



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2019

Murakami Haruki: Noruwei no mori - Eine gendertheoretische Analyse

Ciorciaro, Alexandra

Abstract: In Murakami Harukis Roman *Noruwei no mori* aus dem Jahr 1987 spielen Geschlechterbeziehungen und Sexualität eine wichtige Rolle. Unter der umfangreichen Forschungsliteratur zu seinem Werk findet sich jedoch nur ein kleiner Teil, der sich diesem Roman aus gendertheoretischer Perspektive nähert. Im vorliegenden Buch wird der japanischsprachige, gendertheoretische Forschungsdiskurs zum Roman aufgearbeitet und nach den darin vertretenen Anliegen und theoretischen Rahmensetzungen befragt. Insbesondere werden oftmals nicht klar gekennzeichnete Bezugnahmen auf die US-amerikanische, feministische Theorie ausführlicher erläutert. Die Themen, die untersucht werden, sind vielfältig: von der Sprache, der Frage nach weiblicher Subjektivität, der Diskussion des Genres des Liebesromans, zu sexuellen Minderheiten und der japanischen Frauenbewegung. Im zweiten Teil wird die Darstellung von Sex in *Noruwei no mori* unter Berücksichtigung der zuvor präsentierten Argumente eingehend untersucht. Damit wird nicht nur die Frage nach der literarischen Darstellung von Geschlechterbeziehungen im Allgemeinen, sondern im Besonderen auch von Sexualität, ins Zentrum gerückt.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-172866>

Monograph

Published Version

The following work is licensed under a Publisher License.

Originally published at:

Ciorciaro, Alexandra (2019). *Murakami Haruki: Noruwei no mori - Eine gendertheoretische Analyse*. München: Iudicium.

ALEXANDRA CIORCIARO

MURAKAMI HARUKI: NORUWEI NO MORI

Eine
gendertheoretische
Analyse

ALEXANDRA CIORCIARO

Murakami Haruki: *Noruei no mori*
Eine gendertheoretische Analyse

Alexandra Ciorciaro

**Murakami Haruki:
*Noruei no mori***

Eine gendertheoretische Analyse



Die Publikation wurde durch die freundliche Unterstützung des Publikationsfonds für die Geistes- und Sozialwissenschaften der Hauptbibliothek der Universität Zürich ermöglicht.

**Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek**

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

ISBN 978-3-86205-614-9

© IUDICIUM Verlag GmbH München 2019

Alle Rechte vorbehalten

Druck: ROSCH-BUCH Druckerei GmbH, Scheßlitz

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

www.iudicium.de

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	7
Inhaltsangabe von <i>Noruuwei no mori</i>	13
TEIL I: GENDERTHEORETISCHE REZEPTION VON NORUWEI NO MORI	16
I.1 Gender als Analysekategorie (Ueno et al.)	16
I.2 Kriterien des Liebesromans (Saegusa Kazuko)	40
I.3 <i>Homosocial desire</i> (Ishihara Chiaki)	51
I.4 Lesbianismus und der <i>male gaze</i> (Watanabe Mieko)	68
I.5 Lesbianismus: eine Gegenposition (Kondō Hiroko)	79
I.6 Murakami und die Frauenbewegung (Satō Izumi)	85
I.7 Schwerpunktsetzungen	93
TEIL II: SEX IN NORUWEI NO MORI	96
II.1 Sex und dessen Darstellung	97
II.2 Das Verlangen männlicher und weiblicher Subjekte	101
II.3 Die Unvereinbarkeit von Liebe und Sex	105
II.4 Bedeutung des Vaginalverkehrs und des weiblichen Orgasmus	105
BEURTEILUNG AUS GENDERTHEORETISCHER PERSPEKTIVE	111
BIBLIOGRAPHIE	117

EINLEITUNG

Geschlechterforschung

Murakami Haruki, geboren am 12. Januar 1949 in Kōbe, ist einer der international bekanntesten japanischen Autoren, der sowohl im Westen als auch in Japan das Interesse zahlreicher Literaturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler auf sich gezogen hat. Obwohl Geschlechterbeziehungen und Sexualität in seinen Romanen eine wichtige Rolle spielen, sind gendertheoretische Auseinandersetzungen mit seinen Werken jedoch karg gesät. Allem voran fehlt bis heute eine ausführliche Diskussion der japanischsprachigen Forschungsliteratur zu diesem Thema. Dieser Diskurs wird hier exemplarisch am Roman *Noruei no mori* ノルウェイの森¹ aufgearbeitet. Im Anschluss an eine ausführliche Auseinandersetzung mit der einschlägigen japanischen Forschungsliteratur findet im zweiten Teil eine thematische Fokussierung statt, in der die Darstellung von Geschlechtsverkehr und Sexualität im Roman näher beleuchtet wird. In diesem Sinne versteht sich diese Monographie als Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Japanologie aus gendertheoretischer Perspektive.

Die Gender Studies begreifen Geschlecht und Geschlechterverhältnisse als gesellschaftliche, veränderbare Konstrukte²:

Sie setzen keinen festen Begriff von Geschlecht voraus, sondern untersuchen, wie sich ein solcher Begriff in den verschiedenen Zusammenhängen jeweils herstellt bzw. wie er hergestellt wird, welche Bedeutung ihm beigemessen wird und welche Auswirkungen er auf die Verteilung der politischen Macht, die sozialen Strukturen und die Produktion von Wissen, Kultur und Kunst hat.³

¹ Die deutsche Übersetzung von Ursula Gräfe erschien erstmals 2001 unter dem Titel *Naokos Lächeln*.

² Osinski 1998, S. 136–137 und Stephan&von Braun 2000, S. 9.

³ Stephan&von Braun 2000, S. 9.

In diesem Kontext wird also unter anderem auch Literatur als Ort der Produktion, aber auch der Reproduktion, von Geschlecht verstanden.⁴ Dies bedeutet, dass literarische Darstellungen einerseits das Selbstverständnis und die Rollenbilder der Menschen prägen, sich an ihnen zugleich aber auch gesamtgesellschaftliche Diskurse über Geschlecht ablesen lassen.⁵ Gerade die Populärliteratur, zu der Murakami auch gezählt wird, ist aufgrund ihrer weiten Verbreitung für den gesellschaftlichen Diskurs bedeutsam.

