

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: "Bubblonia-bashing" : Kirino Natsuos Bedeutung für die zeitgenössische japanische Literatur

Autor: Gebhardt, Lisette

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-147745>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.12.2024

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

“BUBBLONIA-BASHING”: KIRINO NATSUOS BEDEUTUNG FÜR DIE ZEITGENÖSSISCHE JAPANISCHE LITERATUR¹

Lisette Gebhardt, Universität Frankfurt am Main

Abstract

Natsuo Kirino, known as “The Cool”, or as “Fighting Kirino”, is generally seen as the crime fiction queen of Japan. For the novel *Out* she was awarded the Grand Prix for Crime Fiction in Japan, but the novel brought her also the reputation as a writer whose work goes well beyond the conventional crime novel.

Kirino, who is in the following article presented as a “bubblonia-basher”, often depicts the dark side of contemporary Japanese society. Some colleagues see in her literary contributions, which correspond to the remarkable recent “sociological turn”, a new kind of Japanese proletarian literature. In fact, Kirino very often presents in her texts certain currently debated social types and touches on social issues. More than as a proletarian writer in the former sense, Kirino may be regarded as a versatile and subversive author, who teaches women to walk on the dark side and who creates her own sort of “yellow trash”-literature.

KIRINO Natsuo 桐野夏生 (1951)*

Kirino Natsuo wird am 7. Oktober 1951 als Hashioka Mariko in der Stadt Kanazawa / Präfektur Ishikawa geboren. Nach einem Studium der Rechtswissenschaften an der Seikei Universität / Tôkyô nimmt sie in den 1970er Jahren verschiedene Stellen an und macht, wie sie sagt, negative Erfahrungen als Frau am Arbeitsplatz. Mit 24 Heirat, im Alter von 30 Geburt der Tochter. Die schriftstellerische Laufbahn beginnt mit dem Besuch einer *scenario writer school*. Ab Mitte der 1980er Jahre publiziert sie als Kirino Natsuo² (auch unter dem Pseudonym Nohara Noemi seit 1989) zunächst *junior-* und *romance novels* (1984 Sanrio-Romance Preis für *Ai no yukue*), dann wechselt sie zum *hardboiled*-Genre. 1993 erhält Kirino für *Kao ni furikakaru ame* den Edogawa Ranpo-Preis für Kriminalliteratur. Ihren literarischen Durchbruch hat die Autorin 1997 mit dem Roman *OUT* (dt. Die Umarmung des Todes) / (Mystery Writers of Japan Award). 1999 wird sie für *Yawarakana hoho* mit dem

- 1 Die folgenden Ausführungen zu Kirino basieren auf Vorträgen, die am 16.10. 2003 bei der DJG Frankfurt, am 21.1.2004 an der Japanologie Marburg und im Rahmen des Interdisziplinären Kolloquiums “Unrechtserfahrungen” (Cornelia Goethe Centrum der Universität Frankfurt) am 3.11. 2004 an der Universität Frankfurt gehalten wurden.
- 2 Das Pseudonym bezieht sich auf zwei Namen von Protagonisten aus Texten der Autoren Shiba Ryôtarô (Kirino aus *Tobu ga gotoku*) und Ôba Minako (Natsuo aus *Urashimakusa*).

Naoki-Literaturpreis ausgezeichnet, 2004 mit *OUT* – in Übersetzung – für den amerikanischen Edgar Allan Poe-Preis nominiert. Aktuelle prämierte Arbeiten sind *Gurotesuku* (2003; Grotesk / Izumi Kyôka-Preis), *Zangyakuki* (2004; Notizen der Grausamkeit / Shibata Renzaburô-Preis) sowie *Tamamoe!* (2005; “Glühe, Seele, brenne!” / Fujinkôron Literaturpreis).

1. Das Phänomen Kirino Natsuo

“*The Cool!*” lautet der Slogan der Kirino Natsuo-Spezialausgabe des Magazins *Shôsetsu shinchô* vom September 2005. In der Tat wirkt Kirino auf den zahlreichen Photos im Heft souverän, lässig und dem Medieninteresse in jedem Fall gewachsen. Wir lernen Kirino als Frankreich-Reisende, als Podiumsteilnehmerin in New York und als Sammlerin von Vintage-Kleidung kennen. Mit Hobbys wie Skifahren, Bowling, Mah Jong und Spaziergang mit dem Hund gibt sich die Autorin auch in Kommentaren an anderer Stelle anti-intellektualistisch – vermutlich ganz bewußt im Kontrast zu dem noch bis in die 1990er Jahre tonangebenden *junbungaku*-Literaturmodell. Kirino ist Vertreterin einer japanischen Literatur, die sich jenseits des japanbezogenen und von Männern dominierten alten Establishments der 1960er bis 1980er Jahre sowie jenseits der Kategorie “japanische Frauenliteratur” (*joryû bungaku*) mit Blick auf das internationale Geschehen neu positioniert.

Bedingt durch den Strukturwandel der japanischen Bildungs- und Mediengesellschaft verlieren Mitte der 1990er Jahre Autoren einer literarisch-intellektuellen Avantgarde und mit ihnen die Schule der sogenannten Frauenliteratur an Einfluß. Ekuni Kaori (*1964), Kawakami Hiromi (*1958), Kakuta Mitsuyo (*1967) und Kirino Natsuo (*1951) lösen bekannte Namen wie Ôba Minako (*1930), Kôno Taeko (*1926), Kurahashi Yumiko (*1935), Tsushima Yûko (*1947) sowie Itô Hiromi (*1955) ab. Die japanische Frauenliteratur der 1960er bis 1980er Jahre hatte – will man sie als Entität sehen und thematische Konstanten formulieren – in ihren Texten komplexe, oft mit Techniken der Phantastik angereicherte Szenarien der Frau-Mann-Beziehung gestaltet, in erster Linie Entwürfe der weiblichen Identitätssuche in der Moderne und des Geschlechterkampfes oder der Geschlechterutopie aus der Sicht einer akademisch geschulten Oberschicht.

Die japanischen Autorinnen des jungen 21. Jahrhunderts betrachten die Dinge aus einer den Zeichen der Zeit angepaßten Perspektive. Saitô Minako, eine bekannte Literaturkritikerin, die ihrerseits für den Generationenwechsel in

der japanischen Literaturkritik steht, nennt die neue Richtung “L-Literatur”, “L” für “ladies, love, liberation”: “While resembling the works of earlier women writers of the so-called *joryû bungaku* genre in many ways, it is subtle different, mainly in that it is easy to read and not inclined to elaborate literary expression. The content of the stories appeals directly to the experience and concerns of young women in their twenties and thirties” (SAITÔ 2002: 1).

An Kirinos Rolle als aufsteigendem Stern der zeitgenössischen japanischen Literatur bestehen inzwischen kaum mehr Zweifel. Schwerer fällt es, sie zwischen der nur schwach konturierten “L-Literatur” und den Genres *hardboiled mystery* und *romance* sowie den in einigen Analysen wahrgenommenen und zugleich in Frage gestellten (Copeland) feministischen Ansätzen einzuordnen. Während man sie als Vertreterin des Nippon Noir sieht, sie zur “third wave of women mystery writers” zählt (SEAMAN 2004: 19) oder sogar von Japans “Crime Fiction Queen” spricht, hat man erkannt, daß ihre Texte das Genre Kriminalliteratur transzendieren (SHOJI 2003).

In einem ganz anderen, überraschenden Zusammenhang betrachten sowohl der Romanist und Literaturkritiker Chûjô Shôhei (Gakushûin Universität) wie auch der bekannte Schriftsteller Shimada Masahiko die Autorin. Beide verstehen, eine – in anderem Kontext gemachte – Äußerung von Karatani Kôjin aufgreifend, Kirino als Vertreterin einer neuen “proletarischen Literatur” (*puroteria bungaku*) (vgl. GEBHARDT 2006a) – in erster Linie macht man dies an ihren eingehenden Schilderungen von Arbeitsverhältnissen (etwa die Lebensmittel-fabrik in *OUT*) fest. In dieser Hinsicht ist es tatsächlich bemerkenswert, daß Kirino überwiegend Milieus der sogenannten Unterschicht und der Mittelschicht beschreibt oder aber den Abstieg von Vertretern der Elitegruppen – meist aus der Geschäftswelt (Karrierefrauen = “Grotesk”). Das Attribut “proletarische Literatur” ist in mancher Hinsicht nicht unproblematisch. Während es wenig ergiebig sein dürfte, Kirino in eine Traditionslinie mit der japanischen proletarischen Literatur der 1920er, 1930er zu setzen, wäre ihre Verortung im Umfeld der aktuellen “soziologischen Wende” (GEBHARDT 2006a) aufschlußreich; das “Soziologische” an Kirinos Texten hebt mit dem Wort von der “Wissenschaft der Beziehungen” / *kankei no kagaku*) auch der bekannte Gesellschaftskommunikator und Makrosoziologe SAITÔ Tamaki (2005) hervor.

