuko (2018): 女ぎらい。ニッポンのミソジニー. [Frauenhass. Misogyny in Japan]. 6. Auflage (2021). Tōkyō: Asahi Shinbun Shoten.
- Uno, Kathleen S. (1995): The Origins of "Good Wife, Wise Mother" in Modern Japan. In: Erich Pauer und Regine Mathias (Hg.): *Japanische Frauengeschichte(n)*. Marburg: Förderverein Marburger Japan-Reihe, S. 31–47.
- Villa, Paula-Irene (2000): *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. Opladen: Leske und Budrich.
- Weber, Ingeborg (1994): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. Darmstadt: Wissenschaftliche Gesellschaft.
- Welsh, Reuben (2008): Japanese Female Sadism. A Comparative Reading of Junichiro Tanizaki's "Tattoo" and Hitomi Kanehara's *Snakes and Earrings*. In: Ailsa Cox (Hg.): *The Short Story*. Newcastle: Cambridge Scholars, S. 156–165.
- Widmaier Capo, Beth (2018): Violence and Globalised Anxiety in Contemporary Tokyo Fiction. *Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies*. Online verfügbar unter <https://www.japanesestudies.org.uk/ejcs/vol18/iss1/widmaier-capo.html>, zuletzt geprüft am 15.07.2022.
- Wittkamp, Robert F. (2002): *Mord in Japan. Der japanische Krimi und seine Helden: vom Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart*. München: Iudicium.
- World Economic Forum (2024): *Global Gender Gap Report 2024*. Online verfügbar unter <https://www.weforum.org/publications/global-gender-gap-report-2024/>, zuletzt geprüft am 02.04.2025.
- Würzbach, Natascha (2004): III. Raumdarstellung. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning und Nadyne Stritzke (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart: Metzler, S. 49–71.
- Xue, Yuan (2014): *Über den Körper hinaus. Geschlechterkonstruktionen im europäischen Roman seit Ende der 1990er Jahre*. Berlin, Bielefeld: De Gruyter, Transcript.
- Yahata, Yo (2004): *The Dark Subculture of Japanese Youth*. World Press Review. Online verfügbar unter www.worldpress.org/Asia/1841.cfm, zuletzt geprüft am 23.07.2022.
- Yoda, Tomiko (2015): Feminine Aspiration, Feminine Malaise. Kirino Natsuo's *Grotesque* and the Tōden OL Debates. In: *Boundary 2: An International Journal of Literature and Culture* 42 (3), S. 185–199.
- Yomota, Inuhiko (2006): かわいい論. [Theorie des Niedlichen]. Tōkyō: Chikuma Shobō.
- Yonaha, Keiko (2014): 後期 20 世紀女性文学論. [Theorie der weiblichen Literatur im späten 20. Jahrhundert]. 1. Auflage. Tōkyō: Shōbunsha.

- Yoshizumi, Kyoko (1995): Marriage and Family. Past and Present. In: Kumiko Fujimura-Fanselow und Atsuko Kameda (Hg.): Japanese Women. New Feminist Perspectives on the Past, Present, and Future. New York: The Feminist Press at The City University of New York, S. 183–197.
- ZDF (2021): Tokios Olympia-Organisator Mori tritt nach Sexismus-Skandal zurück. In: *ZDF*, 12.02.2021. Online verfügbar unter <https://www.zdf.de/nachrichten/sport/olympia-tokio-ok-chef-yoshiro-mori-sexismus-skandal-ruecktritt-100.html>, zuletzt geprüft am 18.06.2022.
- Zehetner, Bettina (2012): Krankheit und Geschlecht. Feministische Philosophie und psychosoziale Beratung. Wien, Berlin: Turia + Kant.