Wie schon angedeutet, gibt es bis anhin wenige Untersuchungen, die sich ausführlich mit dem Thema Gender in Murakamis Romanen beschäftigen. Ausnahmen bilden etwa Maria Flutsch und Michael Seats, die *female otherness* in Murakamis Literatur untersuchen, sowie Gitte Marianne Hansen, die *contradictive femininity* thematisiert.⁶ Die Tendenz liegt eher darin, die Literatur von Gegenwartsautorinnen aus gendertheoretischer Sicht zu analysieren. In der deutschsprachigen Japanologie leistet Ina Hein mit der 2003 erschienenen Monographie *Under Construction* den wohl umfangreichsten Beitrag zu diesem Forschungsfeld. Sie untersucht darin die Geschlechterkonstruktionen vierer gegenwärtiger Autorinnen der Populärliteratur: Mori Yōko 森瑤子, Ochiai Keiko 落合恵子, Yamada Eimi 山田詠美 und Yoshimoto Banana 吉本ばなな. Im Vorwort weist Hein darauf hin, dass sich die Genderforschung der japanischen Literatur vornehmlich auf die sogenannte *junbungaku* 純文学, die „reine“ bzw. anspruchsvolle Literatur, beschränke und nur wenige Beiträge zur Populärliteratur⁷ existieren. Letzteres wäre insofern sinnvoll, als in der japanischen Gegenwartsliteratur gerade die Populärliteratur aufgrund ihrer weiten Verbreitung für den gesellschaftlichen Diskurs prägend ist.⁸ Die Literaturrecherche konnte Heins Befund teilweise bestätigen: die Forschungsliteratur im deutschsprachigen und englischsprachigen Raum untersucht Geschlecht und Geschlechterbeziehungen häufig in den Werken moderner Autoren, die zum literarischen Kanon gezählt werden.⁹ Ein Interesse an Untersu-

⁴ Osinski 1998, S. 133.

⁵ Osinski 1998, S. 106 und Hein 2003, S. 13–14.

⁶ Flutsch 2010, Hansen 2016 und Seats 2004.

⁷ Im Japanischen kennt man mehrere Bezeichnungen dafür: *taishū bungaku* 大衆文学 (Populärliteratur), *enterteinmento bungaku* エンターテインメント文学 (Unterhaltungsliteratur) und *tsūzoku bungaku* 通俗文学 (Unterhaltungsliteratur).

⁸ Hein 2003, S. 14–15.

⁹ Zum Beispiel Long 2009 und zahlreiche Beiträge zu Sekine 1999.

chungen von Gender in der Populärkultur allgemein (z. B. auch in Manga, Fernsehserien usw.) lässt sich aber inzwischen klar erkennen.¹⁰ Allerdings zeichnet sich die Tendenz ab, sich in der Populärliteratur – so wie Heins Studie auch – mit den Werken von Autorinnen zu beschäftigen. Nicht selten geht es dabei auch um die Frage nach Gegenentwürfen zu hegemonialen Weiblichkeitsbildern.¹¹ Dieses Buch zielt nun auf eine solche Auseinandersetzung mit dem Werk eines gegenwärtigen, populären Autors: Murakami Haruki. Das grundsätzliche Forschungsinteresse dieser Arbeit lässt sich also mit dem Ina Heins vergleichen, mit dem Unterschied, dass hier das Werk eines Autors im Zentrum steht.

Zum Untersuchungsgegenstand

Murakami Harukis Werke wurden inzwischen in über 15 Ländern in zahlreiche Sprachen übersetzt.¹² Sein Debütwerk *Kaze no uta wo kike* 風の歌を聴け¹³ erschien im Jahre 1979 und gewann den Nachwuchspreis der Literaturzeitschrift *Gunzō* 群像. Auch spätere Werke wurden mit renommierten Literaturpreisen wie etwa dem Tanizaki-Jun'ichirō-Preis ausgezeichnet.¹⁴ In den späten 80er-Jahren stieg er nach dem Erfolg seines fünften Romans *Norurwei no mori* – dem hier ausgewählten Untersuchungsgegenstand – zum Kultautor auf.¹⁵

In der japanischsprachigen Literaturkritik hat er Wellen geschlagen, weil seine Literatur sich einer einfachen Einordnung in den hegemonialen Diskurs, der strikt zwischen *junbungaku* und Unterhaltungsliteratur unterscheidet, erwehrt.¹⁶ Die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinen Werken untersucht typischerweise Themen wie das Paranormale, Parallelwelten (meist das Diesseits *kochira gawa* こちら側 im Gegensatz zum Jenseits *achira gawa* あちら側, auch *mukōgawa* 向こう側 oder *takai* 他界), Innerlichkeit (*naimensei* 内面性) bzw. Verinnerlichung (*naimenka* 内面化), die Postmoderne, oder die Frage nach Identität.¹⁷ In den späten

¹⁰ Zum Beispiel Mae 2013 und Mae et al. 2016.

¹¹ Zum Beispiel Donath 2012, Schalow&Walker 1996, Seaman 2004 und ebenfalls mehrere Beiträge zu Sekine 1999.

¹² Rubin J. 2002, S. 5.

¹³ Die deutsche Übersetzung von Ursula Gräfe erschien erstmals 2015 unter dem Titel *Wenn der Wind singt*.

¹⁴ Gebhardt 2003, S. 1.

¹⁵ Rubin J. 2002, S. 172–173.

¹⁶ Kawamura et al. 2008, S. 6 und S. 8–9.

80er- und frühen 90er-Jahren zog er aber auch erstmals das Interesse der sich neu entwickelnden feministischen Literaturwissenschaft auf sich, durch die erstmals Genderfragen in die japanische Literaturwissenschaft Einzug hielten.