Erste Leseerfahrungen der Autorin, die die “Literatur” in ihren jungen Jahren so hoch schätzt, daß sie zunächst für sich selbst nie den Weg einer Literatin visioniert hätte, sind *Gone with the wind*, *Jane Eyre* und *Wuthering heights*, gefolgt von Edogawa Ranpo (*The Cool!* 2005: 146), dessen “Raupe” (*Kemushi*) ihr veranschaulicht habe, daß das Genre des Romans unbegrenzte literarische

Freiheit gewähre (S. 144). Später im Studium bevorzugt sie die weltanschaulich (*kannenteki*) argumentierenden Autoren Kurahashi Yumiko, Takahashi Kazumi (1931–1971) und Takahashi Takako (*1932) (S. 147). Die Arbeiten von Mukôda Kuniko (1929–1981) regen sie dazu an, eine Drehbuchschule (*shinario gakkô*) zu besuchen und Drehbücher zu verfassen (S. 148). In dieser Phase, in der sich noch kein bemerkenswerter Erfolg einstellt, gewinnt Kirino für sich die Erkenntnis, daß die Autarkie, die das Schreiben eines Romans erlaubt, die für sie geeignete Variante einer Literaturlaufbahn sei (S. 148). Kirino nimmt in einigen ihrer Texte auf die sogenannte *junbungaku* Bezug (“I’m sorry, mama” / Roman; in der Kurzgeschichte *Rubi* / “Ambos Mundos” auf Akutagawa und Natsume Sôseki), oder sie schreibt über die schreibende Zunft: Zu nennen sind die Autorin Ubukata Keiko in “Notizen der Grausamkeit” und die Skandaljournalistin in “Glühe, Seele, brenne!”.

Nach etlichen Würfeln im *romance*-Stil, z.B. *Atsui mizu no yô na suna* (1986; Sand, so heiß wie heißes Wasser), *Mahiru no rein* (1986; Regen am Mittag), *Yume no naka no anata* (1989; Du in meinen Träumen) und *Isoganai to natsu ga ...* (1990; Nur schnell, bevor der Sommer ...) gelingt ihr mit *Kao ni furikakaru ame* (1993; Regen auf ihrem Gesicht) ein erster, durch den anerkannten Edogawa Ranpo-Preis honorierter Erfolg im *hardboiled*-Genre. 1994 beteiligt sich Kirino als Koautorin (zusammen mit Morizono Milk) am Manga *KIALA*.

Im Februar 1996, so berichtet Kirino in einer autobiographischen Notiz in ihrem ersten Essayband *Hakujakyô itan shinmon* (2005), habe sie als eine Autorin, von der ein augenscheinlich naßforscher Junglektor mehr Anpassung an gängige Schemata des Unterhaltungsromans (*entâteinmento shôsetsu*) fordert, eine elementare Sinnkrise erlebt. Sie zieht ihr Manuskript, eine Fortsetzung der Miro-Serie, zurück und beschließt, alles auf einen neuen Roman zu setzen: Er soll ihr zum Durchbruch verhelfen. Fast zwei Jahre arbeitet Kirino intensiv an diesem einen Text über Frauen mittleren Alters, die “keinen Ort haben, an den sie gehen können”. Kirino sieht sich in einer ähnlich bedrängten Lage, kämpft sich durch die harte Zeit, durch eine Situation, in der sie, wie sie sagt, ihr Selbstvertrauen als Autorin fast schon verloren hatte.

Die Unzufriedenheit mit der Existenz als bevormundete Frau, die sich in einer unwirtlichen Realität behaupten muß, bildet die Grundmelodie des Romans. Kirino läßt sich von Ereignissen wie einem spektakulären *barabara jiken* (“Zerstücklungsmord”) im Inokashira-Park inspirieren. Sie begibt sich auf etliche Erkundungsgänge in die Vorstädte, wo sie Siedlungen und Fabriken in Augenschein nimmt. Der endlich fertiggestellte Text erscheint in einer winzigen Auflage, doch Mundpropaganda verhilft ihm zum Erfolg. *OUT* avanciert in Ja-

pan kurze Zeit nach seinem Erscheinen mit über 500.000 verkauften Exemplaren zum Bestseller. Für eine gute Plazierung der englischen Fassung verwendet sich Kôdansha durch Gespräche in Amerika.

Kirino, deren Werke oft als “problematisch” (*mondaisaku*) bezeichnet werden, erweist sich als Pionier und Trendsetterin der zeitgenössischen Literaturszene. Ist Murano Miro aus dem mit dem Edogawa Ranpo-Preis prämierten Text *Kao ni furikakaru ame* (1993; Regen auf ihrem Gesicht) die erste weibliche Privatdetektivin der japanischen Gegenwartsliteratur (*Bungei Bessatsu J-Bungaku* 1998: 30), erhebt Kirino in *OUT* (1997) die durchschnittliche japanische Hausfrau in die Position der Heldin. Aber damit nicht genug: Die Hausfrauen-täterinnen entkommen der Gerichtsbarkeit des paternalistischen Systems.

In *Tamamoe!* (2005; “Glühe, Seele, brenne!”) entwirft die Autorin Modelle einer Seniorenemanzipation und erteilt via die Protagonistin Toshiko Ratschläge für ein glückliches Leben im Alter – einschließlich der sexuellen Dimension. Gerade im Fall von *Tamamoe!* treten Kirinos Gespür für den Literaturmarkt und ihre Orientierung an aktuellen Themen hervor. Mit diesem Text komponiert Kirino eine “romance grey” (von Kirino gebrauchte anglo-japanische Wendung) und spricht geschickt einen “literarischen Silbermarkt” an, wie sie auch der Sparte der Ratgeber- und Lebensberatungsliteratur (*ikikata no hon*) mit ihrer Fallstudie der japanischen Alterungsgesellschaft Tribut zollt (GEBHARDT 2006).

Kirinos Beiträge werden seit Mitte der 1990er Jahre verfilmt: *Kao ni furikakaru ame* (1994), *Tenshi ni misuterareta yoru* (1999), *OUT* (1999 und 2002), *Yawarakana hoho* (2001); die Verfilmung von *Tamamoe!* wurde 2006 begonnen. Ebenso erfolgreich konnten die Rechte auf internationalen Literaturauktionen gehandelt werden. Übersetzungen liegen in deutscher, englischer, französischer, italienischer, holländischer, chinesischer, thailändischer und koreanischer Sprache vor.

In der japanologischen Literaturwissenschaft beginnt die Autorin ebenfalls, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Analysen in westlichen Sprachen entstanden zu Beginn des 21. Jahrhunderts, wenn man Chieko Irie Mulherns Anmerkungen zu Kirino (MULHERN 1986) im Kontext einer Analyse von *romance novels* außer Acht läßt. COPELAND (2002, 2004) behandelt Kirinos frühe Kriminalromane mit der Detektivin Murano Miro. SEAMAN (2004) erörtert als Teil ihres Buches über japanische Kriminalautorinnen das Thema Sexualität in den Miro-Romanen (S. 86–118). Diskutiert wurden ferner die Romane *OUT* (1997; Die Umarmung des Todes, dt. 2003) und *Tamamoe!* (2005; “Glühe, Seele, brenne!”) (GEBHARDT 2007, 2006). Als aktuelle japanische Publikation zu Kirino, die im Heft *J-Bungaku: '90nendai bungaku mappu* (J-Literatur: Eine Landkarte der Literatur

der '90er Jahre) aufgeführt wird (Kategorisierung: *atarashii joryû hâru-do boirudo*, S. 30), ist das informative *Shôsetsu shinchô* Special "The Cool!" vom September 2005 zu nennen.

