

Asiatische Studien
Études Asiatiques
LXV · 2 · 2011

Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft
Revue de la Société Suisse – Asie



Peter Lang
Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

ISSN 0004-4717

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2011
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern
info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschliesslich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ausserhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS – TABLE DES MATIÈRES CONTENTS

Utopien und Dystopien in Japan / Tiere in der japanischen Kultur

Europäische Japan-Diskurse XII und VIII

EDUARD KLOPFENSTEIN.....	339
Vorwort	
<i>Utopien und Dystopien in Japan</i>	
MASAKO SATŌ.....	341
Das Altertum als Utopie – Von den Quellen der Dichtung zur Ideologie der Restauration	
EDUARD KLOPFENSTEIN.....	371
Mushanokōji Saneatsu: Atarashiki mura – Das neue Dorf	
SIMONE MÜLLER.....	389
Intellektuellenkritik und Utopie – Die Wiederentdeckung von Andō Shōeki, und Takeuchi Yoshimis Lektüre von Shōekis Kritik der “Weisen”	
RAJI C. STEINECK.....	439
Moderne am Ende: Lektürebericht zweier zeitgenössischer Dystopien	
LISETTE GEBHARDT.....	455
Von “Bubblonia” bis <i>IQ84</i> : Ideale und nicht-ideale Orte als Thema der zeitgenössischen japanischen Literatur	
TOMOYA WATANABE.....	479
Die Utopie des Miyazawa Kenji – “gescheiterte Hoffnung”	

Tiere in der japanischen Kultur

MASAKO SATŌ	495
Die Krabbe in der japanischen Kultur: Rezeption und Wandel eines Tiersymbols	

EDUARD KLOPFENSTEIN	527
<i>Inuoumono</i> – Die Hundehatz: Hintergründe eines Bildmotivs – Zum Verhältnis Mensch-Hund in der japanischen Kultur	

SEPP LINHART	541
Die Repräsentation von Tieren im japanischen Ken-Spiel: Versuch einer Interpretation	

MIKOŁAJ MELANOWICZ	563
The Symbolism of the Cat in <i>Aoneko</i> by Hagiwara Sakutarō	

Rezensionsaufsatz – Compte rendu – Review article

ROBERT F. WITTKAMP	575
Zu drei neuen <i>Man'yōshū</i> -Ausgaben in Hinsicht auf eine englischsprachige Bearbeitung	

Rezensionen – Comptes rendus – Reviews

MAGHIEL VAN CREVEL	595
<i>Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem, and Money.</i> (Andrea Riemenschneider)	

SCHIRIN FATHI (HG.)	600
<i>Komplotte, Ketzer und Konspirationen. Zur Logik des Verschwörungs- denkens – Beispiele aus dem Nahen Osten.</i> (Carlo Scardino)	

ROBERT P. GOLDMAN / SALLY J. SUTHERLAND GOLDMAN / BAREND A. VAN NOOTEN (EDS.)	609
<i>The Rāmāyaṇa of Vālmīki. An Epic of Ancient India. Volume VI: Yuddhakāṇḍa.</i> (Danielle Feller)	

Autoren – Auteurs – Authors619

VON “BUBBLONIA” BIS *IQ84*: IDEALE UND NICHT-IDEALE ORTE ALS THEMA DER ZEITGENÖSSISCHEN JAPANISCHEN LITERATUR

Lisette Gebhardt, Goethe-Universität Frankfurt

Abstract

The article addresses the topic of utopia and dystopia in contemporary Japanese literature. Among the novels that are analysed are: Murakami Haruki's latest novel *IQ84*, Kirino Natsuo's *I'm sorry, mama.* and Takami Kōshun's *Battle Royale*. These pieces are considered literary adaptations of the “lost decade”, which establish the point of origin in the Japanese media for the growing precariousness and the country's decline.

Contemporary Japan is in itself a dystopia: In order to adequately depict the magnitude of hopelessness and fear of the future, hyper-realistic scenarios of violence are employed in the literary medium. In the distant horizon of utopia these texts search for “healing” (*iyashi*) – through the force of love. However, dystopia turns out to be generally more contemporary in this day and age.

1. Utopie oder Dystopie? Sondierung soziokultureller Realitäten

Japan verfügt nach dem Wechsel ins 21. Jahrhundert über keine festen Gewissheiten im Hinblick auf seine Zukunft. Das Land bewegt sich seit den 1990er Jahren, die im Journalismus als “Verlorene Dekade” (*ushinawareta jūnen*) adressiert werden, zwischen zwei Polen: Zum einen verlautbarte offizielle Organe das Bild der kreativen, vorwärtsgewandten Lifestyle-Nation “Cool Japan”¹, zum anderen ist allenthalben das Lamento über den baldigen Niedergang Nippons zu vernehmen.² Die Insel sei, so deutet die Wahrnehmungsweise eines

1 “Cool Japan” ist sowohl ein Slogan der Selbstbehauptung wie auch eine nationale Imagekampagne, die im Jahr 2003 einsetzte und suggerieren möchte, dass sich Japan in den 1990er Jahren trotz negativer Tendenzen weiterentwickelt und sich vor allem auf dem Sektor der Unterhaltungsindustrie neue ökonomische und kulturelle Wirkmacht erkämpft hat.

2 Wortführerin der japanischen Debatte um Prekarisierung ist nach wie vor die Aktivistin Amamiya Karin (*1975); auch andere Diskutanten kommentieren die Defizite (Stichworte: *karyū shakai*; siehe hierzu SCHAD-SEIFERT, 2008; Working Poor, NEET, Freeter) des gegenwärtigen Japan, unter ihnen Miura Atsushi, Genda Yūji, Saitō Tamaki und Yuasa Makoto.

Landes im Defizit an, wachsender Prekarität anheimgegeben. Vor allem die japanischen Jugendlichen, häufig als “Lost Generation” (*rosujene*) bezeichnet, könnten laut zahlreichen Prognosen aus der Makrosoziologie und dem medialen Diskurs angesichts der tristen Perspektiven der Globalisierungsära nur Hoffnungslosigkeit empfinden;³ einige von ihnen seien schon als sogenannte *hikikomori* dem krankmachenden System zum Opfer gefallen.⁴

Vor dem Hintergrund der vielen Anmerkungen zu Verarmung, Orientierungslosigkeit, allgemeiner Erschöpfung und Wertekrise zeigen sich auch der japanische Fortschrittsoptimismus und die Wachstumsideologie der Nachkriegsdekaden erheblich geschwächt. Insofern lassen sich im gegenwärtigen Japan ähnliche Zweifel feststellen, wie sie Meinhard Miegel jüngst in seinem Band *Exit – Wohlstand ohne Wachstum* (2010) aus dem Blickwinkel des Westens äussert. Der Sozialwissenschaftler merkt an, dass 200 Jahre einer industriell geprägten Existenzweise die Menschheit in die grösste Bedrängnis ihrer bisherigen Geschichte gebracht hätte: “Und nicht zuletzt hat ihre Art, zu leben und zu wirtschaften, die Menschen selbst und ihre Gemeinschaften zermürbt. Auf paradoxe Weise sind diese zerbrechlicher, unmündiger, hilfloser und überforderter denn je.”⁵

Mit der ungeklärten Zukunft eines Japan, dessen vom Wirtschaftsboom initiierte Selbstutopisierung in der Bubble-Phase⁶ sich im Schicksalsjahr 1995, spätestens aber ab 2001 in die Kulisse der “alarmbereiten Gesellschaft”⁷ im Zeichen von globalem Terror und Dauerkrise verwandelte, befasst sich nicht zuletzt die Literatur der Heisei-Ära (*Heisei bungaku*); ihr ist eine “soziologische

3 Während bereits das Jahr 1998 zum Krisenjahr ausgerufen worden war, markiert das Jahr 2006, in dem das Wort “prekär” in den japanischen Medien Einzug hielt, den Beginn einer lebhaften Debatte um die japanische “Abstiegs- und Polarisierungsgesellschaft”, um Chancenlosigkeit und Spaltung; auch die Literatur hatte schon auf den Trend zu Niedergang und “Unterschicht” reagiert, Kritiker riefen eine “Prekariatsliteratur” (*purekariāto bungaku*) aus; siehe zum Thema Armutsdebatte und der in der Prekariatsliteratur vielfach erörterten Hoffnungslosigkeit die Studie von GEBHARDT, 2010.

4 Die Soziophobie als symptomatische Erkrankung einer Leistungsgesellschaft in der Krise diskutiert Michael Zielenziger in seiner Reportage über die psychisch kranken Kinder Japans. Vgl. ZIELENZIGER, 2006.

5 MIEGEL, 2010a: 72.

6 In den 1980ern beschwor man – unter dem Stichwort “andere Welt” (*ikai*) – mit Vorliebe Heimatvisionen eines ursprünglichen Japan.

7 Die “alarmbereite Gesellschaft”, in der die Medien ein Katastrophenszenario nach dem anderen entwerfen und dem willfährig schockierten Publikum vorsetzen, wird im Buch der österreichischen Autorin Kathrin Röggla (*1971) literarisiert. Vgl. RÖGGLA, 2010.