Der Roman *Noruei no mori* erschien zuerst 1987 bei der *Kōdansha* 講談社 in zwei Bänden.¹⁸ Das Werk wurde innerhalb kürzester Zeit zum Bestseller, der Einnahmen in Millionenhöhe generierte, und wurde so populär, dass bald von einem „*Noruei no mori*-Phänomen“ ノルウェイの森現象 die Rede war. Bereits von seinem Erscheinen an hat es das Interesse zahlreicher Kritiker und Kritikerinnen, sowie von Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen auf sich gezogen.¹⁹ Der Literaturwissenschaftler Shimamura Teru 島村輝, der im *Murakami Haruki sakuhin kenkyū jiten* 村上春樹作品研究事典 einen groben Überblick über eine Auswahl an Forschungsliteratur zu *Noruei no mori* gibt, weist auf die Bedeutung des Werbeslogans hin, mit dem der Roman vorgestellt wurde:

Dies ist ein Liebesroman. Dies ist eine furchtbar veraltete Bezeichnung, aber einen passenderen Ausdruck konnte ich nicht ersinnen. Es ist ein leidenschaftlicher, ruhiger, trauriger 100%iger Liebesroman.²⁰

Durch diese klare Deklaration, es handle sich bei *Noruei no mori* um einen Liebesroman (*ren'ai shōsetsu* 恋愛小説), wurde ein Rahmen gesetzt, in dem sein Werk gelesen werden sollte. Ein grosser Teil der Forschungsliteratur zu diesem Roman befasst sich aus diesem Grund mit der Liebe, oder besser, mit den zwischengeschlechtlichen Beziehungen, die darin dargestellt werden.²¹ Obwohl es sich hierbei um eine spezifische Art der Geschlechterbeziehung handelt, in welcher in der Regel

¹⁷ In der englischsprachigen Forschungsliteratur unter anderem Cassegård 2007, Kawakami 2000, Murakami F. 2005, Murakami F. 2010, Rubin J. 2002, Strecher 1998, Strecher 1999, Strecher 2002 und Yamada 2009.

In der japanischsprachigen Forschungsliteratur unter anderem Karatani&Fukuda 2004, Katō 1999, Katō 2004 und Kawamura et al. 2008, sowie zahlreiche weitere Beiträge zu Tsuge 2008.

¹⁸ Shimamura 2001, S. 157.

¹⁹ Shimamura 2001, S. 160.

²⁰ Shimamura 2001, S. 160:

これは恋愛小説です。ひどく古ぼけた呼び名だと思うけれど、それ以外にうまい言葉が思いつけないのです。激しくて、物静かで、哀しい一〇〇パーセントの恋愛小説です。

²¹ Shimamura 2001, S. 160.

auch Sexualität eine wichtige Rolle spielt und die in vielerlei Hinsicht gesellschaftlichen Regulierungen unterworfen ist, sind gendertheoretische Perspektiven in den Betrachtungen des Romans untervertreten. Auch unter den verschiedenen Theorien, die Shimamura vorstellt, sind Themen wie sozialer Rückzug, Einkehr in eine innere Welt, Verlust etc. deutlich prävalenter als Genderfragen. Dies ist insbesondere bemerkenswert, da Sexualität und die Darstellung davon in *Noruei no mori* einen vergleichsweise hohen Stellenwert einnehmen, sodass die Forschungsliteratur im allgemeinen kaum umhin kommt, wenigstens ein paar Worte dazu zu verlieren. Die Einordnung des Romans in das Genre des Liebesromans durch den Autor selbst, die Shimamura hervorhebt, ist auch im Hinblick auf einen Teil der Forschungsliteratur, die hier vorgestellt werden soll, von grosser Bedeutung. Die Positionen unterscheiden sich diesbezüglich drastisch voneinander, wie noch gezeigt werden soll.

Es gibt einige wenige Ausnahmen in der deutsch- und englischsprachigen Forschungsliteratur, die sich *Noruei no mori* aus einer gendertheoretischen Perspektive nähern. Die Ausführungen sind dabei aber relativ kurz gehalten und steigen daher nicht sehr tief in die Materie ein. So greift Lisette Gebhardt in ihrem Beitrag zum Kritischen Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur über Murakami Haruki kurz die Geschlechterkonstellation auf, die in *Noruei no mori* entworfen wird und charakterisiert die Protagonistin Naoko als *femme fragile*.²² Sie schreibt aber: „Mehr als die Liebe bestimmt das Thema des Verlusts, des Vergehens und der Erinnerung den Roman.“²³ Eiji Sekine thematisiert *Noruei no mori* im Rahmen einer Betrachtung der Entwicklung des Schreibens über Subjektivität im Hinblick auf Geschlecht. Darin charakterisiert er *Noruei no mori* als Variation einer männlichen Romantisierung von weiblichem Leiden und als Beispiel für eine neue Form männlicher Subjektivitätswürfe, die noch immer in gegenderten Machtstrukturen festhängen.²⁴ Ein wichtiger Text der japanischsprachigen gendertheoretischen Forschung zu *Noruei no mori* wird in einem Artikel von Karin Schulz aufgegriffen. Sie thematisiert Saegusa Kazukos 三枝和子 „weiblichen Blick“ auf japanische Liebesromane. Die Diskussion der theoretischen Grundlagen, mit denen Saegusa arbeitet, fällt jedoch sehr kurz aus, und der Artikel fokussiert vor

²² Gebhardt 2003, S. 3.

²³ Gebhardt 2003, S. 3.

²⁴ Sekine 1996, S. 327, 329 und S. 332–333.

allem auf Saegusas Besprechung von Natsume Sōsekis 夏目漱石 Romanen.²⁵ Saegusas Beitrag im Bezug auf *Noruwei no mori* wird hier in Kapitel I.2 im Detail besprochen.

Aufbau

Teil I gibt einen kritischen Überblick über den japanischsprachigen Forschungsstand gendertheoretischer Untersuchungen von Murakami Harukis Roman *Noruwei no mori*. Pro Kapitel wird jeweils ein Text mit seinen Argumentationslinien vorgestellt. Die Texte werden insbesondere im Hinblick auf ihre Zielsetzungen, Anliegen und theoretischen Bezugsrahmen diskutiert und eingeordnet. Gemeinsamkeiten und Verschiebungen, die über die Jahre stattgefunden haben, werden reflektiert. Viele der vorgestellten Autorinnen und Autoren beziehen sich auf Theorien US-amerikanischer Feministinnen, ohne dies explizit in ihren Texten kenntlich zu machen. Ein Anliegen dieser Monographie ist es, diese theoretischen Grundlagen, ohne die das Verständnis der vorgebrachten Argumente teilweise erheblich erschwert ist, aufzubereiten. Die vorgestellten Thesen werden zudem – wo angebracht – anhand von Textbeispielen aus *Noruwei no mori* überprüft bzw. illustriert.