2. "Bubblonia-Bashing" oder Psychopathologie der Postbubble-Gesellschaft

Kirinos Ruf als Tabubrecherin und Autorin, die bislang in der japanischen Literatur kaum in Erscheinung getretenen Charakteren Gehör verschafft, gründet sich in Japan wie im Westen in erster Linie auf *OUT*. Auch die in deutschen Medien kolportierten Aussagen Kirinos betonen den Aspekt des Provokativen: "Als dieses Buch vor sieben Jahren erschien (...) wurde mir vorgehalten, dass ich einen ausgesprochen antimoralischen Roman geschrieben hätte. Außerdem warf man mir persönlich vor, ein herzloser Mensch zu sein – ob ich denn die Tötung von Ehemännern billigen würde?" (ZDF 2003). Und: "Das Buch ist für viele Leser ein Schock. In Japan gibt es kaum Romane über Hausfrauen, schon gar nicht, dass solche Frauen Männer töten. Ich habe das daran gemerkt, dass einige Männer vor mir als Autorin Angst bekommen haben" (NDR 2003).

Eine feministische Position vertritt Kirino, die die Frauenbewegung in den 1970er Jahren als zu dogmatisch und exklusiv erlebt (*The Cool!* S. 147), laut ihrer einschlägigen Kommentare nicht. Die Arbeiten der Autorin bieten jedoch, angefangen mit dem Murano Miro-Zyklus (1993–2002) über *OUT* (1997) bis hin zu "Grotesk" (2003) und "Glühe, Seele, brenne!" (2005) hinreichend feministisch inspirierendes Agitationspotential, wobei Kirino, die ihre Protagonistinnen von Kritik nicht ausnimmt, darauf abzielt, eine Psychopathologie der japanischen Gegenwart zu entwerfen. Mit ihrer suggestiven Darstellung einer von "kaputten Männern" dominierten Gesellschaft und dem in Japan offenbar immer noch provokativen Aufruf, diese Gesellschaft zu sabotieren oder sich aus ihr zu entfernen, hat die Autorin zweifelsohne Neuland betreten. Kirino interessiert sich für die Überlebens- und Selbstbehauptungsstrategien japanischer Frauen der Mittel- und Unterschicht, Frauen in verschiedenen Altersstufen, die als Singles oder als isolierte Charaktere in einem Familienverband ihr Leben zu bewältigen versuchen.

Will man bei der Autorin eine Darbietung von gesellschaftskritischen Befreiungs- oder Emanzipationszielen ausmachen, gehört zu diesen vorrangig die Entlarvung des Systems Japan, für das sie die Metapher "Bubblonia" – übri-

gens das Motto von Kirinos Homepage (www.kirino-natsuo.jp) – geprägt hat. Bubblonia wird bloßgestellt als ein von Hybris und Kälte strotzendes, von einem ebenso überheblichen wie unfähigen Patriarchat in der Legitimierungskrise gelenktes “Reich der Seifenblasen”. Das Unbehagen an Bubblonia, vehement geäußert in *OUT*, gipfelt in der Wahrnehmung, in einer engen paternalistischen Kontrollgesellschaft um ein authentisches, selbstbestimmtes und glückliches Leben betrogen worden zu sein. In Bubblonia vermissen die Frauen das Recht auf Selbstentfaltung jenseits der Mutterrolle, bessere Arbeitsbedingungen, eine freie Gesellschaft, in der Individualität und Sexualität verwirklicht werden können, sowie den Abbau sexistischer und rassistischer Hierarchien (vgl. GEBHARDT 2007).

OUT (1997)

Mit *OUT* rekurriert Kirino auf das Schema der sogenannten “Gesellschaftsschule” (*shakaiha*) des japanischen Kriminalromans, nach dem gesellschaftliche Mißstände im Mittelpunkt der Schilderungen stehen.³ Auch bei Kirino werden diverse Zeitungsmeldungen aus den “tristen” 1990ern, der “verlorenen Dekade” (*lost decade / ushinawareta jûnen*) Japans umgesetzt, einer Phase, die durch die wirtschaftliche Stagnation und dadurch bedingte soziale Verwerfungen nach dem Niedergang des Wirtschaftshochs “Bubble” gekennzeichnet ist. Die Themen der Postbubble-Ära sind Vereinsamung, Isolation in der bürgerlichen Kleinfamilie, desorientierte Jugendliche, ausgebrannte Angestellte, japanische Enge und Kollektivzwang, Konsumsucht und Überschuldung.

OUT entwirft vier exemplarische Lebensläufe japanischer Frauen. Die Figur der Yayoi stellt den Katalysator der Handlung dar. Sie tötet im Zorn ihren treulosen Ehemann Kenji, der die Ersparnisse der Familie beim Glücksspiel im Vergnügungsviertel von Shinjuku verpraßt. Die hübsche Hausfrau und Mutter von zwei kleinen Söhnen offenbart ihr Problem Masako, ihrer Kameradin aus der Lebensmittelfabrik, in der sich die Frauen für einen geringen Lohn plagen müssen. Diese sagt spontan Hilfe bei der Beseitigung der Leiche zu. Auch die Witwe Yoshië, die Masako Geld schuldet, muß bei der Zerstückelung des schnöde mit dem eigenen Hosengürtel hingemeuchelten Körpers mithelfen, e-

3 Ein Beispiel für diesen Trend ist der gefeierte Roman *Kasha* (1992; engl. *All That She was Worth*) von Miyabe Miyuki (*1960), in dem die Autorin die japanische Kreditindustrie und die Konsumgesellschaft anprangert. Zu den gesellschaftskritischen Autorinnen zählen auch Takamura Kaoru (*1953), Nonami Asa (*1960), Shibata Yoshiki (*1959) und Matsuo Yumi (*1960) (vgl. SEAMAN 2004).

benso Kuniko, eine weitere Arbeitskollegin vom Lunchbox-Fließband. Man verpackt Kenjis Einzelteile in Tüten, die auf verschiedenen Müllplätzen deponiert werden. Was als eine aus der Not geborene spontane Aktion begann, endet wiederum in einer Fließbandarbeit. Weil ein kleiner Ganove aus dem Kreditgeschäft, bei dem sich Kuniko Geld leiht, hinter das Tun kommt, sehen sich Masako und Yoshië gezwungen, die Leichenentsorgung gewerbsmäßig zu betreiben. Während sie ihrer nächtlichen Arbeit in der Fabrik nachgehen, betätigt sich die Zweckgemeinschaft tagsüber in Masakos Bad.

Masako lebt zunächst die Imitation des bürgerlichen Glücks mit dem Erwerb eines eigenen kleinen Hauses, für das die Ehepartner wie üblich noch lange Raten zahlen müssen. Ebenso wie das Haus nicht in der attraktiven zentralen Tôkyôter Wohngegend liegt, entspricht Masakos Arbeit in einer Lebensmittelfabrik nicht dem Niveau ihrer Ausbildung. Die Männer ihrer Familie sind an den Anpassungsanforderungen der Umgebung, Firma und Schule gescheitert. Sie zeigen bereits krankhafte Veränderungen ihrer Psyche.

Yoshië ist eine unermüdliche Arbeiterin, die sich zu viel aufbürdet. In früheren Jahren diente sie dem cholерischen Ehemann, nun pflegt sie die Schwiegermutter in dem reparaturbedürftigen, düsteren Haus. Sie setzt sich nicht gegen die rücksichtslose halbwüchsige Tochter durch, ebensowenig gegen die ältere Tochter, die der überforderten Yoshië den kleinen Sohn zurückläßt.

Kuniko leidet an ihrer unvorteilhaften Figur und an einem noch unvorteilhafteren Gesicht, beides nur übertroffen von einem dummdreisten, hinterhältigen Wesen. Ihre Adjustierung an das System Japan, das ausschließlich gutaussehende Frauen akzeptiert, besteht in Konsumsucht. Sie staffiert sich mit Markenartikeln aus, um Anerkennung und Akzeptanz zu finden.

Der Wunsch, sich von allen Verpflichtungen und Verhaltensvorschriften der weiblichen Existenz, seien es Schönheit, Mütterlichkeit oder Duldungsfähigkeit, zu befreien, ist allen vier Frauen in unterschiedlicher Ausprägung und Intensität gemeinsam. Yayoi und Kuniko, die sich den Dingen nicht stellen wollen, gelingt der Ausbruch aus der vom System installierten Selbstadjustierungsfalle nicht, während Masako und Yoshië den vorgezeichneten Pfad verlassen, um ihn erfolgreich im Sinne einer finalen Loslösung vom System bis an sein Ende zu gehen. Überraschung bringt dennoch die Schlußszene des Romans, als Masako sich von ihrer Familie lossagt und Japan verläßt, um jenseits von Bubblonia ihr Glück – in der Freiheit – zu finden.

