

Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 61 (2007)

Heft: 2: Japanische Schriftstellerinnen 1890-2006

Artikel: Kanehara Hitomi : Manierismen der Verweigerung

Autor: Gebhardt, Lisette

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-147754>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

KANEHARA HITOMI: MANIERISMEN DER VERWEIGERUNG¹

Lisette Gebhardt, Universität Frankfurt am Main

Abstract

In 2003 Kanehara Hitomi was awarded the Subaru Prize for her novel *Hebi ni piasu / Snakes and Earrings*. The same year the novel won Kanehara the well known Akutagawa Shô, making her and Wataya Risa the youngest writers ever to receive the prestigious prize.

The following article is intended as an introduction into Kanehara's world of juvenile urban subculture, identity search and obsessive human relationships; it comments on her main motives (e.g. on the beautiful boy without mercy), her inclination for sadomasochistic constellations and on her recent ambitions as a "bad girl" who writes against the mechanisms of contemporary Japanese society.

*KANEHARA Hitomi 金原ひとみ (*1983)*

Kanehara Hitomi wird am 8. 8. 1983 in Tokyo geboren. Die Legende kolportiert, Kanehara habe seit ihrem elften Lebensjahr den Schulbesuch verweigert, mit zwölf das Schreiben begonnen. Noch als Teenager verläßt sie die Familie und schickt ihrem Vater, Kanehara Mizuhito, einem Anglisten (Hôsei Universität), literarische Versuche per Email; mit seiner Hilfe gelingt ihr die Publikation der Texte. Für *Hebi ni piasu. Snakes and Earrings* (2003) erhält die Debütantin zunächst den Subaru-Preis, dann den 130. Akutagawa-Preis (zugleich prämiert: Wataya Risa). Damit zählt sie zu den jüngsten Autoren, die die renommierte Auszeichnung zugesprochen bekommen. 2004 erscheint *Asshu beibî* (Ash Baby), 2005 *Amebic. Amîbikku* und 2006 der Band *Ôtofikushon* (Autofiktion). *Hebi ni piasu* wurde mittlerweile in über einer Million Exemplaren verkauft.

1 Die folgenden Ausführungen zu Kanehara basieren auf einem Vortrag, der am 15. April 2005 im Rahmen des Kolloquiums "Japanische Literatur – Poetische Überlebensräume, subversive Strategien, Denkfiguren 1960–2005" an der Universität Frankfurt gehalten wurde.

1. Böse Mädchen und der japanische Neo-Masochismus

Der klinische Psychologe Yahata Yô entwirft in einem 2004 in der Zeitschrift *Sekai* erschienenen Artikel ein Psychogramm der japanischen Jugend. Unter dem Titel “The Dark Subculture of Japanese Youth” kommentiert er den rezenten Trend zu *gothic* im juvenilen Lifestyle sowie eine auffällige psychische Tendenz zum Sadomasochistischen. Yahata spricht von einem “Neo-Masochismus”, der einen Gegenpol zum *iyashi*-Boom darstelle. Der gegenwärtige japanische Masochismus führe, so Yahatas psycho-historische These, nur konsequent die Linie der japanischen Moderne fort, die in den 1980ern den Workaholic-Masochismus hervorgebracht habe. Der “Neo-Masochismus” um 2000 artikulierte sich in Selbstverletzungen, die sich Jugendliche beibringen würden, um sich dann etwa in Wristcut-Websites über ihr Leiden auszutauschen. Der Austausch sei das Charakteristikum gegenwärtiger masochistischer Ambitionen, sein Ziel die Bildung von “intimate relationships” (YAHATA 2004).