Die Reihenfolge, in der die Theorien vorgestellt werden, ist so gewählt, dass Bezugnahmen und Querverweise auf bereits geschilderte Thesen möglichst einfach sind. Der Einstieg findet anhand der Thesen von *Danryū bungakuron* 男流文学論 statt – ein Werk, das den Anspruch hatte, einen Richtungswechsel in der japanischen Literaturkritik anzustoßen. Dies wird als Anlass genommen, die Entwicklung der feministischen Literaturkritik in Japan, die erstmals Genderfragen in den literaturwissenschaftlichen Diskurs einführte, nachzuzeichnen. Im zweiten Kapitel wird der chronologisch älteste Text der Auswahl vorgestellt. Dabei geht es in erster Linie um die kritische Hinterfragung des Genres des Liebesromans und um die Formulierung eines Gegenentwurfs. Daraufhin wird im dritten Kapitel die jüngste Erscheinung vorgestellt, in der Murakamis Romane im Hinblick auf *male homosocial desire* untersucht werden. Das Kapitel vier und fünf befassen sich speziell mit der Darstellung von Lesbianismus in *Noruwei no mori*, wobei letzteres Kapitel eine Gegenposition zum vorherigen darstellt. Das sechste Kapitel stellt einen eher neueren Text aus

²⁵ Schulz 2001, Besprechung der grundlegenden Thesen S. 293–294, Kritik daran S. 297. Besprechung der Thesen über Natsume Sōseki S. 294–297.

dem Jahr 2008 vor, der den Roman vor allem historisch positioniert und so auch wieder auf das erste Kapitel referiert. Darauf folgt ein Zwischenfazit, in dem die wichtigsten Themenschwerpunkte und deren Verschiebungen resümiert sind, womit Teil I seinen Abschluss findet.

Das Forschungsinteresse dieses Beitrags liegt neben der Aufbereitung der japanischen Forschungsliteratur speziell auf Murakamis Darstellung von Sex in seinem Roman. Bis anhin gibt es keine Literatur, die sich direkt und explizit mit diesem Thema beschäftigt. Dennoch ist das Sujet von solcher Bedeutung, dass die meiste Sekundärliteratur – und insbesondere die hier vorgestellte – in irgendeiner Form zumindest kurz Bezug darauf nimmt. Teil II unternimmt eine Synthese der Argumente und Beobachtungen, die in der zuvor diskutierten Literatur zum Thema Sex vorgebracht werden. Damit wird ein Bild davon skizziert, wie Murakami Harukis Darstellung von Sex in *Noruwei no mori* aus gendertheoretischer Sicht verstanden werden könnte. Schliesslich wird noch einmal basierend auf der Literaturbesprechung des ersten Teils und der Analyse des zweiten Teils reflektiert, wie Murakamis Roman von einem gendertheoretischen Standpunkt aus zu werten ist. Diese Befunde beschränken sich vorläufig auf den Roman *Noruwei no mori*. Ob und inwiefern sich daraus allgemeinere Aussagen über Murakami Harukis Literatur ziehen lassen, müsste andernorts und anhand neuerer Werke überprüft werden.

Da in den kommenden Kapiteln viele Bezüge zu Murakamis Roman gemacht werden, wird als nächstes eine genaue Inhaltsangabe von *Noruwei no mori* erfolgen.

Inhaltsangabe von *Noruwei no mori*

Der 37-jährige Hauptprotagonist und Ich-Erzähler (*boku* 僕) Watanabe Tōru ワタナベトオル hört im Flugzeug nach der Landung in Hamburg das Beatles-Stück *Norwegian Wood* (*Noruwei no mori* ノルウェイの森) und wird dadurch an die Geschehnisse der Zeit von 1968–1970, als er noch in Tokyo studierte, erinnert. *Norwegian Wood* war das Lieblingsstück seiner damaligen Freundin Naoko 直子.

Diese traf er damals zufällig wieder, nachdem sie sich seit dem Selbstmord ihres gemeinsamen Freundes Kizuki キズキ etwa ein Jahr lang nicht

mehr gesehen hatten. Naoko und Kizuki, die seit Kindesalter eng befreundet waren, waren ein Paar.

Watanabe beginnt sich regelmässig mit Naoko zu treffen, währenddessen geht er mit seinem Freund Nagasawa 永沢 häufig auf Abschlepptour und hat bedeutungslosen Sex mit namenlosen Frauen. An Naokos 20. Geburtstag, im April 1969, hat er mit Naoko vaginalen Geschlechtsverkehr. Als er danach nichts mehr von ihr hört, entdeckt er, dass sie ausgezogen ist. Er schreibt ihr Briefe und erhält schliesslich im Juli eine Antwort. Naoko erzählt in ihrem Brief, dass sie sich nach Kyoto in ein Sanatorium in den Bergen begeben wird.

In Tokyo herrschen währenddessen Studentenunruhen. Eine Kommilitonin, Midori 緑, spricht ihn eines Tages in einem Restaurant an, und sie beginnen sich anzufreunden. Sie ist sehr offen und ungezwungen und spricht mit ihm gerne über sexuelle Themen. Als sie ihn zu sich einlädt, küssen sie sich am Ende des Abends. Watanabe beginnt nun allmählich das Interesse an seinen Abschlepptouren mit Nagasawa zu verlieren.

Nachdem er einen weiteren Brief von Naoko erhält, in dem sie ihn einlädt, sie in Kyoto zu besuchen, fährt er zu ihr in das idyllische und abgeschiedene Ami-Sanatorium. Dort lernt er auch Naokos Mitbewohnerin und gute Freundin, die 38-jährige Reiko レイコ, kennen. Während seines Aufenthalts sprechen sie darüber, dass Naoko mit Kizuki keinen Sex haben konnte und bei ihrem 20. Geburtstag zum ersten und einzigen Mal in ihrem Leben sexuelle Erregung verspürt hat. Watanabe erfährt auch, dass Naokos ältere Schwester sich das Leben nahm, als Naoko noch ein Kind war. Reiko erzählt Watanabe zudem, dass sie von ihrer 13-jährigen Klavierschülerin sexuell missbraucht worden ist. Sie erlitt nach diesem Vorfall und den Gerüchten, dass sie es war, die sich am Mädchen vergriffen hätte, einen Nervenzusammenbruch und kam deshalb in das Sanatorium.