Daß die Radikalität, mit der die Autorin ihre Figuren im Sinne einer weiblichen Selbstbefreiung agieren läßt, im konservativen japanischen Massenmedienlager nicht angenommen wurde, überrascht wenig; man fertigt 2002 eine

stark veränderte Filmversion des Buches an. Nach einer vielversprechenden Anfangsszene in Masakos Bad endet der Film als verworrene Slapstickkomödie. In der Interpretation des Regisseurs Hirayama Hideyuki reisen die vier Frauen zusammen nach Nordjapan, um dort, vermutlich kurz bevor sie von der Polizei gefaßt werden, ihre männerbefreite Lebensvision als Kälte verströmendes arktisches Licht symbolisiert zu sehen.⁴

Jiorama (1998)

Die Kurzgeschichtensammlung *Jiorama* (Diorama) enthält neun Texte, die in den Jahren 1995 bis 1998 in verschiedenen Magazinen (*Shôsetsu shinchô*, *Misuteri magazin*, *Jiyûjikan*, *EQ*) veröffentlicht wurden: “Das tote Mädchen” (*Deddo gâru*), “Die Juni-Braut” (*Rokugatsu no hanayome*), “Spinnennetz” (*Kumo no su*), “In Sachen Herr Idogawa” (*Idogawa san ni tsuite*), “Verdrehtes Paradies” (*Yojireta tengoku*), “Der schwarze Hund” (*Kuroi inu*), “Der Schlangenbeschwörer” (*Hebitsukai*), “Diorama” (*Jiorama*) und “Nachtsand” (*Yoru no suna*). Alle Geschichten kreisen um das Thema des Individuums, das sich in einer stark normativen japanischen Gesellschaft die Fassade des Verbindlichen aufbaut, um dahinter mehr oder weniger dunkle Facetten der eigenen Persönlichkeit zu verbergen. Die Firmenangestellte Kazumi aus “Das tote Mädchen” führt ein Doppelleben als Prostituierte, der homosexuelle Kengo aus “Die Juni-Braut” heiratet, um den Konventionen zu genügen, Herr Idogawa, ein respektierter Karatelehrer, erweist sich als Tyrann mit Lolitakomplex, und die vermeintlich gut betuchte Kyôko aus “Spinnennetz” entpuppt sich als Hochstaplerin mit Benachteiligungswahn. Während sich der Leser an den dargebotenen Psychogrammen und den überraschenden Perspektivenwechseln der Texte erfreuen kann, unterliegt den Geschichten eine gesellschaftskritische Note. Rollenzwänge, die sowohl den Mann wie auch die Frau betreffen, veranlassen die Protagonisten, sich in Parallelwelten zu flüchten bzw. sich einen Ausgleich für ihre unerfreuliche Lebenssituation in der Realität Bubblonias zu schaffen.

Zwei Geschichten, “Verdrehtes Paradies” (1996) und “Der schwarze Hund” (1997) entwickeln mit dem japan-deutschen Protagonisten Karl Richter eine interkulturelle Perspektive, die Kirino noch einmal in ähnlicher Weise in “Grotesk” (2003) eröffnet. Auch “Das tote Mädchen”, läßt sich auf “Grotesk” bezie-

4 Mit der Wendung, daß Yayoi, im Film schwanger, nur ihr Baby vor dem bösartigen Ehemann schützen wollte, wirbt der Regisseur um Verständnis für die Frauen, löst jedoch bedauerlicherweise auch die weibliche Subversivität des Originaltextes in den japanischen Mutter- und Mütterlichkeitsmythos auf.

hen, die Geschichte enthält den Kern des Romans, der die Doppexistenz einer Frau zwischen Firmenkarriere und Prostituiertes schildert. Die Hauptfigur aus "Das tote Mädchen", Kazumi, beabsichtigt mit ihrem Spagat zwischen Elitekultur und Rotlichtmilieu, Langeweile und Leere des Büroalltags zu bewältigen. Kazumi denkt, so auch ihren Haß auf die Männer und ihren Selbsthaß kanalisieren zu können. Das Bild, das Kirino für Kazumis Situation hat, ist eindrucksvoll. In dem Zimmer des Lovehotels, in dem Kazumi mit ihrem Freier Geschlechtsverkehr hatte, hängt ein seltsam übler Geruch, dessen Quelle zunächst nicht auszumachen ist. Als der Kunde die Naßzelle aufsucht, erscheint ein Mädchen im Raum und erzählt der Protagonistin ihre Lebensgeschichte: Ein problematisches Verhältnis zwischen beiden Eltern (der Vater haßt die Mutter), Desillusionierung und Weg in die Prostitution als Ausdruck der Verachtung der feindseligen Umwelt. Nun erfolgt eine Wende in die *twilightzone*. Laut Aussage der Erscheinung (?), wurde das Mädchen vor einer Woche von einem Freier ermordet. Die Leiche befände sich noch zwischen Rost und Matratze. Kazumi wird klar, daß der unangenehme Geruch seinen Ausgangsort in dem Bett hat, auf dem sie sitzt. Liegt nun wirklich ein von dem Gewicht vieler Paare zerdrückter Körper unter ihr? Oder spiegelt sich in der Vision Kazumis eigene Situation. Ist es sie selbst, die sich wie ein "totes Mädchen" fühlt?

Grotesk (2003)

Ähnlich der Konzeption von *OUT*, wählt sich die Autorin in *Grotesk* (2003) bestimmte soziale Gruppen innerhalb der wölfischen Klassengesellschaft, um Verletzlichkeit zu belegen und Lebenslügen zu entlarven. In diesem Fall sind es, angelehnt an ein authentisches Geschehnis (dem sogenannten Tôden OL jiken / Tôkyô Electric Company-Office Lady-Zwischenfall), "strebsame Studentinnen" (yûtosei) und spätere Karrierefrauen, die ihren einsamen Weg bis zum völligen Zusammenbruch gehen. Entsprechend den Vorgaben der Gesellschaft von Bubblonia, die einen unbarmherzigen Sozialdarwinismus kultiviert, ist in den Köpfen ihrer Mitglieder der Wunsch implementiert, Nummer eins zu werden. Auch Frauen übernehmen schon in der Kindheit die Muster des paternalistischen Regimes, wobei sie im Laufe ihres Bestrebens, alle Konkurrenten ohne Rücksicht aus dem Feld zu schlagen, erkennen müssen, daß ihr Kampf von Anfang an aussichtslos war – als Angehörige des weiblichen Geschlechts hatten sie nie eine Chance. Da sie trotz immenser Anstrengungen in den Hierarchien des Patriarchats kaum heimisch werden können, suchen sie sich – nun etwas erschöpft in ihren späten Zwanzigern oder in den Dreißigern – auf Nebenschauplätzen zu

verwirklichen. Einige der Frauen in “Grotesk” fliehen vor den harten Bedingungen der Firmenelitenwelt in subkulturelle Milieus bzw. wählen eine Doppelsexistenz als Prostituierte. Der Text beschreibt demnach die groteske Deformierung der Psyche, die die Protagonistinnen, im Bestreben ihr Leben auszubalancieren, erleiden.

In *Grotesk* befaßt sich Kirino (in der Figur der Mitsuru) zum einen mit dem Phänomen Aum Shinrikyô, der neureligiösen Vereinigung, die 1995 den spektakulären Giftgasanschlag in Tôkyô verübt. Das erschreckende Ereignis gilt als Wendemarke der japanischen Gesellschaft; mit ihm relativiert sich das ausgeprägte Sicherheitsgefühl, der insuläre Sicherheitsmythos (*anzen shinwa*). Aufgeschreckt mußte man erkennen, daß es gerade Angehörige der japanischen Elite waren, etwa Absolventen der renommierten Universität Tôkyô, die Aum als Alternative zur üblichen Laufbahn in Firmen und Ämtern gewählt hatten. Zum anderen thematisiert die Autorin – in der Figur eines Mörders – das Problem der illegalen chinesischen Einwanderer.

Hauptziel ihrer Angriffe sind die unkultivierte Masse der *salary men*, die pragmatischen selbstgerechten Arbeitsmaschinen des höheren Angestelltentums, die feigen Akademiker, die bequemen intriganten Hausfrauen sowie die getriebene Generation der in den 1960er Jahren geborenen Frauen, die die Gebote der Leistungsgesellschaft trotz aller oder eben aufgrund ihrer einseitig mechanistischen Bildung unreflektiert in sich aufsaugen, um dann bei Nichterfüllung ihrer Erwartungen und in naiver Enttäuschung Rache üben zu wollen. Die subkulturelle Landschaft ist ähnlich wie in *OUT* durch die chinesische Mafia geprägt. Parallelwelten zur japanischen Mainstreamgesellschaft sind das seltsame interkulturelle Milieu der Schwestern Hirata (der Vater, der später eine deutsch-türkische Geliebte hat, ist Schweizer polnischer Abstammung, die Mutter Japanerin) sowie das Milieu der neureligiösen Vereinigung; die mäandernde Ausschmückung der Subkultur- und Parallelwelten erinnert an Kirinos altes *romance*-Schema.