Wende", ein neues Interesse an Erscheinungen des Prekären und insgesamt eine dystopische Note zu bescheinigen, Charakteristika, die zu einem Teil sicher neo-liberalen Härten geschuldet sein dürften, zum anderen Teil vielleicht auch einem zunehmenden Unbehagen am Enklavendasein Japans. In Bezug auf die japanische Selbstutopisierung kommentiert Theater- und Filmspezialist Yomota Inuhiko (*1953) bereits Anfang der 1990er Jahre: "Japan as a nation is well on the way to eradicating history. As long as we stay within Japanese society, this will induce a pseudo-utopian euphoria. The moment we step outside and look around, we will see our condition for what it is: deformed, distressed and unnatural."⁸

Der Autor Murakami Haruki (*1949) findet im Erfolgsroman *IQ84* ein interessantes Bild für die aktuelle Lage: Zwei Monde hängen an Nippons nächtlichem Himmel. Der Text legt sich zunächst nicht fest, ob das Untergangsszenario eine Wendung zum Guten erfährt,⁹ weist aber dann, im dritten Band, der Mitte April 2010 erschien, in Richtung einer "geheilten Dystopie". Murakami entwirft ein Japan, das auf die falsche Bahn geraten ist und damit ein misslungenes Modell für das 21. Jahrhundert darstellt. *IQ84* zeigt eine fiktive Gesellschaft, die sich zum Negativen entwickelt hat. Dystopische Geschichten zeichnen häufig ein düsteres Zukunftsbild, um problematische Entwicklungen der Gegenwart aufzuzeigen, Murakamis Werk beschreibt die Vergangenheit, d.h. die 1980er Jahre als Ausgangszone anti-utopischer Verwerfungen, die sich im Bewusstsein des Lesers bis in die AUM- und Post-AUM-Ära, d.h. bis in die Jetztzeit fortsetzen. Mit *IQ84* versucht der Autor den Nerv der Zeit zu treffen, die Gefühlstönung einer Dekade, in der der einzelne sich zunehmend als verloren erlebt und der Traumatherapie bedarf.

Irgendwann in den 1970er Jahren, so suggeriert die Trilogie, die man in der japanischen Kritik als Post-AUM-Roman (*posuto Ōmu shōsetsu*) versteht, hat man den falschen Weg eingeschlagen, einen Weg, der sich in *IQ84* als Entscheidungsfrage (Q = *question*) stellt. Zwischen Wachstumsideologie und ihrer Dementierung mit einer antistaatlichen Agrarutopie, zwischen Fanatismus, Terror und der Gleichgültigkeit einer plutokratischen Kontrollgesellschaft sucht

8 YOMOTA, 1991: 47.

9 Plante er eine literarische Dystopie, hat er in der japanischen Realität mit über zwei Millionen verkauften Exemplaren der beiden ersten Bände schon utopische Dimensionen des Buchverkaufs erreicht und fungiert, wie es die *Basler Zeitung* schrieb, als "Wirtschaftsmotor Japans" in Zeiten der Wirtschaftskrise (KNÜSEL, 2009). Der dritte Band erschien mit einer Erstauflage von 500.000 Stück, Ende April wurden zusätzliche 200.000 Exemplare gedruckt; eine Fortsetzung von *IQ84* scheint nicht undenkbar.

der Aufrechte nach einer Lösung und entdeckt diese in der Liebe. Damit gibt Murakami in glücksfernen Zeiten eine Glücksmöglichkeit vor¹⁰ und unterzieht seine Dystopie einer Heilungs- und Gesundungskur durch das edelste der menschlichen Gefühle.

Bei Kirino Natsuo (*1951) heisst die düstere Version des gegenwärtigen Japan “Bubblonia”, das “Reich der (geplatzten) Seifenblase”. Die Autorin, die sozusagen den dunklen Zwillingstern (den kleinen grünlichen Nebenmond?) des tröstenden Meisters Murakami verkörpert, schreibt eine polemische Prosa, mit der sie ebenfalls das marode System Japan in Frage stellt. Seit dem Roman *OUT* (1997) betreibt sie ein intensives literarisches Japanbashing, das sich etwa in *Teufelskind* (2004), *Metabola* (2007), *Die Insel Tōkyō* (2008) und in ihrem derzeit laufenden Fortsetzungsroman *Apokarupushi* (2009–2010; Apokalypse) niederschlägt.

“Bubblonia” verneint die Möglichkeit, Japan noch als Utopie wahrzunehmen. Seine Erschafferin legt die Probleme der japanischen Gegenwart mindestens so sorgfältig bloss wie der Altmeister der Gesellschaftskritik, Murakami Ryū (*1952).¹¹ In *Kibō no kuni no ekusodasu* (“Der Auszug ins Gelobte Land”, 2000) perpetuiert Murakami sein Thema der Japanschelte und schildert Japan als ein “totes Land”, dem alle positiven Dinge wie Lebensfreude, Familienzusammenhalt, Freundschaft, Respekt und Stolz abhanden gekommen seien.¹² Murakami Ryū schwingt sich allerdings zu einer Überwindung einer beschädigten Gesellschaft und ihrer Paralyse durch die utopische Vision des Auszugs aus Japan als einem Land ohne Hoffnung nach Hokkaidō, dem neuen idealen Land, auf. Ein Jahr vor *Exodus* erschien noch ein anderer, vielbeachteter Text der zeitgenössischen japanischen Literatur, der eine eindringliche Dystopie entwirft: Takami Kōshuns (*1969) Zukunftsthiller *Battle Royale* (1999). Daneben gibt es freilich einige Schriftsteller, die den Leser in Bezug auf eine positive Vision von

10 Das Thema der Glückssuche hat im steten Auf und Ab der mediengenerierten Makrodiskurse die Welle der Selbst-, Trost- und Heilungssuche (Stichworte *jibunsagashi*, *iyashi*), die in Japan um 2000 wieder aktuell war, aufgegriffen und bildet damit einen Gegenpol zur “Japanhass”-Linie der Vertreter des Prekären. Zur Glücksthematik (in ihrer dunklen Variante) äusserte sich Kirino Natsuo in ihrem Fortsetzungsroman *Hapinesu* (Happiness), der seit Juli 2010 in der Zeitung *Very* veröffentlicht wurde, ebenso Yoshimoto Banana in einem Essay mit dem Titel “Yoshimoto Banana no kōfuku-ron” (Yoshimoto Bananas Glücksdiskurs). Vgl. YOSHIMOTO, 2010.

11 Murakami Ryū ist spätestens mit dem Text *In der Misosuppe* (1997; dt. 2006) als Kritiker eines Japan hervorgetreten, das seine Orientierung verloren hat und dessen Jugend von egozentrischen Eltern der Wohlstandsverwahrlosung preisgegeben wurde.

12 Vgl. GEBHARDT, 2010: 251.

Zukunft nicht ganz enttäuschen wollen. Es ist dies zum Beispiel Kawakami Hiromi (*1958), die in *Die Tasche des Lehrers* (2001; dt. 2008) die private utopisch-tröstliche Phantasie einer "Retro-Liebe" wagt; ihre Beiträge mögen dazu geeignet sein, die Düsternis ein wenig aufzuhellen.¹³

Der vorliegende Beitrag setzt es sich zum Ziel, utopische und dystopische Entwürfe in Texten zeitgenössischer Autoren vorzustellen. Eine Erörterung von Einzelarbeiten bekannter Schriftsteller kann sicher nicht den Anspruch erheben, eine konsistente Utopie- und Dystopieforschung¹⁴ zur japanischen Literatur zu leisten; dieses Feld ist ohnehin wenig erschlossen. Neben japanischen Aufsätzen zu einzelnen Autoren kann man als erste westliche Übersicht nur auf Susan Napiers Arbeit zur literarischen Phantastik von 1996 verweisen, wobei Napier, die sich hier verschiedentlich zu Utopie und Dystopie äussert, bereits einige Probleme hat, theoretische und inhaltliche Kategorien für eine japanische literarische Phantastik (*gensō bungaku*) der Moderne (*kindai bungaku*) und der Gegenwart (*gendai bungaku*) zu entwerfen.¹⁵ Zu den Gegenwartsautoren, deren Texte