Nach seiner Rückkehr nach Tokyo trifft Watanabe sich wieder mit Midori und besucht mit ihr gemeinsam ihren schwer kranken Vater im Krankenhaus. Dieser verstirbt kurz darauf. Er bleibt mit Naoko und Reiko per Brief in Kontakt und hat nunmehr kein Interesse mehr, mit unbekanntem Frauen zu schlafen. Im Winter fährt er noch einmal ins Sanatorium und hat mit Naoko sexuellen Kontakt ohne Penetration.

Nach einem Umzug im März 1970 bemerkt er plötzlich, dass er sich lange Zeit nicht mehr bei Midori gemeldet hat. Diese reagiert abweisend, und sie haben mehrere Monate lang keinen Kontakt mehr. Zur gleichen Zeit verschlechtert sich Naokos psychischer Zustand, und er erhält keine Briefe mehr von ihr. Als er sich schliesslich mit Midori versöhnt, gesteht

diese ihm ihre Liebe. Watanabe wird sich nun seines eigenen emotionalen Zwistes bewusst, da er sowohl mit Naoko als auch Midori zusammen sein möchte.

Im August erfährt Watanabe von Reiko, dass Naoko sich das Leben genommen hat. Sie verlässt das Sanatorium und besucht ihn in Tokyo. Ehe sie sich verabschieden, haben sie Sex. Der Roman endet damit, dass Watanabe Midori aus einer Telephonzelle anruft und sich fragt *Wo bin ich?*

TEIL I: GENDERTHEORETISCHE REZEPTION VON NORUWEI NO MORI

I.1 Gender als Analysekategorie (Ueno et al.)

1992 erschien *Danryū bungakuron* 男流文学論, das Produkt einer Zusammenarbeit der Sozialwissenschaftlerin Ueno Chizuko 上野千鶴子, der Psychologin Ogura Chikako 小倉千加子 und der Romanautorin sowie Literaturkritikerin Tomioka Taeko 富岡多恵子. Die Autorinnen verbindet ihr Interesse an Gendertheorie und eine Unzufriedenheit mit der damaligen Literaturkritik im Allgemeinen. Das Werk ist eine Transkription ihrer ausführlichen Diskussion von sechs aktuellen Werken verschiedener populärer Autoren, darunter auch *Noruwei no mori* von Murakami Haruki. Ihr Ziel ist es, in die Betrachtung dieser Werke eine weibliche Perspektive einzubeziehen und somit Gender als Analysekategorie der Literaturkritik zu berücksichtigen. *Noruwei no mori* wurde in erster Linie aufgrund seiner Aktualität und Popularität als Forschungsgegenstand ausgewählt, und auch spezifisch aufgrund der männlichen Autorschaft. Die Autorinnen versuchen mit ihrem Werk einen Anstoss zu einer neuen Form der Literaturkritik zu geben. Daher steht die Kritik an *Noruwei no mori* im grösseren Zusammenhang einer Kritik der Literaturkritik selbst, wie sie in den frühen 90er-Jahren in Japan betrieben wurde. Ehe die in *Danryū bungakuron* formulierten Thesen im Detail vorgestellt werden, soll hier zunächst dieser historische Kontext genauer präsentiert werden.

Richtungswechsel der Literaturkritik

Die japanische feministische Literaturkritik, die in den späten 1970er-Jahren mit den Autorinnen Komashaku Kimi 駒尺喜美 und Mizuta Noriko 水田典子 ihren Anfang nahm, wurde massgeblich durch europäische, aber vor allem US-amerikanische, feministische Literaturkritik beeinflusst, die relativ schnell ins Japanische übersetzt worden ist.²⁶ Komashaku vertrat erstmals in der japanischsprachigen Literaturkritik die These, dass Literatur und Literaturkritik keine neutralen und universell gültigen Kategorien sind und dass sie von gesamtgesellschaftlichen Geschlechterdiskursen nicht loszulösen sind. Mizuta auf der anderen Seite fokussierte sich auf die Gesellschaftlichkeit der Kategorie Geschlecht und kritisierte den Essenzialismus im herrschenden Diskurs über Weiblichkeit.²⁷ Damit wurden in der japanischsprachigen Literaturkritik erstmals Genderfragen und gendertheoretische Ansätze berücksichtigt. Diese Entwicklung fällt in die Zeit der japanischen Frauenbewegung der 1970er-Jahre, die Teil einer weltweiten feministischen Bewegung in den 60ern und 70ern war. In ihrem Zentrum stand eine Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Institutionen wie Sexualität und Ehe, sowie die Dekonstruktion essenzialistischer Vorstellungen von Weiblichkeit. In diesem Kontext fand von Seiten der Frauen auch eine erneute Auseinandersetzung mit Literatur statt.²⁸ Die Frauenliteratur (*joryū bungaku* 女流文学) bildete sich erstmals im frühen 20. Jh. als selbstbewusste literarische Strömung heraus, dennoch blieb sie im literarischen Diskurs drastisch untervertreten.²⁹ Es herrschte eine Unzufriedenheit mit der Tatsache, dass Literatur nach wie vor ein fast ausschliesslich männlich dominiertes Feld darstellte, sodass sich diese neue Form der Literaturkritik in den 80er-Jahren zunächst auf die Aufwertung weiblicher Autorschaft konzentrierte. Erst in den 90er-Jahren begann schliesslich eine systematische Auseinandersetzung mit den Werken von Autoren.³⁰ In der richtunggebenden US-amerikanischen feministischen Kritik fand diese Auseinandersetzung in umgekehrter Reihenfolge statt. Dort wurde in den Anfangszeiten der 60er-Jahre zunächst männliche Literatur kritisiert und erst in einer zweiten Phase fand eine Neuentdeckung weiblicher Autorschaft statt.³¹

²⁶ Kitada 1994, S. 78 und 80.

²⁷ Kitada 1994, S. 81–82.

²⁸ Tsushima 1994, S. 24–28.

²⁹ Tsushima 1994, S. 24 und 26.

³⁰ Kitada 1994, S. 72–73.

³¹ Showalter 1985, S. 5–6.