I’m sorry, mama (2004)

Mit *I’m sorry, mama* setzt Kirino Natsuo ihre kompromißlose Linie des “Bubblonia-Bashing” fort, spricht, sie demontiert weiterhin lustvoll und fröhlich ein Japan, das sich nach dem Zweiten Weltkrieg dem Materialismus verschrieben hat und seinen Bewohnern ein unwirtliches Land ist, eine kalte Mutter. Während Kirino bewährt böse die japanische Gegenwartsgesellschaft angeht, schreibt sie zugleich die spannende Geschichte einer notorischen Mörderin.

Die Protagonistin des Buchs, die Waise Matsushima Aiko (Aiko = "Liebeskind") repräsentiert die Depravation des Inselreichs. Eindrucksvoll kommentiert der Text ihren Werdegang vom ungeliebten Kind zur instinktsicheren, skrupellosen 40-jährigen Überlebenskünstlerin in einer feindseligen Umwelt. Die Mißachtung und Aggression, die die junge Aiko erfährt, artikuliert sich bald in mörderischen Attacken. Aiko bewegt sich im Laufe ihres Lebens, unter Hinterlassung etlicher Leichen, von Szene zu Szene, von Milieu zu Milieu, um schließlich das Geheimnis ihrer Herkunft zu erfahren. Indem die Autorin auf verschiedene Texte und Kontexte der japanischen und internationalen Gegenwartsliteratur und Kultur sowie auf Filmstoffe anspielt, führt sie ihr schon in *OUT* erfolgreich dargebotenes Leitmotiv der Verbrecherin jenseits der irdischen Gerichtsbarkeit einem spektakulären düsteren Ende zu.

Als "Unterschichtskarakter" treten im Text Kellnerinnen, Zimmermädchen, Dienstmädchen, Prostituierte, Handwerker, Tagelöhner, Arbeitslose und Obdachlose auf. Auch in "I'm sorry, mama" geht es Kirino Natsuo also darum, die widrigen Lebensumstände weniger Privilegierter darzustellen und eine ausschließlich an materiellen Gütern orientierte, heuchlerische und selbstgefällige japanische Gesellschaft zu portraituren. Zentrales Thema des Textes ist die Demontage des japanischen Muttermythos, handelt er doch von dem Kind Aiko, das sich nach der Liebe seiner Mutter sehnt, diese aber nie bekommt. Wie sich im fulminanten Schluß des Romans herausstellt, ist die häßliche Aiko das Kind der hübschen Prostituierten Emi. Emi verstieß ihr Kind, weil es das Produkt einer Gruppenvergewaltigung ist, die Emi, als sie noch das ehrbare Gewerbe des *bus guide* ausübte, über sich ergehen lassen mußte.

Kirinos zentrale Gedankenfigur in "I'm sorry, mama" läßt sich als Verweigerung der Mütterlichkeit in einer kalten, von rücksichtslosen Männern dominierten Gesellschaft fassen. Aiko wäre demnach die Verkörperung all dessen, was Männer Frauen aufzwingen, um dann noch zu fordern, die Frauen müßten es "lieben" – da ja die weibliche Bestimmung laut patriarchalischer Definition die bedingungslose Liebe ist, die den Menschen mit seiner Umwelt versöhnt und ihn letztlich sozialisierbar, d.h. als Humankapital nutzbar macht. Kirino stellt zynisch zur Diskussion, daß die Frau immer in Abhängigkeit zum kapitalistischen Patriarchat lebe und nur die Wahl habe, Sklavendienste für die Familie zu leisten oder eine "freie" Prostituierte zu werden. Glückliche Beziehungen zwischen den Menschen sind in Kirinos Bubblonia nicht möglich. Die Situation ist von Egoismus, Haß, Neid, Gier und Wut geprägt. Aiko ist die vom System generierte Rattenseele, die nun das System selbst zu vernichten droht.

Zu den Vorlagen für den Text zählt aller Wahrscheinlichkeit nach die authentische Geschichte der Aileen Wournos, einer amerikanischen Serienmörderin, die 1992 verhaftet und deren Todesstrafe 2002 vollstreckt wurde. Aileens Leben wurde mehrmals verfilmt, zuletzt im Film “Monster” (2003) von Patty Jenkins. Aileens (Namensentsprechung zu Aiko!) Biographie entspricht dahingehend der Aikos, daß Aileen kein hübsches Kind war, abgeschoben wurde und schon früh ins Sexmilieu geriet. “Monster” weist einen Blickwinkel auf, der der Haltung Kirinos ähnelt. Die Regisseurin vermeidet ebenso wie Kirino, die Serienmörderin als Rächerin zu verherrlichen oder für die Figur aufgrund ihrer schweren Kindheit übergroßes Mitleid einzufordern. Kirinos Aiko wurde zwar gedemütigt und benutzt, doch ihr Charakter ließ von jeher zu wünschen übrig. Sie ist hinterlistig, berechnend, aggressiv, ordinär und selbstgerecht, freilich dies alles in einer Gesellschaft, die ein solches Kind verdient hat.

Kirinos “proletarisch” ambitionierte Gesellschaftskritik schlägt in “I’m sorry, mama” in einen grotesken Hyperrealismus um, den man als “*yellow trash*” markieren könnte. Diese Gangart des Grotesk-Ironischen findet sich zum einen in der Namensgebung der Personen widergespiegelt oder in überzeichneten drastischen Szenen, die allegorische Aussagen transportieren. Zum einen heißt es, wenn man so will zwischen den Zeilen, Nachkriegsjapan sei das (willfährige) Bordell Amerikas, zum anderen wird die japanische Staatsbahn in der Gestalt des Aiko-Opfers Adam zu Grabe getragen. Auf das aktuell in der japanischen Literaturszene verlaubliche Verdikt vom “Ertrinkungstod der reinen Literatur” spielt Kirino eventuell an, wenn Aiko im dritten Kapitel Saruwatari Mutsuko begegnet, die sie in einer Hotelbadewanne ertränkt. Mutsuko war im Besitz der Erstausgabe von Dazais “Disqualifiziert als Mensch” (*Ningen shikkaku*); Aiko stiehlt das Buch und kann es für viel Geld an ein Antiquariat verkaufen.

3. Lebensberatung für Senioren

Weniger düster und hoffnungslos gestaltet sich das Leben der Protagonistinnen in Kirinos Roman *Tamamoe!* (“Glühe, Seele, brenne!”) von 2005. Der Text nimmt auf das demographische Problem der Überalterung Bezug und setzt drei Dekaden nach Ariyoshi Sawakos bekanntem Werk *Kôkotsu no hito* (engl. *The Twilight Years*) zeitgemäße Akzente im Hinblick auf eine literarische Annäherung an das Thema Alter. Kirino nimmt sich, im Unterschied zu Ariyoshis Schilderung der durch die Pflege von Senioren belasteten Familie, aus der Per-

spektive mündiger Senioren der Frage an, wie man sich die späten Lebensdekaden ansprechend gestalten kann. So liest sich *Tamamoe!* als Seniorenroman über die Selbstbehauptung älterer Menschen, über eine "romance grey", und stellt damit, wie bereits vorausgeschickt, einen literarischen Wegweiser zum Glück für den derzeit von vielen Produktherstellern anvisierten "Silber Markt" (*shiruba maruketto*) dar. Die geschickt plazierte Publikation folgt dem Trend der Ratgeberliteratur (*ikikata no hon*). Das Buch hält dementsprechend Anleitungen für das Älterwerden und für die typischen Konfliktsituationen im Leben von Senioren bereit, wobei Kirino verschiedene Altersstadien von 59 bis Mitte 70 kommentiert.