- 13 Eine Frauenphantasie komplexerer Art bietet Shōno Yorikos (*1956) *Suishōnai seido* (Das System im Kristall) von 2003; Shōnos Roman diskutiert im Rahmen ihres feministischen Ansatzes ein neues Matriarchat und sollte – wie Kurahashi Yumikos (*1935) *Amanon-koku ōkanki* (1986; dt. 2006, *Die Reise nach Amanon*) – im Kontext feministischer Zukunftstexte detaillierter behandelt werden; zu diesen zählt im übrigen auch Kirinos *Tōkyō-jima* (2008; Die Insel Tōkyō), der von einem kleinen Eiland berichtet, auf dem zwei Gruppen von Gestrandeten, Japaner und Chinesen (31 Männer), sowie eine japanische Frau, leben. Eine Analyse von *System im Kristall* unternimmt EBIHARA, 2006.
- 14 Utopie und Anti-Utopie sind seit langem Themen der westlichen literaturwissenschaftlichen Analyse, deren Ergebnisse auch auf den japanischen Kontext bezogen werden sollten. Die Germanistik betreibt seit den 1970er Jahren, spätestens seit den 1980ern eine intensive Utopieforschung (z.B. Wilhelm Vosskamp) und das, obwohl man häufig vom "postutopischen Zeitalter" spricht. Trotzdem ist das Untersuchungsfeld der literarischen Utopie bis heute wohl nicht ausgereizt.
- 15 Die phantastische Literatur erlebte im Japan der 1980er Jahre einen Boom; in dieser Dekade entstanden auch etliche japanische Aufsätze und Essaysammlungen vor allem zur Phantastik der Moderne (*kindai bungaku*). Zur Phantastik der japanischen Gegenwartsliteratur und der in ihr enthaltenen utopischen / dystopischen Ansätze liegen meist nur Einzelstudien und kaum Überblicke vor. Ein weites Feld japanischer Utopie- und Dystopievorstellungen bilden Manga und Anime; zentrale Werke sind hier Ōtomo Katsuhiros (*1954) "Akira" (1982) und Masamune Shirōs (*1961) "Ghost in the Shell" (1991), zu nennen ist ebenfalls Sori Fumihikos (*1964) "Vexille" von 2007, eine fortschrittskritische Dystopie, die vor den Gefahren der Gen- und Biotechnologie sowie der Verdrängung des Menschen durch Androiden warnt. Ebenso bietet das zeitgenössische japanische Theater dystopische Szenarien, man denke z.B. an Kitamura Takeshis (*1959) Androidenstücke (siehe Eckersall 2000).

Utopien oder Dystopien beschreiben, zählt die Verfasserin Ishikawa Jun (1899–1987), Abe Kōbō (1924–1993), Ōe Kenzaburō (*1935), Kurahashi Yumiko (1935–2005) und Murakami Haruki.¹⁶

Ohne eine grundlegende Diskussion der Konzepte Utopie und Dystopie für die japanische Gegenwartsliteratur unternehmen zu wollen, beschränken sich die folgenden Ausführungen auf eine Erörterung dystopischer und utopischer Momente in neueren japanischen Texten, die eine Zeitdiagnose des 21. Jahrhunderts versuchen. Im Vordergrund der Betrachtungen stehen Murakami Haruki und Kirino Natsuo; Exkurse zu Kawakami Hiromi, Murakami Ryū und Takami Kōshun ergänzen die Betrachtungen.

2. Zeitgenössische Autoren und ihre dystopisch-utopischen Gefilde

2.1 *Murakami Haruki – 1Q84. Die Dystopie als Purgatorium I: Ideologische Krisen und die Rettung der Welt*

Murakamis *1Q84* handelt von einer unheimlichen Mutation und dem Wirklichwerden einer Paralleldimension. Die Welt, wie wir sie kennen, oder die Realität des gegenwärtigen Japan droht sich durch die Machenschaften seltsamer Gestalten mit dem Namen “Little People” in eine andere zu verwandeln, in der zwei Monde – ein normaler und ein kleiner, blässlich-grüner – am Nachthimmel hängen. Obwohl Murakami sich in den ersten beiden umfangreichen Bänden (je 554 bzw. 501 Seiten) nicht präzise dazu äussert, welche Absichten die “Little People” hegen, kann man vermuten, dass die zehn Zentimeter kleinen Wesen in Menschengestalt kaum Gutes vorhaben, treten sie doch durch so einen unangenehmen Ort in die Welt wie durch das Maul eines toten Schafs.¹⁷ Meint der Eintritt der unheimlichen Zwerge in das Humanareal den Anfang der Apokalypse? Was hat diese Entwicklung bedingt, wie ist sie zu verhindern? Welche Lehren sind aus den Geschehnissen zu ziehen? Murakami kommentiert seine

16 NAPIER, 1996. Beispiele utopisch bzw. dystopisch angelegter Texte sind etwa auch Inoue Hisashis (1934–2010) *Kirikirijin* (1980; Die Leute von Kirikiri), Nakagami Kenjis (1946–1992) *Sennen no yuraku* (1982; Mandala der Lüste, dt. 1994) und Ōe Kenzaburōs (*1935) *Chiryōtō* (1990; Therapiestation. Roman aus der nahen Zukunft, dt. 1995).

17 Erste Einschätzungen der Trilogie wurden in zwei Zeitungsrezensionen (*NZZ*, *FAZ*) sowie im Dumont Autorenheft “Haruki Murakami. 1Q84” vorgenommen (GEBHARDT 2009; 2009a; 2010a).

schriftstellerische Intention nur vage: "Am Anfang stand Orwells *1984*, ein Roman über die nahe Zukunft. Ich wollte das Gegenteil davon schreiben, einen Roman über die nahe Vergangenheit, der zeigt, wie die Dinge hätten gewesen sein können. Ich frage mich ständig, ob die Welt, in der ich mich jetzt gerade befinde, die wirkliche Welt ist."¹⁸

Die Trilogie, die Murakami zurückhaltend eine "sehr lange, seltsame Liebesgeschichte"¹⁹ nennt, erzählt von Aomame und Tengo. Die weibliche Hauptfigur wird zunächst dadurch charakterisiert, dass ihre Eltern den Zeugen Jehovas angehören (sie hat keinen Kontakt mehr zu den Eltern). Tengo, die männliche Hauptfigur, ist Sohn eines Gebühreneintreibers von NHK (er findet erst im Lauf des Romans wieder zu seinem Vater). Die zwei Kinder teilen ein ähnliches Schicksal, müssen sie doch ihre Eltern bei deren Hausbesuchen möglicher Anhänger bzw. säumiger Zahler begleiten, was beide traumatisiert. Aomame und Tengo sind für einige Zeit in der gleichen Schulklasse, und es kommt zu einem romantischen Moment zwischen den Zehnjährigen, der sich ihnen bis ins Erwachsenenalter einprägen soll und der im späteren Verlauf des Romans als heilbringendes Moment adressiert wird. Nicht lange nach dieser Episode trennen sich die Wege der Kinder. Aomame, deren Lebensprinzip die Hochleistung ist, wird später eine erfolgreiche Fitnesstrainerin und Martial Arts-Spezialistin. Tengo, der sowohl mathematisch wie auch sprachlich sehr begabt ist, macht nicht viel aus seinen Talenten, sondern verharrt im Mittelmass und verbringt ein unspektakuläres Leben als Lehrer in einer Nachhilfeschule. Beide haben keine festen Partner. Tengo sucht die Befriedigung seiner sexuellen Ansprüche bei einer älteren verheirateten Geliebten. Aomame setzt auf kurze Abenteuer für eine Nacht, vorzugsweise mit Männern im besten Alter vom Typ Sean Connery.

Beinahe simultan gerät das geordnete Dasein der zwei aus dem Gleichgewicht – bedingt durch einen Gewaltakt und durch die Genese eines Textes. Aomame verübt im Auftrag einer alten Dame Ehrenmorde an Männern, die ihre Frauen misshandelt haben. Ihr aktuelles Opfer ist Führer einer neureligiösen Gemeinschaft mit seltsamen okkulten Praktiken. Als Aomame die Tat vollbracht hat, muss sie fliehen und sich verborgen halten. Auch Tengos Realität verändert sich mit einem Auftrag: Verlagsredakteur Komatsu bittet ihn, einen originellen literarischen Text zu einem Erfolgsroman umzuschreiben. Tengo stimmt dem gewagten Vorschlag schliesslich zu und bringt *Kūki sanagi* ("Das Luftgespinnst"), den Roman des rätselhaften 17-jährigen Mädchens Fukada Eriko, in

18 MURAKAMI, 2010: 2–3.

19 MURAKAMI, 2010: 10–11.

eine sprachlich gelungene Form; Eriko ist, wie es sich herausstellt, die Tochter des Religionsführers Fukada Tamotsu – jenes Mannes, den Aomame als vermeintlichen Kinderschänder hinrichtete. Der Roman wird ein Bestseller – es scheint jedoch, dass der Text mehr ist als nur ein Beispiel für spannende phantastische Literatur, die man mit einer interessanten Autorin verlagsstrategisch gut vermarkten kann. Der Roman im Roman beschreibt die kollektive Utopie einer neureligiösen Gruppe als Dystopie und offenbart die Existenz der “Little People”, die – in der Realität, in der Tengo und Aomame nun leben – vermutlich auf negative Art und Weise in das Geschick der Menschheit eingreifen.²⁰

Murakami Haruki reizt in diesem Text noch stärker als in *Gefährliche Geliebte* (1992; dt. 2000), *Kafka am Strand* (2002; dt. 2004) oder in *After Dark* (2004; dt. 2005) die Möglichkeiten aus, die die literarische Phantastik bietet. Er gestaltet eine parallele Dimension und suggeriert im Format einer Medienhorrorgeschichte, das Ende der Welt sei angebrochen, als die “schöne neue Welt” aus dem Roman im eigentlichen Roman wahr wird. Ein utopischer Entwurf ist in Murakamis *IQ84* insofern vorhanden, als dass des Meisters Botschaft eine auf der Folie negativer Entwicklungen errichtete Vision einer besseren Zukunft ist, in der Menschen sich nicht Ideologien verschreiben, keine Gewalt ausüben und sich nicht dem Dunklen zuwenden – sei es in der Form des merkwürdigen Okkultismus in der neureligiösen Gemeinschaft um Fukada Tamotsu, der mit Klonkindern aus dem Andersland kopuliert, um eine halb menschliche Manifestation der “Little People” zu inkarnieren, oder sei es in Form der Männermorde, welche die als Lara-Croft-artige Amazone mit Vaterkomplex portraitierte Aomame vollbringt. Der Autor beabsichtigt die Rettung der Menschheit vom Untergang, den Sieg über Spaltungstendenzen und Furcht, während er die Heilung der grossen Einsamkeit durch Liebe, Verständnis und Zuwendung beschwört.