Hebi ni piasu, Kaneharas Debütwerk, in dem es um schmerzhafte “Körpermodifikationen” (*jintai kaizô*), Unterwerfungsphantasien und Lustmord geht, wirkt wie eine Illustration dieses psychiatrischen Befunds. Insofern wäre auch Kaneharas Erfolg der “Wende zum Soziologischen” (GEBHARDT 2006) bzw. der Forderung des Literaturmarkts nach Psychographien aktueller Soziotypen geschuldet. Die Arbeiten der jungen Autorin eröffnen ähnliche psychosoziale Dimensionen wie die von Kirino Natsuo (Bubbleonia-Psychopathologie) oder Kakuta Mitsuyo (Freeter-Psychogramme). Im Falle Kaneharas können Verlagsmarketing und Medien noch auf die biographische Ebene zurückgreifen, um die Brisanz der Texte zu erhöhen: Sie gehört einschlägigen Auskünften nach zu den japanischen Jugendlichen, die die Schule ablehnen (*futôkô*), sich mit *cutting* selbst verletzen und aufgrund einer offenbar schwierigen Mutter-Tochter-Beziehung unter Bulimie leiden. Als melancholisches “bad girl” der japanischen Literatur im frühen 21. Jahrhundert trifft Kanehara also den Zeitgeist.

Seit geraumer Zeit kann man in der japanischen Literatur- und Kulturszene eine Neigung zum “Bösen” erkennen, wobei der allgemeine “Megatrend zum Bösen” (Norbert Bolz) – ebenso wie der japanische – Teil der globalen Trendströme ist. Der japanische Trend zum “bösen Mädchen” (siehe BARDSLEY/MILLER 2005) und die neue Gothic-Welle der 1990er bringen z.B. die

gothic lolita (goth loli) als Ikone der Populärkultur² hervor sowie eine Popmusik (etwa die der Gruppen Kinaluna, Raphael, Caligari und Mucc)³ und eine Literatur, die dunkle Mörderromantik feiert.⁴ Kommerzialisierter jugendlicher Subkulturen spielen um das Jahr 2000 mit dem Inventar des alten *fin de siècle*-Panoptikums. „Perversion“, Tod, Töten und Sterben sind „chic“. Im Modus der Grenzerfahrungen entziehen sich die Akteure der Banalität des Alltags einer verwalteten Gesellschaft. Inszenierungen des „Bösen“ in Cool Japan beinhalten Drogenexzesse, Gewaltspiele, Nekrophilie. Einschlägige Ideenwelten, die z.B. in Kuroda Akiras „Made in Japan“ (2000) ebenfalls zum Tragen kommen,⁵ dienen dazu, den *ennui* einer satten Gesellschaft hinter sich zu lassen, können aber auch als Suche nach Authentizität und als Protestäußerung der jüngeren Generation verstanden werden.

Otomo Rio, eine Absolventin der Universität Tōkyō, interpretiert Kaneharas Schreiben schließlich in feministisch-poststrukturalistischer, anglo-amerikanischer Manier. Sie sieht demnach weibliche Identitätssuche und Subversivität als wesentliche Momente der Texte an, die sie mit Analyseansätzen von Cixous (Überwindung des westlichen Logozentrismus) erklärt; Otomo erkennt ebenso einen Zusammenhang mit zeitgenössischen Soziophänomenen und den Thesen aktueller japanischer *otaku*-Kulturdiskurse, wie sie etwa die bekannten Kritiker Azuma Hiroki und Ōtsuka Eiji (OTOMO 2006) führen; zurecht weist sie auf Kaneharas „Körpergrammatik“ und ihre Bezüge zum dadaistischen Experiment der symbolischen Formation („the disturbing rearrangement of woman's body-parts“; das Buchcover von „Amöbe“ zeigt Hans Bellmers „Puppe“) hin.