Als ihr Mann den plötzlichen Herztod stirbt, wird die 59-jährige Sekiguchi Toshiko vom behüteten Ehefrauendasein in die rauhe Wirklichkeit gestoßen. Hier warten einige unangenehme Dinge auf sie: Zunächst die Erkenntnis, daß ihr Mann Takayuki seit langen Jahren eine Geliebte hatte. Dann wird sie mit den egoistischen Wünschen ihres Sohnes Akiyuki konfrontiert, der seinen erfolglosen Amerikaaufenthalt abbrechen und mit Frau und Kindern in Toshikos kleines Haus ziehen will. Auch die Tochter Miho denkt daran, einen Teil des Erbes zu beanspruchen. Toshiko nimmt eine Auszeit und verläßt einige Tage ihr Zuhause. Sie findet Zuflucht in einem Kapselhotel. Dort macht sie entscheidende Erfahrungen, dahingehend, daß sie erkennt, wie weltfremd sie bisher war, wieviele andere Lebensstile und Überlebensweisen es gibt. Lehrreich ist für sie die Begegnung mit einer "Profi-Oma", einer alten Frau, die sich im Hotel einquartiert hat und für ihre Ratschläge, die sie den Gästen aufnötigt, Geld einstreicht.

Die Protagonistin, die intensiv über ihre Umwelt und eigene Vorstellungen und Ziele nachzudenken beginnt, sieht ihre Familie zusehends distanzierter. Emotional noch instabil, sucht sie den Kontakt mit der Außenwelt, um sich neu zu orientieren. Endlich wagt sie auch die Konfrontation mit Itô Akiko, der Geliebten ihres Mannes. Akiko ist erstaunlicherweise keine jüngere Frau, sondern mit 63 Jahren älter als Toshiko. Akiko besitzt ein Restaurant, in das eine größere Summe von Takayukis Geld geflossen ist. Toshiko, die meist nur mit drei Freundinnen aus der Schulzeit verkehrte, macht Bekanntschaft mit dem Freundeskreis ihres Mannes, unter anderem mit Tsukamoto, einem sehr attraktiven, älteren, verheirateten Herrn. Es kommt zu einer Liebesnacht in einem luxuriösen Hotel in Shinjuku. Im Laufe der Wochen und Monate, die nach dem Tod ihres Ehemanns vergehen, gelingt es Toshiko, ihre Gefühle der Einsamkeit, Enttäuschung und Wut gegenüber Ehemann und Familie zu bewältigen. Durch den unfreiwilligen Reifeprozess lernt sie, sich zu behaupten, mit ihren Selbstzweifeln umzuge-

hen und eine andere Lebenseinstellung zu gewinnen. Toshiko macht ihren Kindern klar, daß sie das Haus nicht für die Erbschaftsauszahlung verkaufen wird, fordert von Itô Akiko das der Familie Sekiguchi zustehende Geld zurück und geht, so deutet es die letzte Passage des Romans an, das Wagnis ein, sich längerfristig mit dem verheirateten Tsukamoto einzulassen.

Kirino zeigt sich mit diesem Roman erneut als ausgezeichnete Beobachterin menschlicher Psychologien. In ihrer Funktion als Beraterin nimmt die Autorin durchaus eine pädagogische Haltung ein, indem sie ihre Heldinnen auf schmerzvolle Erfahrungsreisen schickt, erfreulicherweise nicht im Stil einer der gängigen weichgespülten Ideologien. Kirino ermuntert dazu – vor dem Hintergrund eines illusionslosen Menschenbildes – sich aus aufoktroierten oder aus eingewöhnten bequemen Mustern zu lösen. Die Lehre, die Toshiko mitgegeben wird, lautet, daß man Risiken eingehen muß, um die Chance auf Glück zu erhalten. Sollte sich das begehrte Glück auch nicht unmittelbar einstellen, ist doch die Erfahrung ein Wert an sich und verhilft zu einem entspannten Lebensgefühl.

Mit ihrer Diskussion um Sex im Alter berührt die Autorin ein spezielles Feld des Seniorendiskurses. Sie plädiert für eine freie Alterssexualität für Frauen und Männer und sieht es jenseits bestehender Tabus und Konventionen als selbstverständlich an, diesbezügliche Bedürfnisse anzumelden. Mit ihrer Entscheidung, die Konventionen hinter sich zu lassen und eigene Bedürfnisse wahrzunehmen, befolgt die befreite Witwe Toshiko den Wegweiser für ein erfülltes Seniorendasein.

4. Zwischen “*hardboiled*”, “proletarischer Literatur” und “*yellow trash*”: Kirinos Genrepastiche

Innerhalb der zeitgenössischen japanischen Literatur nehmen Kirinos Texte hinsichtlich ihrer Originalität und ihres exquisiten anarchischen Impetus eine Sonderstellung ein. Die japanische Kritik, vor allem die von männlicher Seite, gibt sich zuweilen regelrecht erobert über Kirinos neue Interpretationen altbekannter Genres wie des *hardboiled*-Romans. So löst die Prämierung von *Kao ni furikakaru ame* mit dem Edogawa Ranpo-Preis für Kriminalliteratur Empörung aufseiten eines Kritikers aus, der Kirino vorwirft, das Genre verfehlt zu haben (KIRINO 2005: 268ff.). Die Auszeichnung mit dem Naoki-Preis für *Yawarakana hoho* ruft den Widerspruch eines Anonymus mit dem Decknamen “Bart” hervor. Er unterstellt Kirino, auf dem Level einer zweitklassigen Schriftstellerin (*niryû sakka*) zu

bleiben, der es aufgrund ihrer Vergangenheit als Verfasserin von Junior-Romanen oder Ladycomics wohl nie gelingen würde, zur tonangebenden Schule (*honryû*) zu gehören. Man solle ihr deshalb das Lob auf ihre Leistungen, das Kirino stolz machen könne, nicht gönnen (S. 248–250). Kirino weist die spöttisch-überhebliche Kritik, die sehr einseitig von männlicher Warte aus abgefeuert wurde, mit Nachdruck zurück. Man kennt sie seither als Kenka-Kirino (“Streitlustige Kirino”).

In der Essaysammlung *Hakujakyô itanshinmon* (2005; Die Kirche der weißen Schlange), in der die hier vorgestellte Debatte nachzulesen ist, zeigt sich Kirino als äußerst angriffslustige Verteidigerin ihrer Position – wie auch als verletzte Künstlerin, die erst ihren “Tod” erleben mußte, um als Star wiedergeboren zu werden. Kirino befreit sich mit Nachdruck vom Etikett “Hausfrauenautorin” (*shufu sakka*, S. 28) und stilisiert sich im gleichnamigen Kommentar zu den Verrissen selbstironisch zur Religionsstifterin und Hohepriesterin einer “Kirche der weißen Schlange”. Das literarische Reptil erscheint der von der Verlagswelt gekränkten Schriftstellerin im Traum und spornt sie an durchzuhalten. Kirino schwört, weiterhin ihrem Glauben an den Roman anzuhängen, dem Glauben an die Sprache (“*kotoba ga watashi no shinkô da*”, S. 282). Der Kritik von seiten einer Männerwelt, die Schriftstellerinnen nur in bestimmten Sparten zu ließen, kündigt sie den “Glaubenskrieg” an und formuliert eine selbstbewußte Drohgebärde: “*Nyoro, nyoro*”.

Anstoß nehmen die Rezensenten in erster Linie daran, daß Kirino das Genreversprechen der von “männlicher Logik” bestimmten Gattung *hardboiled* nicht einhalte. Kirino wehrt sich gegen die sexistische Grenzlinie, die man hier im Falle des sogenannten *hardboiled* oder *hardboiled mystery* (die Erörterung der Genrevariationen bedürften einschließlich der hier ebenfalls eingeführten Bezeichnung *hanzai shôsetsu* freilich einer schärferen Konturierung) zieht, und kontert, es sei dann eben ihr Recht, sich als Frau mit einer “Frauenlogik” des Genres zu bedienen. Da sie sich als Autorin von Kriminalliteratur (*misuteri sakka*; S. 269) an einem Punkt ihrer Karriere zu eingeengt gefühlt habe, räumt sie ein, ihren schriftstellerischen Horizont und die Setzungen des Genres erweitert zu haben – eine legitime Vorgehensweise eines Autors. Das Genreshifting der Kirino Natsuo ist Teil ihres Schreibens und macht, wenn die Kombinationen greifen, seinen besonderen Reiz aus. In *OUT* gelingt die Mischung zwischen kriminalistischen Elementen, “L-Literatur” im Sinne eines neu artikulierten Frauenselbstbewußtseins und *romance* (geglückte Befreiung der Identifikationsfigur aus widrigen Lebensumständen) ausgezeichnet, wobei manchen Rezipienten die *romance*-Anteile stören mögen, die etwa der sexuellen Interaktion

zwischen Mörder/Täter und Protagonistin (Beispiele *OUT* und “Notizen der Grausamkeit”) unterliegen.