In *IQ84* verurteilt Murakami in der Figur des einstigen Linksinтеллектуellen und gegenwärtigen Sektenführers der neureligiösen Vereinigung Sakigake,²¹

20 Bei den “Little People” denkt der Leser eventuell an Murakamis geschrumpfte Menschen aus “TV People”, die in Dreiergruppen erscheinen, plötzlich in den Alltag des Protagonisten einbrechen und ihm am Ende der Kurzgeschichte das Verschwinden seiner Frau vermelden; insofern stehen auch hier schon die kleinen Menschen für eine ebenso unheimliche wie schleichende Verschiebung des Alltäglichen hin zu einer Kulisse des Leeren und des Verlusts.

21 Eine Vereinigung mit dem Namen Sakigake gab es tatsächlich: Es handelte sich um die “Neue Partei Sakigake” *Shintō Sakigake* (新党さきがけ; engl. New Party Harbinger, NPH). Diese war eine 1993 entstandene kleine Abspaltung der LDP; die Neue Partei

Fukada Tamotsu, die Linksradikalen der japanischen 1968er Bewegung, die sich zunächst mit Waffengewalt gegen den Staat stellten, um sich dann in ruralen Kollektiven zusammenzuschließen und am Ende dem Okkultismus zu verfallen; die Schilderung der merkwürdigen Verhältnisse in der neureligiösen Gruppe und ihrer offenbar in der Parallelrealität realen okkulten Praktiken nimmt einen nicht geringen Raum im Roman ein. Murakami knüpft hier, wie bereits erwähnt, an die Vorkommnisse um die AUM Shinrikyō im Jahr 1995 an. Eine radikalisierte Studentenbewegung, okkulte Ambitionen und der puritanische Fanatismus der Zeugen Jehovas stehen als gefährliche Doktrinen ebenso im Fokus von Murakamis Aufmerksamkeit wie die Manipulation der Menschen durch die Medien, vertreten durch die humoristisch-unheimliche Figur eines ebenso impertinenten wie dämonischen Gebühreneintreibers von NHK. Dieser ist vermutlich ein Doppelgänger von Tengos Vater, der zum Zeitpunkt der Geschehnisse bewusstlos in einem Hospital liegt und der, wie der Text suggeriert, nicht sein echter Vater ist; Tengos schöne Mutter, die die kleine Familie früh verließ, hatte den NHK-Mann mit einem Liebhaber (man vermutet im zweiten Band, es sei Fukada Tamotsu) betrogen.

Tengo und Aomame sind das Paar, dessen Liebe der Schlüssel zur Rettung alles Irdischen in seiner gewohnten Form darstellt, und insofern müssen beide mit ihrer Versetzung in okkult-verschobene Dimensionen ein Purgatorium durchleiden, das auch ihrer beider "Fehlpolung" aufhebt: Die aktive, allzu energische Aomame, geschwängert durch magische Praktiken (Tengo vollführt wie in Trance einen sexuellen Akt mit der Luftgespinst-Doppelgängerin Fukaeris), wird in ihrem Versteck in einem kleinen Apartment zur Passivität verurteilt, der passive Tengo muss seinen gemächlichen Alltag verlassen und sieht sich genötigt, zur Tat zu schreiten.

Sakigake formierte sich ebenfalls als konservative Partei, forderte aber Reformen unter anderem bei der Regelung kommunaler Finanzen und beim Umweltschutz. Seit der ersten Gründung der DPJ 1996, an der Teile der Sakigake beteiligt waren, existierte sie nur noch als kleine Oberhausfraktion bis sich die Partei aufgrund ihrer Misserfolge bei Wahlen im Januar 2002 auflöste. Der verbleibende Abgeordnete Nakamura Atsuo (*1940), ein berühmter Schauspieler, gründete daraufhin die Grüne Konferenz (*Midori no Kaigi*), die zumindest bei Regionalwahlen Achtungserfolge erzielte; diese integrierte sich in die Gruppierung Grüner Tisch (*Midori no Tēburu*), die 2008 Teil der *Midori no Mirai* ("Grüne Zukunft") wurde.

2.2 *Kirino Natsuo – Teufelskind: Die Dystopie als Purgatorium II: “Bubblonia” und die Bankrotterklärung Japans*

Kirino Natsuos *I’m sorry, mama.* (2004; dt. *Teufelskind*, 2008) schildert keine Dystopie als Portrait einer Zukunftsgesellschaft, die aus den Fugen geraten ist, sondern eine japanische Gegenwart im Modus des Hyperrealismus. Auch das Buch der Autorin gibt jedoch eine Zeitachse vor, auf der sich an einem bestimmten Punkt in den Nachkriegsdekaden Japans die Dinge ganz und gar nicht “richtig” entwickeln. Wenn man so will, kann man die groteske, gewaltsame Zeugung der Protagonistin als Moment verstehen, an dem eine negative Parallelwelt ihren Anfang nimmt. Aikos Welt ist die der Anti-Liebe, der Gier und des Hasses. Das Kind, das das ungewollte Produkt der Vergewaltigung einer prototypischen rechtschaffenen Busreiseführerin, der Nationalikone keuschen Frauentums, durch eine Gruppe ungehobelter Mafiosi ist, bringt denen, die ihm begegnen, Tod und Verderben. Aiko ist eine lebende Dystopie. Mit ihr denunziert Kirino bewährt böseartig die japanische Gegenwartsgesellschaft als eine der am wenigsten idealen Gesellschaften der Welt, ohne je die Aussicht auf “Heilung” zu versprechen.

Auch Kirinos Protagonisten durchlaufen ihr Purgatorium: Die Opfer Aikos erleiden eine Konfrontation mit ihren Lebenslügen und die ultimative Bestrafung durch das Teufelskind. Die ehemalige Lehrerin des Kinderheims und ihr jüngerer Ehemann, ein früheres Heimkind, dessen sich die selbstgefällige Erzieherin mit nicht ganz lauterer Motiven angenommen hat, werden von Aiko nachts überfallen und in lebende Fackeln verwandelt. Das “gegrillte” Ehepaar hatte zuvor ihre Dienste als Kellnerin eines koreanischen Bratfleischrestaurants in Anspruch genommen. Das verwöhnte Kind einer reichen Familie lernt bei Aiko ebenfalls das Fürchten. Aiko selbst treibt man am Ende in die Enge, sie stürzt sich auf der Flucht vor den Verfolgern in einen schmutzigen Fluss und ertrinkt. So wird das Feuer ihres Zorns im trüben Wasser gelöscht. Bevor Aiko den Weg in ihr eigenes Purgatorium antritt, kehrt sie an den Ort zurück, an dem früher das Bordell stand, in dem sie aufwuchs; eine Reinigungsfirma mit dem schönen Namen “Life Dry Cleaning” betreibt dort mittlerweile ihre Geschäfte.

Kirino hinterlässt mit diesem Roman allerdings beabsichtigte Zweifel, dass die kontaminierten, versehrten Leben in “Bubblonia” noch irgendwie gereinigt werden könnten – es sei denn, man versteht Aikos Abschied in buddhistischer Perspektive: Die Löschung ihres Ichs deutet Erlösung an. Auch die Tode der anderen Menschen wären dann nur eine Befreiung von einem Leben, in dem man stets getrieben wird von Begierde und wie ein Hungergeist (*gaki*) aus der

klassischen buddhistischen Ikonographie verzweifelt danach trachtet, den leeren Wanst zu füllen, obschon der Hals zu eng ist, um sich ein volles Mass der begehrten Speisen einzuverleiben. Aiko, ein extrem dünnes Kind, wird später zu einer feisten Erwachsenen und erweist sich dergestalt als talentierter Hungergeist, gleichwohl ewig hungrig und bestrebt an Geld zu gelangen, Geld, das ihrer Vorstellung nach endlich ein schönes Dasein jenseits prekärer Begrenztheiten ermöglichen würde.