- 2 Parallel zum Mord im „otaku-Stil“, begangen in den 1980ern von Miyazaki Tsutomu, vermeldet die japanische Presse im Jahr 2003 einen „gothic lolita-Mord“: Eine 18-Jährige aus Kansai ersticht ihre Mutter, verletzt Vater und Bruder, in der Absicht, sich von der Familie zu befreien, die ihr bei der Realisation einer engen *goth loli*-Freundschaft mit einem anderen Mädchen vermeintlich im Wege steht (YAHATA 2004).
- 3 Gothic-Popmusik ist natürlich ein internationaler Trend, man denke z.B. an Gruppen wie HIM.
- 4 Interessant ist in diesem Zusammenhang der Beitrag des Fernsehsenders Arte zur Todesthematik in der gegenwärtigen japanischen Kunst, der unter dem Titel „Sterben im Reich der Lust“ am 4.11.2005 ausgestrahlt wurde.
- 5 Kurodas Debüttext, der bereits auf Deutsch vorliegt, erzählt von vier japanischen „wohlstandsverwahrlosten“ Jugendlichen, die sich der Welt nekrophiler Kinderpornos bzw. den *snuff movies* verschreiben.

2. Körpermanipulation und ekstatische Erfahrung in *Hebi ni piasu*

Hebi ni piasu, die Geschichte einer Dreiecksbeziehung zwischen der jungen Rui (19, *gyaru*-Typ; Freeter, jobbt als Hostess), Ama (18, Punk-Typ/*Harajuku-kei*, Freeter; jobbt in einem Secondhandladen, hat Drachentatoo und "Schlangenzunge") und dem etwas älteren Shiba (Shibata Kizuki; Tätowierer, *hentai*-Ladenbetreiber mit Kirintatoo) spielt im Umfeld von Shibas Geschäft *Desire*, d.h. im Milieu von Jugendlichen, die Tatoos, Piercings und Brandings schätzen.

Ama ("Amadeus"/Amada Kazunori), der Rui (Nakasawa Rui; Rui=Louis Vuitton) mit dem Milieu in Kontakt bringt, wird als Punk und zugleich als *iyashi-kei*-Mann charakterisiert. Shiba stellt die Intelligenz dar: Er ist ein Philosoph des *hentai*, ein "mad sadist". Als Verfechter der Körperreform propagiert er, die Welt der Normalbürger zu überwinden. Die Identitätssuche der jungen Rui, die sich zunächst ein Zungenpiercing machen lassen will, führt sie von der *gyaru*-Welt in die düstere Zone einer Subkultur, die konträr zur japanischen Alltagsnormalität gesetzt wird. Rui verweigert sich zunehmend dieser Normalität, in der sie keinen Sinn und keine Befriedigung finden kann. Sie sucht das extreme Erleben im Spiel mit dem Tod zwischen zwei "dunklen Helden", hängt ausgiebig Selbstauslöschungsphantasien nach.

Hebi ni piasu verficht, dem geistesgeschichtlichen Schema nach erklärt, den *gothic dandyism*, die Idee der Weltüberwindung und Selbsterlösung durch den Sadomasochismus. Der Text etabliert eine nihilistisch-ästhetische Philosophie, die das Inventar der schwarzen Romantik ins "Cool Japan" des 21. Jahrhunderts transferiert. Referenzen zum *fin de siècle* des 19./20. Jahrhunderts zieht der Text, wenn Shiba auf Akutagawa Ryûnosukes vom *l'art pour l'art*-Prinzip inspiriertes Portrait des Künstlers als triumphierender Extremexistenz verweist.

Episodenhaft erzählt der Text von Ruis Zusammensein mit Ama, von einer Schlägerei, in die Ama verwickelt wird, wie Rui aus den Medien vom Tod seines Gegners erfährt und hofft, daß ihr Freund nicht entdeckt wird. Während der Tätowiersitzungen im *Desire* kommt es wiederholt zum Geschlechtsverkehr zwischen Rui und Shiba. Der Tätowierer fasziniert Rui, weil er noch unergründlicher als Ama scheint. Dieser erweist sich zwar als sehr gewalttätig, hat aber auch eine kindliche, sanfte Seite, die Ruis (doch vorhandene) mütterliche Instinkte weckt. Amas Hingabe (er schenkt ihr die ausgeschlagenen Zähne des Besiegten als Liebesbeweis) und Eifersucht schmeicheln ihr, sind ihr in ihrem Freiheitsdrang manchmal aber auch lästig. Eine Weile setzt sich Ruis Leben nun

so fort, Jobs als Hostess, Betrinken, Sex mit Ama, Tätowierung und Sex mit Shiba. Der Unterschied beider Charaktere wird in ihren Sexualpraktiken (Ama: vaginaler Sex, Shiba vorzugsweise oral) formuliert.