Es sind die reizvollen Covergestaltungen der Bücher, die Hinweise auf Kirinos literarisches Temperament geben: Sie zeigen ästhetisierte Darstellungen im Retrostil, so die Cover von *Yawarakana hoho*, *Rozugâden* und *Gurotesuku* (hier auch die Illustrationen im Buch). Wie es die *gothic atmosphere* der Coverästhetik impliziert, enthalten Kirinos Romane meist einen Anteil “gothic” oder “schwarzer Romantik”, die dem analytischen Realismus des traditionell verstandenen Kriminalromans als Denksportaufgabe (*suiri shôsetsu*) zuwiderlaufen.

Das Label “proletarische Literatur”, dem man Kirino zuordnen möchte, trifft ebenfalls, bedingt durch die Ingredienzien “romance” und “gothic”, nicht ohne weiteres auf ihre Texte zu. Shimada Masahiko wertet Kirinos Arbeiten als authentische “proletarische Literatur”, da sie das Leben von Arbeitnehmern thematisiere bzw. die Situation am Arbeitsplatz beschreibe (vgl. GEBHARDT 2006b). In der Tat schildert Kirino eine ganze Reihe von Niedriglohngewerben (Fabrikarbeiterinnen am Fließband, Kellnerinnen, Zimmermädchen, Hausmädchen, Wäschereihilfe), greift soziale Mißstände in weniger begünstigten Milieus (z.B. Prostituierte, Gastarbeiter, illegale chinesische Einwanderer, Obdachlose/Homeless = “I’m sorry, mama”; “*Rubi*” in “Ambos mundos”) auf, und erläutert eindrucksvoll die in der “Lost Decade” formulierten Problemlagen und Ängste der japanischen Postbubble- und Post-AUM-Gesellschaft. Behandelt werden die einschlägigen Stichworte Zerfall der Familie (jap. *kazoku no hôkai*; “*OUT*”), Kindesmißhandlung (*shôni gyakutai*; “I’m sorry, mama” und “Notizen der Grausamkeit”), AUM-Schock (in “Grotesk”), Übergriffe durch die “chinesische Mafia” (“Grotesk”) sowie Alterungsgesellschaft (*kôreika shakai*; in “Glühe, Seele, brenne!”). Die Autorin recherchiert für ihre Milieustudien an den jeweiligen Örtlichkeiten und unternimmt etliche Reisen (China = “Königsorchidee”; Korea = *Souru-machi monogatari* in “Die Kirche der weißen Schlange”; Cuba = “Ambos Mundos”), um authentische Eindrücke und Informationen zu gewinnen.

Kirinos Hinwendung zum sogenannten Unterschichtsmilieu, ihre Vorlieben für die Schattenseiten der Gesellschaft, läßt sich nicht als Wiederkehr einer “proletarischen Literatur” im herkömmlichen Verständnis interpretieren. Eher manifestiert sich in Kirinos Texten, wie bereits erwähnt, eine Attitüde, die man parallel zur “white trash”-Kunstbewegung “yellow trash” titulieren könnte. Obschon man Kirino ein Problembewußtsein für die Schräglagen der japanischen Gesellschaft nicht absprechen kann, resultiert ihr Interesse an den “Unterschichten” wohl weniger aus der engagierten Position, Aufmerksamkeit auf soziale Brennpunkte zu lenken – dazu sind die Milieus zu sehr maniert und in-

strumentalisiert – als eben aus dem künstlerischen Impetus, die Subversivität der amerikanischen *trash*-Kultur in das japanische System Literatur zu implementieren. Kirinos parodistischer, zuweilen böser “*yellow trash*” mit seinen diversen Tabuthemen und seinem subversiven Potential attackiert nicht zuletzt die konservative Literaturwelt Japans.

Eine feministische Komponente kann man bei Kirino insofern ausmachen, als daß sie in manchen Texten sehr direkt zu Ohnmachts- und Unrechtserfahrungen von Frauen in einer von Männern dominierten Gesellschaft Stellung nimmt. Möchte man eine Botschaft an die Leserinnen herausfiltern, so kann man subsumieren, *per aspera ad adstra*: Die Protagonistinnen müssen in einer “*gothic*”-Initiation die düsteren Seiten der Welt erfahren, um zu sich selbst zu finden. Auch wenn man Kirino entgeghalten kann, sich gängiger trivialer Schemata zu bedienen, entsprechen die Wendungen, die ihre Geschichten nehmen, nur bedingt den üblichen Denkfiguren der japanischen (und westlichen) Unterhaltungsliteratur. Der moralische Fokus liegt bei Kirino kaum auf der Wiederherstellung einer bewährten Ordnung und auf der Sühne für ein Verbrechen. Die “*gothic*”-Initiation oder die Begegnung mit dem Dunklen ist Kirinos Markenzeichen: “Women should walk on the dark side” (AKAMOTO 2002).

Ihre mit Disziplin und Entschlossenheit erreichte Position als Autorin reflektiert die streitbare Kirino – wie in *Hakujakyô itanshinmon* – mit erstaunlicher Offenheit. Die Arbeiten überfrachtet Kirino jedoch nicht mit feministischer Rhetorik oder mit überdeutlich Weltanschaulichem. Sie setzt offensichtlich auf solides Handwerk, das die Grundlage einer Literatur bildet, die man “selbst gerne lesen möchte” (*The Cool!* 2005: 148): als Einladung zur Identifikation mit den Protagonistinnen, die sich in einer Großstadt alleine durch das Leben kämpfen (Ettikett der Verlagswelt: “*tatakau onna*”), durchaus auch als Verführung zum weiblichen zivilen Ungehorsam – und eben zur Unterhaltung. Indem sie das Unterhaltende der Literatur bekräftigt, weist sich Kirino als Pragmatikerin aus, die sich – im Gegensatz zu den dem *l’art pour l’art*- oder dem *poeta doctus*-Prinzip verhafteten Künstlern – nicht experimentelle literarische Komplexität oder philosophische Dichte zum Ziel setzt. Sie sieht im Schreiben nicht zuletzt einen Beruf und eine Einkommensquelle.

Kirino ist eine Ausnahme in der Literaturszene, wenn sie sich zu ihren Ambitionen bekennt und eine realistische Sicht des Autorenberufs annimmt. Mit den Produktionsbedingungen moderner Unterhaltungsliteratur, die heute nur selten thematisiert werden, wäre zum einen Kirinos offensichtliche Gereiztheit im Hinblick auf das Literaturgeschäft zu erklären, ebenso die Schwankungen in ihrer schriftstellerischen Leistung. Um als Autor im Geschäft zu bleiben, habe man, so

die Autorin in einem Gespräch am 8. Juli 2006 in Kichijôji, den Verpflichtungen zur regelmäßigen Publikation von Fortsetzungstexten (*rensai*) in verschiedenen Zeitschriften nachzukommen. Ein Roman, der wie *OUT* in einem Zug (*kakioroshi shôsetsu*) fertiggestellt werden konnte, ist, wie Kirino denkt, unter den Vorgaben des japanischen Literaturmarktes, kaum machbar.

5. Literatur für den Weltmarkt: Eine abschließende Einschätzung

Kirino ist auf gutem Wege, ebenso zum Phänomen zu werden wie Yoshimoto Banana und Murakami Haruki. Sie zählt zu den neuen japanischen Autoren, die in den letzten Jahren die große internationale Bühne betreten. Ob Kirino, die sich viel an amerikanischer Bestseller-Literatur orientiert (siehe die Rezensionen zu Thomas Harris u.a. in *Hakujakyô*), mit ihren aktuellen Texten außerjapanische Leser und Absatzmärkte im Blick hat, ist schwer zu sagen. Ihre Homepage hat sie jedenfalls schon auf weltweite Informationsweitergabe eingestellt.

In diesem Zusammenhang könnte man in Sinne von Iwabuchi Kôichis Forschungen zum Transfer japanischer Populärkultur von einer “odorless” J-Literatur sprechen, d.h. von einer japanischen Literatur, die wie das Produkt Walkman bewußt wenig *Japonesques* bietet (vgl. GEBHARDT 2006). Kirinos Werke werden wie die von Murakami Haruki nicht unbedingt von einer Leserschaft mit ausgeprägtem Japaninteresse oder von einem “bildungsbürgerlichen Lesepublikum” rezipiert – was man im Fall der ersten in Europa in den 1960er/1970er Jahren eingeführten japanischen Autoren (Kawabata Yasunari, Tanizaki Jun’ichirô, Mishima Yukio, Ôe Kenzaburô, Abe Kôbô) und der zweiten Welle aus den 1980er und frühen 1990er Jahren (Yasushi Inoue, Enchi Fumiko, Kôno Taeko, Furui Yoshikichi, Nakagami Kenji) vermuten darf.