Orte, die ein noch weniger ideales Japan darstellen als Kirinos "Reich der Seifenblasen", lassen sich in der japanischen Gegenwartsliteratur wohl kaum finden. Glückliche Beziehungen zwischen den Menschen sind in "Bubblonia" nicht möglich, das Gesellschaftsportrait zeigt Egoismus, Hass, Neid, Gier und Wut. Absicht der Autorin ist jedoch weniger die engagierte Kritik an der Plutokratie Japan, die anmahnte, dem ausufernden Supremat des Geldes etwas entgegenzusetzen, sondern eine böse Überzeichnung im Format des "*yellow trash*".²² Diese Gangart des Grotesk-Ironischen übermittelt allegorische Aussagen. Zwischen den Zeilen heisst es z.B., Nachkriegs-Japan sei das (willfähige) Bordell Amerikas, und geliebt sein könnten japanische Kinder ohnehin nie, da ihre Mütter von einem ebenso selbstgerechten wie unfähigen Patriarchat als Prostituierte gehalten würden. Als Leitmotiv bestimmt die Metapher des Waisenkindes die Geschichte: Die Kinder Nachkriegs-Japans wachsen ohne positive Bezugspersonen auf, familiäre Wärme existiert nicht mehr. Es gilt die Devise des Kampfes aller gegen alle, und als beste Hoffnung bleibt nur der letale Ausstieg aus dieser Alptraumwelt, die Reinigung vom Schmutz menschlicher Begierden.

Es scheint, als habe Kirino mit ihrem "Japanbashing" den Zeitgeist erfasst – in dem Masse, dass man Murakami Haruki unterstellen könnte, er kopiere die Meisterin des "dunklen Japan" in seinem aktuellen Werk.

2.3 *Dystopia Reloaded: Takami Kōshuns Battle Royale*

Das Thema des erbitterten Kampfes der Menschen um Status und Ressourcen, der letztlich ein ausbeuterisches System trägt, bearbeitete bereits der "kontroverse Zukunftsthiller" (deutscher Einbandstext) *Battle Royale*. Er erzählt die Geschichte einer zufällig ausgewählten Gruppe von Schülern, die auf Veranlassung eines totalitären Staates gemäss dem Motto "Es kann nur einen geben"

22 Vgl. GEBHARDT, 2007; 2010.

gegeneinander kämpfen müssen, bis der letzte Überlebende als Sieger aus diesem grausamen Menschenjagdspiel hervorgeht. Die Jugendlichen werden auf einer einsamen Insel ausgesetzt und verfügen bloss über eine Landkarte, Wasser, einige Vorräte und eine Waffe. Um den Hals tragen sie ein Band, das explodiert, wenn sie gegen die Regeln des “Programms” verstossen.

Während man aus dem Text erfährt, dass die regelmässig abgehaltenen “Kampfexperimente” dazu dienen, das Bestehen des Systems des “nationalen Sozialismus” mit seinem Regenten, dem Diktator, zu sichern, indem es den Bürgern die Überzeugung vermittelt, dem Mitmenschen keinesfalls trauen zu können, stellt sich *Battle Royale* als futuristische Demontage asiatischer Kollektivgesellschaften im Zeichen des Kapitalismus dar. Die “Republik Grossostasien” betreibt eine rigide Isolationspolitik und sieht Amerika als Feindesland an. Rockmusik zu hören, gilt im neuen Japan schon als unpatriotische Aktivität. Jeder “Genosse” soll sich für den Aufbau der Republik opfern und sein Äusserstes geben, ohne auf menschliche Gefühle Rücksicht zu nehmen, denn “[dies] ist ein wundervolles Land. Es ist das reichste Land der Erde. Okay, du kannst vielleicht nicht ins Ausland reisen, aber die industriellen Exporte sind unübertriffen. Die Regierung sagt die Wahrheit, wenn sie behauptet, dass unsere *per capita*-Produktion die beste der Welt ist. Es ist bloss so, dass dieser Wohlstand allein das Ergebnis der Vereinigung unserer Bevölkerung unter einer mächtigen Zentralregierung ist. Ein gewisses Mass an Kontrolle ist immer nötig. Sonst [...] entwickeln wir uns in ein drittklassiges Land zurück, wie das Amerikanische Imperium.”²³

Das Programm lehrt die Schüler, dass sie ihre Loyalität nicht den Klassenkameraden schulden, sondern dem System. Um den Widerstand der Klasse zu brechen, richtet der Indoktrinator zunächst zwei der Schüler hin und gibt die Devise aus, dass es unter ihnen sicher einige gäbe, die dazu bereit sind, andere zu töten. Der Protagonist Shūya spürt die veränderte Atmosphäre: “Es dauerte nur ein paar Sekunden, aber schon sahen sie alle gleich aus: angespannt und misstrauisch. Sie fragten sich, wer schon so weit war, mitzuspielen.”²⁴ Shūya, Noriko und Shōgo trotzen den Regeln und schliessen sich zusammen, andere wählen die Vereinzelung oder das Duell und werden ermordet. Am Ende tötet Shōgo den zynischen Spielaufseher und hohen Beamten in der Tarnung des “gu-

23 TAKAMI, 2006: 605.

24 TAKAMI, 2006: 64.

ten Lehrers" Sakamochi Kinpatsu²⁵ und verhilft Shūya und Noriko zur Flucht. Der im Gefecht angeschossene Shōgo stirbt, nicht ohne dem befreundeten Paar seinen letzten Wunsch zu übermitteln – den Wunsch, dass sich beide einander auch weiterhin vertrauen mögen. Shūya und Noriko, die sich bald nach Amerika absetzen wollen, schwören ihrerseits dem Sterbenden, in Zukunft das Regime zu bekämpfen, bis es zerstört sein wird. Schon früher als es ihnen lieb sein kann, findet der Kampf der beiden seinen Fortgang, als die jugendlichen Renegaten von einem Häscher auf den Strassen der Metropole Ōsaka entdeckt werden. Shūya greift zur Pistole und nimmt das Spiel erneut auf. Gleichzeitig fordert der Roman seine Leser ironisch auf, den Willen zum Widerstand weiterzutragen; man kämpft nicht allein, zwei tapfere Renegaten sind noch "im Rennen".

2.4 *Murakami Ryū* – Der Auszug ins Gelobte Land (*Kibō no kuni no ekusodasu*): Von der Dystopie zur Utopie

Der Roman *Exodus* verleiht ebenfalls einem als problematisch empfundenen Zustand der japanischen Gesellschaft Ausdruck. Im Sommer 2000 stand er auf den Bestsellerlisten des Landes. Murakami, der es sich schon seit geraumer Zeit zum Ziel gesetzt hat, die Schattenseiten der japanischen Nachkriegsgesellschaft blosszulegen, beschäftigt sich in diesem Beitrag mit aktuellen Problemen Japans. Das Buch steht, wie es die Medien berichteten, in Zusammenhang mit dem Fall eines vierzehnjährigen Mörders, der 1997 eine ebenso spektakuläre wie grausame Tat vollbracht hatte: Azuma Shin'ichirō trennte seinem jüngeren Opfer den Kopf ab, um ihn vor einem Schultor aufzustellen. Murakami zog aus diesem Geschehen Schlüsse zur Misere einer japanischen Jugend ohne Halt und Hoffnung.

Während die junge Generation und ihr zunehmendes Unbehagen in Nippon das Zentrum von Murakamis teilweise sehr langatmig und abstrakt geratenen Auslassungen bilden, finden auch Problemfelder wie das der "wegreformierten" (= *risutora sareta*) Familienväter, die Selbstmord begehen, die Alterungsgesellschaft (*kōreika shakai*) und der Pflegenotstand, die globale Wirtschaft und die Möglichkeit von regionalen Währungen Erwähnung. Zusätzlich behandelt der

25 Die Nennung eines Lehrers mit dem Namen Sakamochi Kinpatsu stellt eine satirische Referenz auf den aus dem Fernsehen (die Serie nahm 1979 ihren Anfang) bekannten Lehrer Sakamoto Kinpachi dar; Sakamoto, gespielt von Takeda Tetsuya, verkörpert den idealen Pädagogen, der sich immer für seine Klasse ("3nen B-gumi") einsetzt und hilft, die zahlreichen Probleme seiner Schüler (Mobbing, Selbstmord, Soziophobie, Geschlechtsidentitätssuche) zu bewältigen.

Autor die Gegebenheiten der insularen Mediengesellschaft und ein wünschenswertes, von nicht japanisch sozialisierten Personen geprägtes Erziehungs- und Wissenssystem.

Das Ausgangsszenario von *Exodus* ist die Flucht eines jungen Japaners aus seinem Heimatland, das er, wie eingangs erwähnt, für “tot” erklärt, fehlten ihm doch, seiner Meinung nach, grundlegende Werteorientierungen, die ein menschenwürdiges Leben erst ermöglichen würden. Der Journalist Sekiguchi Tetsuji stösst auf den ressentimentgetränkten Bericht japanischer Medien über den Jungen, der sich zu paschtunischen Kämpfern absetzte, und plant nun die Reise nach Peshawar. Er begibt sich zugleich auf die Suche nach den Ideenwelten junger Japaner, die ihrer Heimat geistig schon lange den Rücken gekehrt haben. Im Zuge seiner Recherche begegnet Sekiguchi dem Schüler Nakamura, der den Japanflüchtigen kannte, und erfährt im Laufe der Geschichte die Details einer Revolte Jugendlicher, die sich den nationalen Zuchtanstalten verweigern.