Dominiert wird das Erzählte von Ruis Impetus der Abgrenzung von den angepaßten, gewöhnlichen Menschen (*ippanjin*; KANEHARA 2003:49), den Hausfrauen, die sie mit mißtrauischen Blicken mustern und den “Elite-Männern” (*erîtosan*, S. 59), denen sie als Partyhostess begegnet und ihnen ein anständiges japanisches Mädchen (*kidate no yoi Nihon josei*, S. 60) vorgaukeln muß. Die Option Heirat (als Inbesitznahme des Menschen) und Kinder lehnt sie ab. Sie zieht es vor wie Ama und Shiba, der sich als “Gotteskind” versteht, etwas Besonderes zu sein; gut ist es, als Bewohnerin des Untergrunds (*andâguraundo*, S. 49), in einer düsteren Welt zu verglühen (*kurai sekai de mi wo moyashitai*, S. 48). Ruis Haß auf die Normalität, Perspektive- und Hoffnungslosigkeit in Bezug auf die Zukunft sowie ein wachsender Lebensüberdruß bedingen ein gedankliches Spiel mit dem Tod. Sie stellt sich vor, Ama oder Shiba würden sie töten, erwägt, welcher der beiden ihr ein angenehmeres Ende bereiten würde, während Shiba vehement darauf besteht, diese Aufgabe im Ernstfall zu übernehmen. Rui verzichtet fast ganz auf Essen, trinkt nur noch Bier, verliert immer mehr die Energie zu leben (*ikiru kiryoku*, S. 90) und bekennt, sich nur noch lebend zu fühlen, wenn sie Schmerz spürt. Da schlägt ihr Shiba plötzlich die Heirat mit ihm vor.

Kurz darauf ist Ama verschwunden. Rui macht sich Sorgen, hat eine böse Vorahnung und meldet ihn schließlich bei der Polizei als vermisst. Bei dieser Gelegenheit erfährt sie – über Shiba, der sie in ihrer Einsamkeit tröstet – zum ersten Mal, wo Ama arbeitete und seinen richtigen Namen, Amada Kazunori. Dann wird die Ahnung Gewißheit: Ein Toter mit einem Drachentatoo wird in Yokozuka aufgefunden, es ist Ama. Er wurde erdrosselt, sein Körper ist mit Wunden übersät, die ihm wie es heißt, zugefügt wurden, als er noch am Leben war. Und: In seinem Penis steckt ein Räucherstäbchen. Rui überlegt, ob die Täter wohl Mitglieder der Gang waren, mit der Ama Streit hatte, doch diese Erklärung kann sie selbst nicht richtig glauben. Sie erfährt zudem, daß Ama vergewaltigt wurde und die Vermutung wird angestellt, ob er nicht bisexuell veranlagt war.

Rui ist sich sehr wohl bewußt, daß Shiba Ama getötet haben könnte. Dennoch beschließt sie, nun zu ihm zu ziehen, sie vertraut ihm und weiß, daß er sich ihrer annimmt. Der Schluß des Textes verrät nicht, ob Rui Shibas Heiratsvorschlag annimmt und beide im *hentai*-Milieu “glücklich werden”, oder ob Rui zusammen mit Shiba zu ultimativen Grenzerfahrungen aufbrechen will.