Danryū bungakuron erschien, wie schon erwähnt, in den frühen 90er-Jahren, und es handelt sich dabei, wie Ueno in ihrem Nachwort des Buches schreibt, um den ersten gross angelegten Versuch in der japanischsprachigen Literaturkritik, die Werke männlicher Autoren von einem feministischen Standpunkt aus neu zu evaluieren. Das Augenmerk feministischer Kritik sei bis anhin bis auf wenige Ausnahmen auf die Wiederentdeckung und Neubewertung der Werke von Schriftstellerinnen beschränkt gewesen.³² Auch die Literaturkritiker Suga Hidemi 結秀実 und Iguchi Tokio 井口時男 stellen im Folgejahr der Veröffentlichung fest, dass Kritik in der Form, wie sie in *Danryū bungakuron* hervorgebracht wird, zuvor in Japan so nicht existiert, oder zumindest bis anhin keine öffentliche Beachtung erhalten habe.³³

Tomioka greift im Nachwort zudem die Frage nach einer allgemeineren Kritik des japanischen Literaturbetriebs auf, wodurch sie *Danryū bungakuron* explizit in diesem grösseren Kontext positioniert. Sie weist darauf hin, dass der Literaturbetrieb in Japan ein Machtssystem sei, das stark elitäre Züge aufweise und vornehmlich an der eigenen Machterhaltung interessiert sei. Dabei hat nur ein beschränkter, innerer Kreis der Literaturindustrie, die sogenannte *bundan* 文壇, grossen Einfluss auf die Literaturkritik, und dieser verfüge über die Definitionsmacht in der Frage, was denn überhaupt als Literatur gilt. Tomiokas Kritik richtet sich hier besonders auf die Tatsache, dass sich die einflussreiche *bundan* ausschliesslich aus älteren Männern zusammensetzt und demnach Verhandlungen über Literatur, unter anderem also auch Kritik, weitgehend unter Ausschluss von Frauen geführt würden.³⁴

Auf diese Thematik gehen die drei Autorinnen in einem Gespräch, das noch im selben Jahr der Veröffentlichung von *Danryū bungakuron* in der Literaturzeitschrift *Chūō kōron* 中央公論 erschien, ausführlicher ein. Ihr Buch löste verschiedene Reaktionen aus, doch die Autorinnen stellen fest, dass die orthodoxen Hauptströmungen der *bundan* die Publikation weitgehend ignoriert hätten.³⁵ Ueno identifiziert mehrere mögliche Ursachen für dieses Schweigen: Einerseits hat sich die feministische Kritik als relativ neue Form der Literaturkritik in Japan Anfang der 90er-Jahre im Gegensatz zu Europa oder US-Amerika noch nicht etablieren können.

³² Ueno et al. 1992a, S. 400.

³³ Kan'no et al. 1993, S. 242–243.

³⁴ Ueno et al. 1992a, S. 405–406.

³⁵ Ueno et al. 1992b, S. 214.

Demnach vermutet sie diesbezüglich sehr grosse Bildungslücken, sodass ihre Kritik aufgrund mangelnder Vorkenntnisse schlicht nicht verstanden wurde. Eine weitere Möglichkeit sieht sie darin, dass die Kritik zwar verstanden, jedoch absichtlich ignoriert wurde, da ansonsten eigene Fehler hätten eingestanden werden müssen. Das Schweigen sei also eine politische Entscheidung zum Selbstschutz. Als letzten Grund nennt sie den festen Glauben an eine „orthodoxe Literaturkritik“ (*seitōha bungei hihyō* 正統派文芸批評), aus der ihre Form der Literaturkritik kategorisch ausgeschlossen ist. An dieser Haltung kritisiert sie, dass sie ein ahistorisches Wesen der Literaturkritik impliziert und damit die genderpolitische Dimension dieses Diskurses verschleierte.³⁶

Ueno et al. identifizieren zudem Sprache als ein wichtiges Element des systematischen Ausschlusses von Frauen aus dem literaturkritischen Diskurs. Die Sprache der Kritik sei eine *männliche* Sprache, und Kritik, die nicht in dieser hegemonialen Sprache formuliert ist, wird a priori als Kritik nicht ernstgenommen.³⁷ Zur Veranschaulichung kann eine Argumentationslinie, mit der *Danryū bungakuron* kritisiert worden ist, dienen: So warf der Literaturkritiker Tsuge Teruhiko 柘植光彦 dem Werk vor, dass der Begriff *riariti* リアリテイ (Realität bzw. hier Realismus), der in *Danryū bungakuron* als wichtige Analysekategorie herangezogen wird, kein gültiger Begriff der Literaturkritik sei. Dabei setzt Tsuge die hegemonialen Begrifflichkeiten der *bundan* als Massstab, obwohl der Begriff *riariti* von den Autorinnen in *Danryū bungakuron* ganz klar definiert wird. Dieser weicht von der Begriffsbestimmung der orthodoxen literarischen Kreise ab, in welchen dafür gerade der Begriff *akuchuariti* アクチュアリテイ (Aktualität) geläufig war.³⁸ Ueno et al. verwenden eine eigene Sprache und legen eigene Kategorien fest, die sie in ihrem Text definieren und erläutern, dennoch nahmen Autoren wie Tsuge aufgrund dieser Abweichung ihre Kritik als solche nicht mehr ernst und setzten sich daher auch nicht inhaltlich damit auseinander.

Ein Blick in eine Diskussion der anerkannten Literaturkritiker Akiyama Shun 秋山駿, Kan'no Akimasa 菅野昭正, Suga Hidemi und Iguchi Tokio, die 1993 in der Zeitschrift *Gunzō* 群像 gedruckt wurde, zeigt, dass diese neue Form der Literaturkritik sich erst noch durchsetzen musste. Akiyama Shun etwa meint, dass Frauen kein Interesse daran hätten, der Literatur-

³⁶ Ueno et al. 1992b, S. 218–219.

³⁷ Ueno et al. 1992b, S. 222–224.