Die jungen Japaner schliessen sich über das Internet zusammen, suchen den Kontakt zu Aussenseitern des japanischen Kollektivs und gründen unter dem Namen Asunaro eine Internet-Nachrichtenagentur. Die Unternehmung verläuft erfolgreich. Mit dem Gewinn werden freie Schulen initiiert, und am Ende zieht die Bewegung nach Hokkaidō, um dort ein neues Leben in einem alternativen, umweltbewussten Kollektiv mit unabhängigem Währungswesen zu wagen. Dergestalt erfährt ein Japan der Jetztzeit, das bereits ein Land voller Negativismen darstellt, wie sie eine Dystopie nicht besser ersinnen könnte, ebenfalls in der Jetztzeit eine partielle Umwandlung in eine ideale Gesellschaft, die anders als das alte System anstelle von Verzweiflung und Widerwillen “Hoffnung” für eine Zukunft generiert.

2.5 Kawakami Hiromi – Die Tasche des Lehrers (*Sensei no kaban*):

Das Moratorium als Utopie

Mit dem Text *Sensei no kaban* (“Die Tasche des Lehrers”)²⁶ erweist sich Kawakami Hiromi als eine Vertreterin der “Moratoriums-Literatur”.²⁷ Die “Morato-

26 Der Roman wurde ins Deutsche übersetzt unter dem Titel *Der Himmel ist blau, die Erde ist weiß* (siehe KAWAKAMI, 2008).

27 Ursprünglich wurde der Begriff des Moratoriums von dem deutsch-amerikanischen Psychoanalytiker Erik H. Erikson (1902–1994) in seiner Schrift *Identität und Lebenszyklus* (1966) erörtert und bezeichnet die Übergangsphase von der Kindheit zur Erwachsenenidentität, die in Gestalt eines “psychosozialen Moratoriums” als Zeit des Aufschubs gelebt wird. Okonogi

riums-Literatur" kann als japanische Nebenlinie des Utopischen verstanden werden.²⁸ Die Ära des Moratoriums und also der japanischen Vision einer Konsumentengesellschaft der Bubble-Ära in ihrer sich scheinbar endlos wiederholenden glücklichen Alltäglichkeit waren die 1980er Jahre:²⁹ Murakami und auch Yoshimoto Banana (*1964), die zwei "Kultautoren" der Dekade, schufen eine erste Version von "Moratoriums-Literatur", einen utopischen neuen Raum der Innerlichkeit, in dem die Protagonisten ihre Sensibilität kultivierten, erlittene Traumata kurierten sowie zu einer *l'âme soeur* und zu ihrer wahren Identität finden konnten. Kawakami Hiromi schreibt heute nach der Wende zum Jahr 2000 eine neue "Moratoriums-Literatur": Die Autorin bietet Fluchtwege aus der Heisei-Realität, literarische Wege in eine "andere Welt", die in Sehnsuchtsräume der Vergangenheit entführen und eine Alternative zur unwirtlichen Gegenwart verheissen.

Erzählt wird die Geschichte der Büroangestellten Ōmachi Tsukiko, die, Ende dreissig, alleine in Tōkyō lebt. Ihre Verwandten sieht sie nur selten – man hat sich kaum etwas zu sagen. Mit ihrem Alleinsein ist sie im Grunde nicht unzufrieden, doch die anstrengende Arbeit, die ihr viele Überstunden abverlangt, belastet Tsukiko; in der wenigen Freizeit leidet sie unter Einsamkeit. Als sie in einer Kneipe japanischen Stils, die sie frequentiert, von ihrem alten Japanischlehrer – man kann vermuten, er ist gerade siebzig geworden – angesprochen wird, entwickelt sich aus dem zunächst unverbindlichen Kontakt allmählich eine lose, dann eine engere Beziehung. Tsukiko bemerkt, dass sie Matsumoto Haru-

Keigo (1930–2003) greift das Konzept Eriksons auf und stellt im Beitrag *Moratoriumu ningen no jidai* (1978; Die Ära des Moratoriummenschen) für das Japan der 1970er Jahre seine Diagnose eines verlängerten Moratoriums. Diese Verfasstheit meint bei Okonogi eine sich bei der jüngeren Generation manifestierende Reifungsverweigerung, die durch Plan- und Ziellosigkeit geprägt sei und sich ungewöhnlich weit ins Erwachsenenalter hinein erstreckte (vgl. GEBHARDT, 2009b: 1).

28 Der Literaturkritiker Chūjō Shōhei führt den Begriff Moratorium für die zeitgenössische japanische Literatur ein, indem er ihn als pejorative Wertung für die Romane Murakami Harukis verwendet, die er eben als obsoletere "Moratoriumsliteratur" (*moratoriumu bungaku*; CHŪJŌ, 1998: 76) bezeichnet.

29 Das Ende des Traums dieser in latenter Bedrohung suspendierten glücklichen Alltäglichkeit formuliert der Soziologe und Gesellschaftsdiagnostiker Miyadai Shinji (*1959) in seinem Buch *Owaranaki nichijō o ikiro* (1995), das den AUM-Schock von 1995 behandelt. Den Zustand der Entfremdung und der Realitätsferne, in dem zahlreiche japanische Jugendliche in den 1990ern leben, diskutieren Miyadai und der Soziologe Kadowaki Atsushi (*1940) unter dem Stichwort "andere Welt" (*ikai*) in dem Sammelband *'ikai' o ikiro shōnen shōjo* (1995).

tsuna nicht nur als gleichgesinnten Gourmet und Zecher schätzt, sondern bald weit mehr für den dreissig Jahre älteren, weisshaarigen Herrn empfindet.

Endlich gesteht sie dem Sensei ihre Liebe. Auch Matsumoto hegt schon seit längerem Gefühle für sie, ist sich aufgrund des Altersunterschieds aber unsicher, ob er eine Verbindung mit der jüngeren Frau eingehen soll. Die Werbephase des ungleichen Paares zieht sich mit vielen poetischen Erlebnissen hin, z.B. auf Pilz-ausflügen, Kirschblütenfesten, Inselfahrten und bei Tsukikos spontanen Besuchen in seinem für einen präzisen Denker wie ihn erstaunlich chaotischen, mit zahlreichen seltsamen Dingen ausgestatteten Haus – bis es endlich zu einer wunderbaren Liebesnacht kommt. Der Leser erfährt, dass die beiden nach der zwei-jährigen Annäherung noch drei weitere, erfüllte Jahre miteinander verbringen; zum Zeitpunkt, als die Geschichte vom Sensei erzählt wird, ist dieser schon tot.

Der Sensei verkörpert eine "Retro-Utopie", d.h. die als utopische Wunschvorstellung in die Gegenwart projizierte, nostalgisch besetzte und idealisierte Moderne der Shōwa-Ära. Während sein Haus einen beruhigenden Erinnerungsspeicher der Vergangenheit darstellt, der Geborgenheit verheisst, ist der Sensei ein Psychopomp, ein Seelenführer und Ratgeber, der Tsukiko nahebringt, ihr Leben nicht ungenutzt verstreichen zu lassen. Bei Matsumoto fühlt sie sich geborgen, er bedeutet Heimat und Familienersatz für sie. Der Raum, den er schafft, stellt ein "Asyl"³⁰, eine Utopiekapsel inmitten des kräftezehrenden Alltags im 21. Jahrhundert dar. In seiner Nähe fühlt sie sich befreit vom Alltagsstress, seine Anwesenheit vermittelt ihr Entspannung und auch "Trost", d.h. ihre Selbstzweifel und die Furcht, sich auf andere Menschen einzulassen, werden gelindert. "Trost" benötigt Tsukiko dahingehend, dass sie die Erfahrung einer früheren unglücklichen Liebesbeziehung nicht bewältigt hat, eine Erfahrung, die ihr ohnehin geringes Selbstvertrauen in Bezug auf zwischenmenschliche Kommunikation noch vermindert sowie ihre misanthropische Neigung und die Angst vor Zurückweisung verstärkt hat.

Kawakami gestaltet mit Matsumoto eine Retterfigur, welche die Wunden des "Verlorenen Jahrzehnts" heilt und einen idealen inneren Raum kultiviert, einen Raum, der als Instant-Utopie der "alten Moderne" von Leserkonsumenten offenbar geschätzt wird.