Rui ist als Bewohnerin der dunklen Welt und *belle dame sans merci* (in der Tradition der schönen jungen Tätowierten bei Tanizaki) beiden Männern letztlich überlegen: Während Ama sie in die Welt der Körpermodifikation und des Schmerzes einführt, lehrt Shiba sie die sadomasochistische Philosophie und die Selbstsakralisierung. Rui, das *gyaru*, ist mit der Radikalität ihrer Einstellung und ihren manipulativen Fähigkeiten als perfekte Schülerin ihren Meistern ebenbürtig, fordert diese sogar heraus (der Wunsch nach einem großen Zungenpiercing und dem Kirin-Drachen-Tatoo), übertrifft sie und verleibt sie sich ein. Der atavistische Akt der Inkorporation der gefährlichen Männer wird durch die Tätowierung (Kirin und Drache) angedeutet sowie durch das Verschlucken der Zähne, die Ama dem getöteten Jungen ausgeschlagen hat.

Dergestalt erscheint die Lebensart des kleinen urbanen *tribe* als revitalisierte archaische Praxis in einer uniformen, menschenfeindlichen Leistungsgesellschaft – als antibürgerliche Heilsvision und, wie es Yahata anspricht, als Möglichkeit von Intimität jenseits steriler offizieller Bindungen. Kanehara setzt also den Typus des “bösen Mädchens” als Mittlerin eines Anti-Establishment-Zeitgeists in Szene, übt, wenn man so will, Gesellschaftskritik *via* einer vitalistischen Lebensphilosophie und stellt die Welt subkultureller Kunst als ultimative, freiheitliche Zone des Subversiven vor.

3. Kaneharas Welt: “Ash Baby”, “Amöbe”, “Autofiktion”

In “Ash Baby” aus dem Jahr 2004 führt die Autorin das Thema des Selbstzerstörungswunsches einer jungen Frau fort und steigert dabei zugleich die Dosis an “Perversität”.

Aya, die Protagonistin, hat die Universität abgeschlossen, besitzt jedoch einen sehr labilen Charakter und keine Vorstellung, was sie mit ihrem Leben anfangen soll. Weil es sich gerade so ergibt, zieht sie mit ihrem ehemaligen Kommilitonen Hokuto, einem Verlagsangestellten zusammen. Aya arbeitet in Ermangelung eines angemessen Arbeitsplatzes als Hostess in einem Club in Shinjuku. Der attraktive Mitbewohner bringt eines Tages ein Baby in die gemeinsame Wohnung, was Aya zwar merkwürdig findet, zunächst aber nicht weiter beachtet, konzentriert sich ihre Aufmerksamkeit doch nun ganz auf Murano, einen Kollegen Hokutos. Murano, der kaum auf ihre Avancen reagiert, fasziniert sie: “Ich möchte mit dir schlafen, Murano”. “Naja, geht in Ordnung” (KANEHARA 2004:83). Endlich kommt es zum Geschlechtsverkehr, wobei

Murano sich als Wundenfetischist zeigt, der sich einschlägig auf einen Schnitt am Oberschenkel fixiert, den sich Aya selbst zugefügt hat (S. 93).

Während sie immer stärker Hokutos Motive in Hinblick auf das Baby anzweifelt, bringt sie den sich indifferent gebenden Murano dazu, in eine Heirat mit ihr einzuwilligen. Die Heiratsurkunde wird unterzeichnet, doch die erhoffte Erfüllung in einem Beisammensein mit Murano bleibt aus, da dieser sich nach wie vor distanziert gibt, sich häufig zurückzieht. Aya steigert sich weiter in ihre Obsession mit dem unerreichbaren kühlen Partner, die in Auslöschungsphantasien kulminiert: Sie wünscht sich nichts sehnlicher, als durch Muranos Hand zu sterben. In einigen Szenen verleitet sie dann Hokuto zu sodomistischen Akten mit Hühnern und Häschen (S. 185), will wissen, wieweit er in der päderastischen Beziehung zu dem Kleinkind gehen wird, fordert ihn heraus, das Baby zu penetrieren und es dann zu töten (S. 114ff.); Hokuto lehnt ab. Nach einem Krankenhausaufenthalt wird Aya erneut im chichen Apartment Muranos vorstellig, doch dieser zeigt ihr ein weiteres Mal die kalte Schulter. Sie fühlt sich wie ein zu Asche zerfallener Leichnam, den ihr *beaux prince sans merci* in seine Lunge atmet (S. 148, 189). Die Schlußszene deutet an, daß die Protagonistin im Käfig ihrer Obsessionen gefangen bleibt, obschon sie sich bewußt ist, eine objektfixierte ("Vielleicht war ich es ja selbst, dieses Baby"; S. 189), "krankhafte" Beziehungsform zu favorisieren.