Register

- Akasaka Mari 赤坂 真理 67, 203
Akutagawa Ryūnosuke 芥川 龍之介 186
Amano Hirofumi 天竺 裕文 193, 197
Aoyama Nanae 青山 七恵 67, 195
Ariyoshi Sawako 有吉 佐和子 65
- Beauvoir, Simone de 15
Bentham, Jeremy 34
Bourdieu, Pierre 10, 17–19, 34–36, 120, 166
Butler, Judith 2–3, 10, 16, 33, 35, 37–43, 47, 49, 270
- Cixous, Hélène 53, 56–57, 59, 228
- Deleuze, Gilles 78, 114
Derrida, Jacques 38–39
Descartes, René 33
Doi Takeo 土居 健郎 98–99
Dostojewski, Fjodor 52
- Ekuni Kaori 江國 香織 66, 193, 197
Elias, Norbert 32–33
Enchi Fumiko 円地 文子 64
- Foucault, Michel 2, 10, 16, 19, 34–42, 44, 55, 73, 193, 202, 270
Freud, Sigmund 31, 43, 45, 50, 53, 72, 75–76, 90
Fukuzawa Yukichi 福澤 諭吉 23–24
- Gen Getsu 玄 月 119
- Hanamura Mangetsu 花村 萬月 123
Higuchi Ichiyō 樋口 一葉 61
Hiratsuka Raichō 平塚 らいてう 1, 25, 62
Hobsbawm, Eric 16, 29
- Irigaray, Luce 10, 37, 42–44, 53, 91, 171, 243
Ishihara Shintarō 石原 慎太郎 29
Ishii Shinji いしい しんじ 193, 203
Itō Hiromi 伊藤 比呂美 67
Itō Noe 伊藤 野枝 1, 62
Izumi Kyōka 泉 鏡花 69
- Kafka, Franz 53
Kaibara Ekiken 貝原 益軒 21
Kakuta Mitsuyo 角田 光代 66, 195, 201
Kanai Mieko 金井 美恵子 65–66
Kanehara Hitomi 金原 ひとみ 2–4, 8–9, 13, 32, 42, 60, 67–68, 191–199, 201–248, 251–252, 255–256, 258, 260–262, 265, 267, 269, 271–280, 282–284
Kawabata Yasunari 川端 康成 62–63, 121, 198, 254
Kawakami Hiromi 川上 弘美 66
Kirino Natsuo 桐野 夏生 2–4, 7–9, 12–13, 27–28, 32, 60, 67–68, 118–121, 123–129, 131–154, 156–183, 185–192, 194, 196, 198, 201, 248, 251, 255–262, 264–270, 272–278, 280–284
Kobayashi Takiji 小林 多喜二 124
Kōno Taeko 河野 多恵子 2–4, 6–7, 9, 11–13, 60, 64–113, 115–118, 121, 153, 155, 180, 190, 192–193, 198, 248, 251, 255–275, 277–278, 280–284
Krafft-Ebing, Richard von 78
Kristeva, Julia 4, 10, 44–49, 52–55, 148–149, 211, 228, 280
Kurahashi Yumiko 倉橋 由美子 65–67, 72
Kurosawa Akira 黒澤 明 186
- Lacan, Jacques 43–45, 53
- Machida Kō 町田 康 195
Maruya Saiichi 丸谷 才一 70–71
Matsumoto Yūko 松本 侑子 203
Miyabe Miyuki 宮部 みゆき 67, 127
Miyake Kaho 三宅 花圃 62
Mulvey, Laura 11, 55
Murakami Haruki 村上 春樹 123
Murakami Ryū 村上 龍 123, 141, 193, 195, 197
Murasaki Shikibu 紫式部 2, 61
- Nietzsche, Friedrich 39
Nonami Asa 乃南 アサ 67, 127

Ōba Minako 大庭 みな子 64–66, 69, 71
 Ogawa Yōko 小川 洋子 67, 193, 203
 Ogino Anna 荻野 アンナ 203
 Okamoto Kanoko 岡本 かの子 63
 Okazaki Yoshihisa 岡崎 祥久 123
 Ōtsuka Eiji 大塚 英志 200

Poe, Edgar Allan 126
 Proust, Marcel 53

Rich, Adrienne 83
 Roche, Charlotte 60, 193
 Rubín, Gayle 16

Sacher-Masoch, Leopold Ritter von 78
 Sade, Marquis de 78
 Sagisawa Megumu 鷺沢 萌 195
 Sakai Junko 酒井 順子 125
 Sei Shōnagon 清 少納言 2, 61
 Shibata Yoshiki 柴田 よしき 127

Takahashi Takako 高橋 たか子 64–66, 72
 Takamura Kaoru 高村 薫 127

Tamura Tajirō 田村 泰次郎 64
 Tanaka Mitsu 田中 美津 232
 Tanizaki Junichirō 谷崎 潤一郎 69, 71, 75, 78, 193
 Tezuka Osamu 手塚 治虫 198
 Tomioka Taeko 富岡 多恵子 65, 67
 Tsubouchi Shōyō 坪内 逍遙 25
 Tsushima Yūko 津島 佑子 64–67, 74

Uchida Shungiku 内田 春菊 123
 Ueno Chizuko 上野 千鶴子 28, 30–32, 74, 79,
 119, 160, 172, 197
 Ushijima Haruko 牛島春子 63

Wataya Risa 綿矢 りさ 67, 191, 193, 195, 197
 Wollstonecraft, Mary 77

Yamada Eimi 山田 詠美 66
 Yamamoto Fumio 山本 文緒 66
 Yosano Akiko 与謝野 晶子 61
 Yoshimoto Banana 吉本 ばなな 66–67, 199, 203
 Yoshiya Nobuko 吉屋 信子 62, 198
 Yoshiyuki Junnosuke 吉行 淳之介 71, 76