30 KAN, 2006: 92.

3. Literarische Diagnosen zu Japans aktueller Situation: Eine Deutung der utopischen und dystopischen Texte

Als abschliessende Erwägung im Hinblick auf den Stellenwert utopisch-dystopischer Themen in der zeitgenössischen japanischen Literatur wäre der Gedanke des postutopischen Zeitalters in Japan aufzugreifen. Mit dem AUM-Zwischenfall, der den Mythos von Japans Sicherheit erschütterte, scheint auch der japanische Glaube an eine gute Zukunft einigermassen geschwunden. Die Erschütterungen des wie eine Kampfansage verkündeten Globalisierungszeitalters und seiner als Neoliberalismus identifizierten Ideologie tun ein Übriges, um positive Visionen der Zukunft erst gar nicht aufkeimen zu lassen. Während die kreativen Kräfte für die Formulierung von Utopien weitgehend fehlen oder vor dem zynischen Pragmatismus eines kaum mehr ernsthaft hinterfragten Wertevakuums kapitulieren, erweist sich die Dystopie in der alarmierten Mediengesellschaft des 21. Jahrhunderts nicht als mahnendes Beispiel für unerfreuliche Entwicklungen, die es zu verhindern gilt, sondern als Modell, nach dem – gemäss der aktuellen politischen Rhetorik – sich scheinbar *unabwendbar* sowohl Gegenwart wie auch Zukunft ausrichten.

Deshalb erkennt man die zeitgenössische Utopie – wie im Fall der Kawakami Hiromi – als blosses Konstrukt der Nostalgie. Nicht selten muss sie sich als leere Vision dementieren. Aktuell bleibt dem Utopischen nur die nihilistisch-sentimentale Geste in einer Gesellschaft, die sich über Konsum definiert: Sie ist ebenso zum Konsumgut geworden. Man glaubt nicht mehr an eine bessere Welt, sondern geniesst für kurze Zeit die positiven Gefühle, die eine solche Vorstellung eines idealen Orts hervorbringt, erfreut sich am utopischen Text als literarische *wellness* oder als Heilungs- und Trostprosa im Gefolge des Megatrends *iyashi*. Eine dergestalt zum "Superflat-Text" mutierte Utopie fordert kein kritisches Überdenken der Gegebenheit der Jetztzeit, sondern bedient als statische "Konsumentenutopie" das Makrolifestyle-Design des Cocooning – wobei das zähe Beharren auf dem Wohlfühlmodus die Paralyse anzeigt und damit eine letzte subversive Geste beinhalten mag.

Das Dystopische und sein Beharren auf der Unwirtlichkeit erweist sich als zeitgemässer. Es perpetuiert – so im Falle Kirinos – den Modus der Rachephantasie und zeigt nur selten gangbare Wege zu einer positiven Zukunft auf – es sei denn die aus Japan hinaus. Fluchtwege stellen denn auch Takami Kōshun und Murakami Ryū zur Diskussion. Letzterer lässt seine Protagonisten in *Exodus* behaupten, sie fühlten erst ausserhalb von Japan, dass sie als Individuen selb-

ständig in der Welt stünden und die Trennlinie zwischen Aussenwelt und eigenem Körper spürbar werde; hier knüpft der Autor an sein altes Diktum von der uroborischen "Misosuppengesellschaft" Japans an, in der man kaum Individualität entwickeln und nie Authentizität erfahren könne.³¹

Die Botschaft der Dystopie im Sinne Kirinos ist eine frauenemanzipatorisch unterlegte Reifungsforderung an den Menschen hin zur Akzeptanz des Unvollkommenen, die muntere Einsicht in die Kontingenz und Sinnlosigkeit des Schauspiels, das da menschliches Leben heisst. Sie gipfelt im Aufruf, sich von einengenden japanischen Normen zu lösen, seine Freiheit zu suchen und ein eigenes Lebenskonzept zu verwirklichen. Murakami Harukis Nachricht, falls er neuerdings eine solche jenseits der Bestsellerfolie angedacht hat, ist die des Trostes durch die Liebe, die mittels *commitment* reift und das Einlassen auf das Gegenüber verlangt. Auch er formuliert damit eine Reifungsforderung: Man möge das Moratorium der egozentrischen Einlassungsvermeidung (die Stasis der Konsumentenutopie) verlassen, um tätig zu werden in einer Welt, die das Engagement des Individuums nötig hat.

Die japanische Kritik wirft Murakami, wenn sie ihn nicht als Mentor einer orientierungslosen Generation preist,³² zu Recht vor, in *IQ84* mit der Anklage des bestehenden Gesellschaftszustands fast nichts über Vorstellungen einer besseren Gesellschaft zu sagen, auf recht konservativen, paternalistischen Denkwegen zu wandeln und letztlich wenig originelle Lösungen für die Befreiung des Menschen aus den bedrohlichen Strukturen des Globalzeitalters gewagt zu haben.

Befremdlich auf den Leser wirkt vor allem das Szenario der Geschlechterpolarität, die deutlich zu Ungunsten der Frauen ausfällt. Freilich könnte man Murakamis Misogynie, die er schon in *After Dark* einsetzt, als intentionales Moment einer erzählerischen Strategie verstehen, mit dem er auf die Schräglage

31 MURAKAMI, 2000: 350.

32 Sich auf den Autor und auf den Regisseur Miyazaki Hayao (*1941) berufend, merkt die Kritikerin Ozaki Mariko (*1959), die sich offenbar für die internationale Akzeptanz japanischer Literatur einsetzt, an, dass Murakami Harukis Texte ebenso wie die Filme Miyazakis Dinge berührten, die "tief in der menschlichen Seele verborgen seien" und kommentiert: "Precisely because they emerge unconsciously from deep within the human psyche, such stories have the power to heal. This, it seems to me, is the secret of the global popularity, transcending nationality and language, that Murakami and Miyazaki have both achieved in [the] present era" (OZAKI, 2009: 3). Ozaki folgt damit auch der häufig von Medien und nationalpädagogisch ambitionierten Diskutanten (u.a. Kawai Hayao) vorgetragenen These, die Japaner benötigten gegenwärtig eine neue geistige Leitlinie. Japanischen Künstlern, die dergestalt die Menschen erreichten, wünscht man auch Erfolg auf dem globalen Markt.

der Machtverteilung in einer gefährlichen Welt hinweisen möchte.³³ Wenn man jedoch in Betracht zieht, wie freudig der Autor Seitenhiebe auf den Feminismus austeilt (die eigenmächtigen Massnahmen der alten Dame gegen brutale Männer werden als Gewaltakt, der zum Untergang der Welt beiträgt, verurteilt) und er die Protagonistin ebenso wie die anderen selbständigen Frauen in letzter Konsequenz als schwache Weibchen erscheinen lässt, die auf die Hilfe der männlichen Beschützer angewiesen sind, mögen einen Zweifel beschleichen, ob hier Frauenemanzipation eingefordert oder der Mann als das bessere Wesen erkannt werden soll. Auffällig in diesem Zusammenhang ist das mehrfache "Fehlen" der Frauen im Text: Dieses beginnt mit dem Ehebruch von Tengos Mutter, reicht über das Verlassen des richtigen Weges durch Aomame zu Beginn der Trilogie (sie steigt auf einer Schnellstrasse aus dem Taxi und benutzt eine Notfallleiter), das die dystopische Phasenverschiebung der Dimensionen womöglich initiiert, bis zum fehlerhaften Text der jungen Fukaeri, dem Tengos Korrekturen erst zum Erfolg verhelfen. Nur mit Mühe nachvollziehbar ist auch der Wandel der mutigen Aomame, die im dritten Band der Trilogie auf rätselhafte Weise schwanger wird, zu einer besorgten Mutter; gibt zum einen die "unbefleckte Empfängnis" Aomames zu denken (diese ist vermutlich auf Tengos seltsam asexuellen Akt mit Fukaeri bzw. ihrer Doppelgängerin zurückzuführen), verwundert andererseits der plötzliche Persönlichkeitswandel Aomames, die sich nur noch wünscht, zusammen mit Tengo das werdende Leben zu beschützen und zu diesem Zweck noch "stärker zu werden".³⁴

Zugute halten kann man Murakami, dass es ihm in *IQ84* wieder gelingt, den Zustand der Verunsicherung zu artikulieren, der sowohl für ein lädiertes Japan nach dem Jahr 1995 prägend ist, wie er im allgemeinen für die Postmoderne als charakteristisch begriffen wird. Dem Einzelnen mangelt es an Sicherheit, eine subtile Dauerbedrohung und eine permeable Identität, verstärkt durch die wachsende Diffusion zwischen primärer und virtueller Realität, unterminieren das souveräne Ich der alten Moderne. Bezugspersonen verschwinden, unheimliche Doppelgänger und "Little People" schleichen sich in die einst verbürgt geglaubte und nun in Auflösung befindliche "Realität" ein, das Machtzentrum ist nicht zu fassen und Werte sind brüchig.

Murakami Haruki bezieht in *IQ84* seine Gesellschaftsdiagnose wie Kirino, Murakami Ryū und Takami Kōshun auf die Jugendphase der Protagonisten bzw. auf jugendliche Protagonisten, um die widrigen Umstände einer Sozialisation im

33 Vgl. OTOMO, 2009: 354.

34 MURAKAMI, 2010/3: 479.

Inselreich zu beleuchten. Schon das sensible Kind Aomame wird deformiert, abgerichtet und mit einer feindseligen Gesinnung ausgestattet. Auch Tengo schottet sich ab. Wer nicht ins Moratorium fliehen und die Illusion von Geborgenheit aufrechterhalten kann, gerät in eine dystopische Gegenwart, in den Limbo der Postmoderne, der sein zerstörerisches Zentrum nicht offenbart und deshalb unangreifbar bleibt. Als Lösung schlagen die Autoren Engagement, Liebe (mit der sich das einsame, noch unbeschriebene Ich eine neue Narration zu zweit schreibt)³⁵ oder aber auch die Flucht aus Japan vor.