Noch deutlicher als in *Hebi ni piasu* wird in "Ash Baby" Kaneharas Faible für neo-gothische Popmythen. Signifikant ist hier die Paraphrase japanischer Manga-Inhalte bzw. von "perverser" *otaku*-Sexualität, wie sie etwa der bekannte Zeichner Maruo Suehiro in den 1980er Jahren entwirft. Oder besser: Kaneharas "Ash Baby" stellt den Versuch einer volltextlichen *yaoi*-Version dar. Auf eine mögliche Plazierung der Autorin im Kontext der *yaoi*-Psychologie und auf ihre Intention, das *cute girl*-Ideal der *mainstream*-Medien zu torpedieren, verweist die Literaturwissenschaftlerin Otomo Rio in ihrem Aufsatz über "Amöbe".

In "Amöbe" eröffnet Kanehara ein Szenario – angereichert durch theoretische Exkurse – das die Frage der Authentizität der Persönlichkeit des schreibenden Mädchens, des erzählenden Ich und konkurrierender Textebenen aufwirft. "Amöbe" führt die Konstellation von "Ash Baby" weiter, mit dem Unterschied, daß die Erzählerin, eine Autorin, die, wie wir erfahren, das Buch "Amöbe" publizierte, keine finanziellen Sorgen mehr kennt (sie wohnt in Roppongi) und nicht als Hostess arbeitet. Sie ist ein Mädchen, das von Gemüsesaft, Pickles und Nahrungsergänzungsmitteln lebt und die normale Verköstigung verachtet. Die Askese dient dazu, den Selbsthaß (*jiko zōaku*; wieder der häufig geäußerte Wunsch, getötet werden zu wollen, KANEHARA

2005:8) der Protagonistin zu mildern. Dissoziationsgefühle, eine Anlage zur multiplen Persönlichkeit, die zentrale Frage, wer sie denn – zwischen den vielen Texten – nun eigentlich sei, ein extremes Entfremdungsgefühl ihren Körper betreffend, zeichnen das Bild des „verrückten Mädchens“, das hysterisch (K.H.: *manko no byō*), schizophren, regressiv und narzißtisch gestört (Wunsch, wieder das geliebte Kind zu sein; Objekt der Begierde ist Kind=Kindermordphantasien) die Psychopathologie seiner Gesellschaft ausagiert.

Den vorläufigen Höhepunkt von Kaneharas Schreiben stellt der Band „Autofiktion“ dar, Höhepunkt in dem Sinne, als daß neben den bekannten Kanehara-Szenarien die Thematik des schreibenden Ich und der kulturtheoretische Ansatz („Diskurs“) weiterentwickelt werden. Die Protagonistin Takahara Rin wird von Verlagsredakteur Shinagawa um einen längeren Roman (*chōhen*; KANEHARA 2006:62) gebeten, um eine, wie es der Redakteur nennt, *ōtofikushon*. Takahara, das *alter ego* Kaneharas, leidet darunter, sich der Umwelt und den Erwartungen ihrer Mitmenschen nicht gut anpassen zu können. Unter Alkoholeinfluß trifft sie Vereinbarungen mit den Medienvertretern, die sie hinterher bereut. So verspricht sie, Interviews zu den – in japanischen Postillen häufig behandelten – Themen „Meine Träume“ (S. 27ff) und „Ich glaube an UFOs“ (S. 37ff) zu absolvieren, versagt aber in der Befragungssituation aufgrund eines (verständlichen) nicht zu überwindenden Widerwillens. Dem Ansinnen des versierten Shinagawa gibt Takahara schließlich nach und übernimmt den Auftrag: „Ich bin einverstanden. Ich werde den Text schreiben, eine Autofiktion“ (S. 72).