³⁸ Ueno et al. 1992b, S. 221–222.

kritik nachzugehen und ihnen die Sprache und abstrakten Begriffe der Kritik zu langweilig seien. Die Sprache der Kritik sei nicht adäquat, um die Tiefgründigkeit von Frauen auszudrücken.³⁹ Seine Äusserungen weisen deutlich auf eine Vorstellung von genderspezifischen, essenzialisierten Interessen hin, die diesen von den Autorinnen kritisierten Ausschlussstrukturen zugrunde liegt. Kan'no distanziert sich von einer solchen Auffassung und argumentiert im Bezug auf die Frage, weshalb es so gut wie keine Literaturkritikerinnen gibt, dass Frauen bisher durch die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse keinen Zugang zu akademischer Bildung hatten und ihnen somit die Grundlage zum Handwerk der Kritik fehle.⁴⁰ Hier lässt sich immerhin eine Berücksichtigung struktureller Benachteiligung von Frauen ausmachen, jedoch scheint diese Erklärung unzureichend. In den 90er-Jahren traf zwar auf die Generation der *bundan* zu, dass Frauen kaum Zugang zu universitärer Bildung hatten, jüngere Generationen von Frauen jedoch waren sehr wohl akademisch gebildet. In Kan'nos Aussage scheinen diese nicht berücksichtigt zu sein. Es stellt sich also die Frage, ob dies nicht auch ein Hinweis auf eine beschränkte Vorstellung davon ist, wer denn überhaupt Literaturkritik betreibt – nämlich ältere Generationen. Iguchi geht hier noch einen Schritt weiter und fragt danach, ob die Abwesenheit von Frauen in der *bundan* nicht auf die Organisationsstrukturen der Literaturkritik selbst, d. h. unter anderem auf den elitären Charakter der *bundan*, zurückzuführen sei. Er verweist darauf, dass etwa in den USA keine solch gildenartige Institution existiert und die Welt der Literaturkritik dort direkt an die akademische Welt anschliesst, sodass der Zugang auch für (junge) Frauen sehr einfach war, sobald ihr Recht auf Bildung erstmal etabliert war. In Japan hingegen schaffe die *bundan* eine eigene Welt von abstrakten Begriffen, aus der Frauen systematisch ausgeschlossen werden.⁴¹ Im Gegensatz zu Kan'nos Erklärung vermag diese auch das Defizit junger gebildeter Frauen (und auch junger Männer) in der *bundan* zu deuten. Suga äussert sich ziemlich ambivalent, soll aber insgesamt eine Entwicklung hin zu einer befürwortenden Haltung durchgemacht haben.⁴²

Ueno et al. stören sich schliesslich noch am prävalenten Frauenbild, das in der Literatur verbreitet und von der *bundan* durch ihre

³⁹ Kan'no et al. 1993, S. 244 und 246–247.

⁴⁰ Kan'no et al. 1993, S. 244.

⁴¹ Kan'no et al. 1993, S. 245–246.

⁴² Kitada 1994, S. 77.

wohlwollende Rezeption reproduziert würde. Tonangebend sei dabei besonders das Frauenbild des Schriftstellers Yoshiyuki Jun'nosuke 吉行 淳之介, dessen Darstellung von „wahren Frauen“ (*shin no onna* 真の女 und *makoto no onna* まことの女) in literarischen Kreisen gefeiert wurde. Auch dieser Diskurs ist durch eine essenzialistische Anschauung genderspezifischer Qualitäten und Rollenbilder geprägt, und diese Art der positiven Rezeption übt Druck auf Autoren aus, in ihren Werken ein bestimmtes Frauenbild zeichnen zu müssen.⁴³ Da Frauen in ihrem Umfeld stets mit diesem Frauenbild, das unter anderem in der Literatur verbreitet wird, konfrontiert werden, führe dies zu einer Internalisierung sexistischer und misogyner Denkmuster und einer Beeinflussung ihrer (Selbst-)Wahrnehmung. Zugleich stellen aber auch insbesondere junge Leserinnen fest, dass das in der Literatur verbreitete Frauenbild überhaupt nicht mit ihrem Selbst übereinstimmt.⁴⁴ Ueno sieht in dieser Billigung frauenfeindlicher Literatur seitens der *bundan* eine klare Doppelmoral. Niemand würde auf die Idee kommen, einem antisemitischen Werk einen Literaturpreis zu verleihen, bei frauenfeindlichen Werken sei dies jedoch kein Thema.⁴⁵ Sie bemängelt also, dass gegen Frauen gerichteter Sexismus zumindest zu dieser Zeit gesellschaftlich noch nicht ausreichend als Problem anerkannt war.

Zusammengefasst lässt sich folglich sagen, dass die Zielsetzungen von Ueno et al. denjenigen der ersten Phase der US-amerikanischen feministischen Kritik der 60er-Jahre sehr ähnlich sind. Elaine Showalter fasst diese wie folgt zusammen:

In its earliest years, feminist criticism concentrated on exposing the misogyny of literary practice: the stereotyped images of women in literature as angels or monsters, the literary abuse or textual harassment of women in classic and popular male literature, and the exclusion of women from literary history. Feminist critics reinforced the importance of their enterprise by emphasizing the connections between the literary and the social mistreatment of women in pornography, say, or rape.⁴⁶

Mit *Danryū bungakuron* intendierten Ueno et al. also einen Richtungswechsel in der Literaturkritik anzustossen.

⁴³ Ueno et al. 1992b, S. 227.

⁴⁴ Ueno et al. 1992b, S. 226–227.

⁴⁵ Ueno et al. 1992b, S. 227.

⁴⁶ Showalter 1985, S. 5.

Ein Roman der unmöglichen Liebe

Ueno et al. entwickeln in *Danryū bungakuron* die These, dass es sich bei *Noruwei no mori* nicht um einen Liebesroman, sondern um einen „Roman der unmöglichen Liebe“ (*ren'ai „fukanō“ shōsetsu* 恋愛「不可能」小説) handle.⁴⁷ Sie vertreten den Standpunkt, dass es eine Geschichte über das Scheitern der Entstehung bedeutsamer zwischenmenschlicher Beziehungen sei, weil sich der Protagonist Watanabe Tōru bewusst nicht auf andere einlässt. Im Roman dargestellt sei ein anhaltender Zustand des Aneinander-Vorbeiredens (*disukomi* ディスコミ), den sie in den genderspezifischen Differenzen der gesellschaftlichen Realität, mit welcher der Protagonist und die Protagonistinnen konfrontiert sind, begründet sehen. Besonders durch den Charakter Midori könne die Lebenswirklichkeit junger Frauen und deren Umgangsformen damit verstanden werden. Dies sind Konstellationen im Roman, die dadurch sichtbar werden, dass Gender als zentrale Analysekatgorie gesetzt wird. Obwohl die Autorinnen Murakami dafür loben, dass ihm damit eine sehr lebensnahe Darstellung gelungen ist, werfen sie ihm vor, diese Dynamik der Dissonanz der Geschlechter implizit gutzuheissen.