Heute ist die zeitgenössische japanische Literatur als Fortschreibung einer Übersetzungsgeschichte der 1980er Jahre, d.h. als begleitendes Übersetzen neuer literarischer Entwicklungen der Jahre um die Wende zum 21. Jahrhundert kaum präsent. Eine dritte Welle japanischer Gegenwartsliteratur macht derzeit japanische Autoren bekannt, die nicht Mitglieder einer literarischen Elite bzw. Vertreter der *jûbungaku* sind. Sicher kann man konstatieren, daß auch bereits in früheren Dekaden Science Fiction-Autoren wie Hoshi Shin’ichi oder Kriminalautoren wie Matsumoto Seichô und Togawa Masako vorgestellt wurden, doch die Zahl von Übersetzungen sogenannter japanischer Unterhaltungsliteratur wächst in den letzten Jahren auffällig. Zu ihr gehören Suzuki Kôji mit “Ring”

(Genre Horror), Takami Kôshun mit “Battle Royale” (als Zukunftsthiller bezeichnet) und Kanehara Hitomi mit *Hebi ni piasu* (jugendliche “Subkultur”) (vgl. GEBHARDT 2006b).

Der kleine Boom der “J-Literatur” im Sinne einer neuen Strömung japanischer Populär- oder Unterhaltungsliteratur auf dem westlichen Buchmarkt steht noch bevor. Kirino Natsuo ist jedenfalls eine Autorin, die das Bild der japanischen Literatur – als global verträglicher Prosa – in der nächsten Zeit mitprägen wird: eine überaus willkommene Alternative zu Murakami Haruki.

Bibliographie

Werke von Kirino Natsuo, ab 1993

Kao ni furikakaru ame (1993; Regen auf ihrem Gesicht / Murano Miro). Tôkyô: Kôdansha.

Tenshi ni misuterareta yoru (1994; Die Nacht, die die Engel vergaßen / Murano Miro). Tôkyô: Kôdansha.

Fire Ball Blues (1995). Tôkyô: Shûeisha.

Mizu no nemuri, hai no yume (1995; Der Schlaf des Wassers, der Traum der Asche / Murano Miro). Tôkyô: Bungei shunjû.

Sabiru kokoro (1997; Das rostende Herz / 6 Kurzgeschichten). Tôkyô: Bungei shunjû.

OUT (1997; Die Umarmung des Todes, 2003). Tôkyô: Kôdansha.

Jiorama (1998; Diorama / 9 Kurzgeschichten). Tôkyô: Shinchôsha.

Yawarakana hoho (1999; Weiche Wangen). Tôkyô: Kôdansha.

Rozugâden (2000; Rosegarden / 4 Kurzgeschichten um Murano Miro). Tôkyô: Kôdansha.

Kôgen (2000; Lichtquelle). Tôkyô: Bungei shunjû.

Gyokuran (2001; Königsorchidee). Tôkyô: Asahi shinbunsha.

Dâku (2002; Dark / Murano Miro). Tôkyô: Kôdansha.

Riaru wârudo (2003; Real World). Tôkyô: Shûeisha.

Gurotesuku (2003; Grotesk). Tôkyô: Bungei shunjû.

Zangyakuki (2004; Notizen der Grausamkeit). Tôkyô: Shinchôsha.

I'm sorry, mama (2004). Tôkyô: Shûeisha.

Hakujakyô itanshinmon (2005; Die Kirche der weißen Schlange / erste Essay-sammlung und 5 Kurzgeschichten). Tôkyô: Bungei shunjû.

Tamamoe! (2005; “Glühe, Seele, brenne!”). Tôkyô: Mainichi shinbunsha.

Ambos Mundos (2005; Eine Reise nach Cuba / Kurzgeschichten). Tôkyô: Bungei shunjû.

Bôken no kuni (2005; Abenteuerland / bislang nicht publiziertes Erstlingswerk). Tôkyô: Shinchô bunko.

Sekundärliteratur

AKAMOTO Mariko

2002 “Sense of alienation inspires novelist”, asahi.com, <http://www.asahi.com/english/weekend/K2001082600108.html> (Zugriff März 2003).

COPELAND, Rebecca

2002 “‘*M is for Murder: K is for Kirino Natsuo*’: Japanese Women Mystery Writers and the Constructed Family”. In: Arntzen, Sonja und Janice Brown (Hg.): *Reading and Writing Japanese Women Texts*. Conference Proceedings. University of Alberta:123–126.

2004 “*Woman Uncovered: Pornography and Power in the Detective Fiction of Kirino Natsuo*”. In: *Japan Forum*, Vol. 16:249–269.

GEBHARDT, Lisette

2006 “Im Alter frei, selbstbewußt und nicht ganz ohne Sex: Kirino Natsuos Wegweiser für ein erfülltes Seniorendasein”, *Homepage der Japanologie Frankfurt*, J-Bungaku Arbeitskreis / Rezensionen (Zugriff März 2006).

2006a “Überlegungen zur zeitgenössischen japanischen Literatur”. In: *Wege der Japanologie. Festschrift für Eduard Klopfenstein*. Meyer, Harald (Hg.). (erscheint 2007).

2007 “Der dunkle Weg der Kirino Natsuo. Unrechtserfahrungen als Thema japanischer Gegenwartsliteratur”. In: Opfermann, Susanne (Hg.): *Unrechtserfahrungen*. Königstein: Ulrike Helmer Verlag.

MULHERN, Chieko Irie

1986 “Japanese Harlequin Romances as Transcultural Women’s Fiction”. In: *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 48, No. 1:50–70.

NDR INFO

2003 *NDR info* (2003): Buchtipp der Woche. Die Umarmung des Todes, <http://www.ndr4.de/pages/infostd/0,2235,OID114250.00.html> (Zugriff Juni 2003).

SAITÔ Minako

2002 “A New Brand of Women’s Literature”. In: *Japanese Book News*, No. 39:1–2.

- 2005 “*Kirino Natsuo no chôyaku to hiyaku*”. In: *The Cool!* S. 134–143.
SAITÔ Tamaki
- 2005 “‘*Kankei no kagaku*’ to shite no *Kirino bungaku*”. In: *The Cool!* S. 124–133.
SEAMAN, Amanda C.
- 2004 *Bodies of Evidence. Women, Society and Detective Fiction in 1990s Japan*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- SHOJI Kaori
- 2003 “On the Trail of Japan’s Crime Fiction Queen”, *International Herald Tribune*, 26th June, http://www2.gol.com/users/coynerhm/on_the_trail_of_japan.htm (Zugriff Juli 2005).
- THE COOL*
- 2005 *The Cool! Kirino Natsuo Special. Shôsetsu shinchô bessatsu* (2005). Tôkyô: Shinchôsha.
- ZDF KULTUR*
- 2003 *ZDF Kultur: Wollust und Gewalt. Japanischer Thriller von Natsuo Kirino*, <http://www.zdf.de/FDFde/inhalt/31/0,2057439,00.html> (Zugriff August 2003).

Übersetzungen

KIRINO Natsuo

- 2003 *Die Umarmung des Todes*. Aus dem Japanischen von Annelie Ortmanns. München: Goldmann Verlag.
- 2003 *OUT*. Translated by Stephen Snyder. Tôkyô: Kodansha International.
- 2003 *Le quattro casalinghe di Tôkyô*. Traduzione di Lydia Origlia. Vicenza: Neri Pozza.
- 2002 *Disparitions*. Traduit par Silvain Chupin. Paris: Rocher.

Verfilmungen

- 1994 *Kao no furikakaru ame*. Mai 1994 (Dorama)
- 1999 *Tenshi ni misuterareta yoru*. Juli 1999 (Film)
- 1999 *OUT*. Oktober 1999 (Dorama)
- 2001 *Yawarakana hoho*. Januar 2001 (Dorama)
- 2002 *OUT*. Oktober 2002 (Film)
- 2006 *Tamamoe!* (Dorama, Oktober bis November 2006)
- 2007 *Tamamoe!* Frühjahr 2007 (Film)

Theateraufführungen

2002 *OUT*. Februar 2002.

2002 *OUT*. November bis Dezember 2002.