„Autofiktion“ besteht aus vier Kapiteln, betitelt mit „22nd winter“, „18th summer“, „16th summer“ und „15th winter“. Der erste Text setzt mit der Tahiti-Hochzeitsreise des Paares Rin und Shin ein, behandelt das Treffen mit Shinagawa und endet mit der Trennung des Paares. Im zweiten Text erfahren wir vom *gyaru*-Leben Rins in der Clubszene von Shinjuku; sie zieht mit DJ Sha zusammen, von dem sie sich am Ende der Textsequenz trennt. Der dritte Text schildert eine kurze Affaire Rins mit einem Macho, der in einem Pachinko-Laden in Kabukichō tätig ist. Der letzte Abschnitt berichtet von Rins Schwangerschaft und der Abtreibung des Kindes. „Autofiktion“, dessen vier Kapitel sich dem Chronologischen entziehen, arbeitet mit dem Moment des Realitätsbruchs: Welche Passage entspricht den Erlebnissen welchen Ichs? Dichtet hier die Auftragsdichterin Takahara auftragsgemäß ihre Lügengebilde oder handelt es sich um das authentische, chaotische Leben des *gyaru* Rin? Wie ist die Psyche Rins um die „phallische Matrix“ strukturiert? Ist sie sich ihrer

Konditionierungen bewußt? Kann sie und/oder die Autorin Takahara/Kanehara dem "Spiel" entkommen, sich frei schreiben?

Sicher ist, daß die Protagonistin in jeder der vier Sequenzen von ihren Neurosen gepeinigt wird: Eingangs verfolgt sie die Zwangsvorstellung, ihr Ehepartner Shin würde sich auf der Toilette des Flugzeugs mit der Stewardess einlassen. Das neurotische Geschehen im Hinblick auf das andere Geschlecht bedeutet in "Autofiktion" wie auch in "Amöbe" die extreme Fixierung auf den Partner, der Wunsch, immer in seiner Nähe zu sein sowie Enttäuschung und Wut, wenn sich der Geliebte eigene Räume bewahren will. Die Vorstellung, daß Shin in seinem Zimmer Geheimnisse vor ihr verbirgt, macht Rin rasend und hat am Ende die Trennung zur Folge. Auch die Beziehung zu Sha, den Rin tatsächlich sehr mag und in der es zumindest einige gute Versuche gibt, sich dem Partner mitzuteilen, scheitert aufgrund von Rins Zweifeln an seiner Aufrichtigkeit. Selbst kleinere Ausreden wertet sie als großen Verrat. Im letzten Abschnitt von "Autofiktion" gelobt das jüngste Selbst der Protagonistin eine in der Zukunft offenbar nicht erreichte Besserung: Sie werde an sich arbeiten.

4. Neurosenkunst, Freuds Geist und die Demontage des *kawaii*-Mythos

Das Thema des schreibenden Problemgirls auf der Suche nach Identität kombiniert mit den postmodernen theoretischen Ambitionen der Autorin Kanehara im Hinblick auf die alte Frage "Dichtung und Wahrheit" sowie in Bezug auf eine psychische Konditionierung durch die Gesellschaft ergeben in "Autofiktion" kein harmonisches Ganzes. Zu forciert wirken, abgesehen vom Beharren auf dem Freud'schen Regiebuch, die Einwürfe und Anspielungen: etwa wenn in Bezugnahme auf den Zauberberg ein (phantasierter) Aufenthalt Rins im Sanatorium erwähnt wird oder wenn die Vagina mit ihrer Besitzerin Monologe (Eve Ensler!) führt – anlässlich des Seitensprungs, den Rin mit Kazu hat (S. 148ff.).