Während Murakami und Kirino sich quasi als Gender-Antagonisten aktueller Japankritikentwürfe präsentieren, zeigen sich Utopie und Dystopie in den diskutierten zeitgenössischen Texten nicht nur als Staatsvisionen, sondern deuten die aktuelle Situation Japans als die eines grossen, vor allem emotionalen Mangels in einer paralytierten Gesellschaft. Die Problemlagen werden dabei auf der persönlichen Ebene der Figuren erörtert. Ein didaktisches Element echo eine für die japanische Gesellschaft schon seit längerem erhobene Forderung der Reifung und des "erwachsenen Interagierens" ihrer Mitglieder. Insofern beginnt für die Autoren die Utopie mit der Persönlichkeitsbildung, mit Mut zum Individualismus. Vielleicht machen die utopischen Entwürfe der zeitgenössischen japanischen Literatur aber auch deutlich, dass die Konsumkultur des Globalzeitalters mit ihrem ausgeprägten Opportunismus und Zynismus der utopischen Geste zuwiderläuft.

Literaturverzeichnis

CHŪJŌ, Shōhei 中条 省平

1998 "Moratoriumu yarō kara puroretaria bungaku e. Kyūjū-nendai Nihon bungaku no henshitsu モラトリアム野郎からプロレタリア文学へ – 90年代日本文学の変質." [Vom Moratoriumskerl zur proletarischen Literatur. Der Wandel der japanischen Literatur in den 1990-ern]. *Bungei* 文芸 (*Bessatsu : 90nen dai J bungaku mappu* 別冊: 90年代J文学マップ) 37 (Aug.): 76–79.

35 MURAKAMI 2010/3: 477. Band drei der Trilogie beschreibt, wie sich Aomame und Tengo endlich begegnen; sie empfinden nach den erlittenen Verlusten ein Gefühl der Geborgenheit, und es gelingt ihnen vermutlich (in einem vierten Band) auch, wieder in die Welt des einen Mondes zurückzufinden.

EBIHARA, Akiko 海老原暁子

2006 "Onna no miru yume: Shōno Yoriko 'Suishōnai seido' ni okeru kyokushiteki shinwa sekai 女の見る夢: 笙野頼子「水晶内制度」における極私的神話世界." [Frauenträume: Die hyperprivate Mythenwelt von Shōno Yorikos "Das System im Kristall"]. *The Bulletin of St. Margaret's* 38: 1–12.

ECKERSALL, Peter

2000 "Japan as Dystopia: Kawamura Takeshi's Daisan Erotica TDR." *The Drama Review* 44.1: 97–108.

GEBHARDT, Lisette

2007 "Bubblonia-Bashing: Kirino Natsuos Bedeutung für die zeitgenössische japanische Literatur." In: *Japanische Schriftstellerinnen 1890–2006*. KLOPFENSTEIN, Eduard (Hg.). Bern etc.: Peter Lang (= Asiatische Studien LXI.2): 447–469.

2009 "Im Reich der Seifenblasen – Natsuo Kirino hat mit 'Teufelskind' ein Japan-Monster geschaffen." *NZZ* 89 (18./19. April): 41.

2009a "Neues von Haruki Murakami: Das Fernziel? Die Rettung der Welt!" *FAZ* 169 (24. Juli): 33.

2009b *Lifestyle- und Psychodesign in der japanischen "Moratoriumsliteratur": Kawakami Hiromi und Ogawa Yōko*. Literaturschwerpunkt – Forschungsergebnisse. Heft 1. Frankfurt: Japanologie der Goethe-Universität Frankfurt.

2010 'Nach Einbruch der Dunkelheit'. *Zeitgenössische japanische Literatur im Zeichen des Prekären*. Berlin: EB Verlag.

2010a "Murakami für alle. Ein Japaner gibt uns, was wir wollen." In: *Haruki Murakami. IQ84*. Autorenheft. Köln: Dumont Buchverlag, S. 12–19.

KADOWAKI, Atsushi 門脇厚司 / MIYADAI Shinji 宮台真司 (Hg.)

1995 'Ikai' wo ikiru shōnen shōjo 「異界」を生きる少年少女 [Jungen und Mädchen, die in der 'anderen Welt' leben]. Tōkyō: Tōyōkan Shuppansha.

KAN, Satoko 菅聡子

2006 "Umerarenai kyori no monogatari: 'Sensei no kaban' – Kawakami Hiromi 埋められない距離の物語: 「センセイの鞆」 – 川上弘美." [Die Erzählung einer nicht zu überwindenden Distanz – "Die Tasche des Lehrers" von Kawakami Hiromi]. In: IWABUCHI, Yasuko 岩淵宏子 / KEI Hasegawa 長谷川啓 (Hg.): *Jendā de yomu ai · sei · kazoku* ジェンダーで読む愛・性・家族. Tōkyō: Tōkyōdō Shuppan, S. 88–99.

KAWAKAMI, Hiromi 川上弘美

2008 *Der Himmel ist blau, die Erde ist weiß. Eine Liebesgeschichte.* GRÄFE, Ursula / Kimiko NAKAYAMA-ZIEGLER (Übers.). München: Hanser.

2001 *Sensei no kaban* センセイの鞆. [Die Tasche des Lehrers]. Tōkyō: Heibonsha.

KIRINO, Natsuo

2004 *I'm sorry, mama.* Tōkyō: Shūeisha.

2008 *Teufelskind.* Roman. RÖVEKAMP, Frank (Übers.). München: Goldmann.

KNÜSEL, Jan

2009 "Haruki Murakami, der Wirtschaftsmotor Japans." *Basler Zeitung* (14. Aug).

bazonline: <<http://bazonline.ch/kultur/buecher/Haruki-Murakami-der-Wirtschaftsmotor-Japans/story/18352466>> (Zugriff zuletzt 10.12.2010).

MIEGEL, Meinhard

2010 *Exit – Wohlstand ohne Wachstum.* Berlin: Propyläen.

2010a "Fatale Attraktion des Materiellen." *Focus* 9: 70–72.

MIYADAI, Shinji 宮台真司

1995 *Owarinaki nichijō o ikiro! Ōmu kanzen kokufuku manyuaru* 終わりなき日常を生きろ—オウム完全克服マニュアル [Lebe die unendliche Alltäglichkeit! Ein Handbuch zur vollständigen AUM-Bewältigung]. Tōkyō: Chikuma shobō.

MURAKAMI, Haruki 村上春樹

2009–10 *1Q84. Book 1–3.* Tōkyō: Shinchōsha.

2010 "Zitate." In: *Haruki Murakami 1Q84.* Autorenheft. Köln: Dumont Buchverlag, S. 2–3.

MURAKAMI, Ryū 村上龍

2000 *Kibō no kuni no ekusodasu* 希望の国のエクソダス. [Der Auszug ins gelobte Land]. Tōkyō: Bungei shunjū.

NAPIER, Susan

1996 *The Fantastic in Modern Japanese Literature. The Subversion of Modernity.* London: Routledge (Nissan Institute / Routledge Japanese Studies).

OTOMO, Rio

2009 "Risk and Home. *After Dark* by Murakami Haruki." *Japanese Studies* 29.3: 353–366.

OZAKI, Mariko

2009 "Murakami Haruki's *IQ84*. Tapping into the Collective Unconscious." *Japanese Book News* 62: 2–3.

RÖGGLA, Kathrin

2010 *Die Alarmbereiten*. Oliver GRAJEWSKI (ill.). Frankfurt am Main: Fischer.

SCHAD-SEIFERT, Annette

2008 "J-Unterschicht." In: *Japan. Lesebuch IV. J-Culture*. RICHTER, Steffi / Jaqueline BERNDT (Hg.). Tübingen: Konkursbuch Verlag, S. 86–105.

TAKAMI, Kōshun 高見広春

1999 *Batoru rouiraru: Parupu fikushon* バトル・ロワイアル: パルプ・フィクション Pulp fiction. [Battle Royale: Pulp fiction]. Tōkyō: Ōta shuppan.

2006 *Battle Royale*. München: Heyne. (Heyne Hard Core).

YOMOTA, Inuhiko

1991 "Speed and Nostalgia." In: *Zones of Love: Contemporary Art of Japan*. Annear, Judy (Hg.). Sydney: Museum of Contemporary Art (Seitenzahlen nicht eruierbar).

YOSHIMOTO, Banana 吉本バナナ

2010 "Yoshimoto Banana no kōfuku-ron 吉本バナナの幸福." [Yoshimoto Bananas Glücksdiskurs]. *Grazia* 173 (August): 161–187.

ZIELENZIGER, Michael

2006 *Shutting Out the Sun. How Japan Created its Own Lost Generation*. New York: Random House.