Ein wenig ziellos erscheinen die Erwägungen zur Verlagswelt bzw. die Einblicke in die Vermarktungsmaschinerie, in der sich die Autorin Takahara wiederfindet. Wenn hier eine an sich durchaus legitime Medienschelte beabsichtigt gewesen wäre, ist diese nicht sonderlich innovativ ausgefallen. Sollten die Passagen (z.B. UFO-Interview) zeigen, inwieweit die Protagonistin in der Lage ist, ihr problematisches Verhältnis zur Umwelt zu reflektieren, fragt man

sich, ob dahinter dann nicht das Ideal einer “funktionierenden”, reiferen Takahara steht, die dem Medienbetrieb besser gewachsen sein wird. Nimmt das altkluge Talent eine abgeklärte, spöttische Pose ein und sagt zwischen den Zeilen “Verlage leben seit jeher von den Neurosen ihrer Autorinnen, die wiederum gut von der Neurosenproduktion leben”?

Oder trägt den Text eben doch eine engagierte, feministisch unterlegte Perspektive, die die psychische Verbildung der jungen Frau, ihre masochistische Selbstausbeutung (auch in Form der geforderten Autofiktion) sowie ihren Drang nach symbiotischer Zweisamkeit mit einem Partner, als Auswirkung des patriarchalisch geprägten japanischen Systems und der Beziehungsunfähigkeit japanischer Männer, deklariert? Unter dieser Prämisse ergibt sich das Bild einer jungen japanischen Generation im mediengenerierten Rollenmuster *gyaru* und *otaku*, fixiert im Netz *vorgeschriebener* seelischer Irrungen, wobei die Deutungshoheit, die der Text offenbar der Freud'schen Theorie einräumt, befremdet, ist diese im Grunde nicht mit feministischen Positionen zu vereinen: Es sei denn, Freud wird hier als der westliche Geist (SMITH/SMITH:54ff.) gesehen, der Geist der westlichen Moderne, der das junge japanische Paar und die japanische Psyche seit dem 19. Jahrhundert heimsucht.

Kanehara legt systeminhärente Identitätsformatierungen offen. Damit präsentiert sie neben Kirino Natsuo und Kakuta Mitsuyo eine weitere Soziotypenstudie und aufschlußreiche Psychopathologie Bubbleonias. Ihre Spezialität sind Trotz- und Droggebärden, 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.

Bibliographie

Werke ab 2003

KANEHARA, Hitomi

- 2003 *Hebi ni piasu. Snakes and Earrings* (Piercings und Schlangenzunge). Tôkyô: Shûeisha.
- 2004 *Asshu beibî* (Ash Baby). Tôkyô: Shûeisha.
- 2005 *Amebic. Amîbikku* (Amöbe). Tôkyô: Shûeisha.
- 2006 *Ôtofikushon* (Autofiktion). Tôkyô: Shûeisha.

Sekundärliteratur

BARDSLEY, Jan / MILLER, Laura

- 2005 *Bad Girls of Japan*. Hounds mills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Publishers.

GEBHARDT, Lisette

- 2006 "Überlegungen zur zeitgenössischen japanischen Literatur." In: Meyer, Harald (Hg.): *Wege der Japanologie. Festschrift für Eduard Klopferstein* (erscheint 2007).

OTOMO Rio

- 2006 "A Girl with the Amoebic Body and her Writing Machine", [www.-coombs.anu.edu.au/SpezialProj/ASAA/biennal-conference/2006/oto-mo-Rio-ASAA 2006.pdf](http://www-coombs.anu.edu.au/SpezialProj/ASAA/biennal-conference/2006/oto-mo-Rio-ASAA 2006.pdf) (Zugriff Januar 2007)

YAHATA Yo

- 2004 "The Dark Subculture of Japanese Youth". In: *Sekai*, Februar, www-worldpress.org/Asia/1841.cfm (Zugriff Januar 2007).

Übersetzungen

KANEHARA Hitomi

- 2005 *Snakes and Earrings*. Translated by David James Karashima. London: Random House/Vintage.
- 2005 *Serpenti e piercing*. Traduzione di Alessandro Clementi. Roma: Fazi Editore.
- 2006 *Tokyo Love*. Übersetzt von Sabine Mangold. München: List Verlag.