Fehlende Aktivität

Zum besseren Verständnis der Kritik der Autorinnen soll zunächst einmal ihre Charakterisierung des Hauptprotagonisten und Erzählers Watanabe Tōru vorgestellt werden, die sie an den Anfang ihrer Analyse stellen. Die These, die Ueno et al. im Bezug auf die Romanfigur Watanabe aufstellen, kann eng in Verbindung mit ihren weiteren Beobachtungen gebracht werden.

Watanabe Tōru soll von Kritikern vielfach als Traummann, gutmütig (*yasashii* 優しい) und freundlich (*shinsetsu* 親切) bezeichnet worden sein. Ogura widerspricht dieser Charakterisierung vehement und umreisst ihn vielmehr als äusserst egoistische und distanzierte Person, die jeder Verantwortung aus dem Weg geht.⁴⁸ Die Autorinnen sind sich einig, dass Watanabes Charakter in erster Linie durch fehlende Aktivität gekennzeichnet ist. Anstatt selbst aktiv zu handeln, lässt er sich von den anderen Romanfiguren zum Handeln verleiten und lädt sie mit seiner Art dazu ein,

⁴⁷ Ueno et al. 1992a, S. 295.

⁴⁸ Ueno et al. 1992a, S. 257–258 und S. 275–276.

Handlungsvorschläge zu entwerfen. Ogura bezeichnet dies auch als „verdrehte Aktivität“ (*kussetsu shita nōdōsei* 屈折した能動性) und sieht darin ein Anzeichen für eine überhebliche Grundhaltung Watanabes.⁴⁹ Dieser Punkt wird durch ihre Beobachtung unterstrichen, dass fast alle Charakterbeschreibungen über Watanabe aus dem Mund anderer Romanfiguren stammen. Seine halbherzige Bestürzung über elitäre Aussagen Nagasawas sieht sie als geheuchelt an. In Wahrheit halte auch er sich für etwas besseres.⁵⁰ Sie führt diesen Gedanken nicht weiter aus, er lässt sich aber relativ einfach begründen: Wäre Watanabe über solche Aussagen ernsthaft bestürzt bzw. würde er sich tatsächlich daran stören, sollte es einen Raum dafür geben, Nagasawas Verhalten und Aussagen zu problematisieren. Eine darauf basierende Spannung zwischen den Beiden bleibt jedoch aus. Somit sind Oguras Zweifel an der Aufrichtigkeit von Watanabes Bestürzung und ihre Frage, ob Watanabe solch indirektes Selbstlob nicht eher willkommen heisst, durchaus legitim. Ogura stellt darüber hinaus auch misogynen Tendenzen bei ihm fest: in Kapitel 3 lässt Watanabe sich im inneren Monolog über Schminkgewohnheiten und Schönheitspflege von Frauen aus. Sein Unmut scheint sich dabei auf die Frauen selbst zu richten, statt etwa auf den gesellschaftlichen Zwang, einem Schönheitsideal zu entsprechen, der einem normativen Frauenbild entspringt.⁵¹ Auch dies lässt sich als Indiz für eine überhebliche Geisteshaltung lesen.

Als weiteres Charakteristikum des Erzählstils in *Noruei no mori* hebt Tomioka hervor, dass persönliche Geschichten verschiedener Romanfiguren dem Lesepublikum in der Regel nicht durch den Erzähler eröffnet werden, sondern von der fraglichen Person selbst in der direkten Rede erzählt werden.⁵² Insofern könnte man sagen, dass Watanabe selbst in seiner Funktion als Erzähler der Geschichte in gewisser Hinsicht nicht sonderlich durch Aktivität geprägt ist. Des weiteren stellt Watanabe selbst eine entscheidende Ausnahme dar, wenn es darum geht, anderen gegenüber Persönliches preiszugeben. Selbst wenn er direkt darauf angesprochen wird, entzieht er sich dieser Handlung mit der fadenscheinigen Entschuldigung, es gäbe nichts Interessantes zu berichten.⁵³ Auch das deutet darauf hin, dass Watanabes Aktivitätslosigkeit auf narrativer Ebene akzentuiert wird.

⁴⁹ Ueno et al. 1992a, S. 258–259.

⁵⁰ Ueno et al. 1992a, S. 261.

⁵¹ Ueno et al. 1992a, S. 258.

⁵² Ueno et al. 1992a, S. 290.

⁵³ Ueno et al. 1992a, S. 290–291.

Neben dieser Aktivitätslosigkeit ist Ueno et al. zufolge eines von Watanabes Hauptmerkmalen seine emotionale Distanziertheit: er ist unwillig, Bindungen einzugehen.⁵⁴ Diese Aspekte scheinen sehr eng miteinander zusammenzuhängen: Auch wenn Ueno et al. es versäumen, näher auf diesen Kernpunkt einzugehen, wird aus ihrer Argumentation folgendes klar: In ihrer Auffassung stellt der Akt, persönliche Dinge mit einer anderen Person zu teilen, im spezifischen Kontext dieses Romans einen entscheidenden Schritt dar, sich jemandem emotional anzunähern. Eine Beziehung mit jemandem einzugehen bedeutet aktive Teilnahme. Es ist kein passiver Zustand, sondern ein anhaltender, aktiver Prozess.⁵⁵ Watanabes Unwille, etwas über sich selbst preiszugeben, also auf eine unmittelbare Weise aktiv zu werden, kann somit als Zeichen seines Unwillens, sich jemandem emotional anzunähern und eine Beziehung aufzubauen, verstanden werden. Auf der Ebene körperlicher Annäherung spielt sich etwas Ähnliches ab. Diesen Umstand sprechen die Autorinnen deutlicher an: Körperkontakt wird nicht einfach so von Watanabe initiiert. Vielmehr wird dieser entweder aktiv durch die Protagonistinnen eingeleitet oder er entsteht aufgrund einer Reaktion Watanabes auf eine – von ihm als solche wahrgenommene – Aufforderung einer Protagonistin.⁵⁶ Die Autorinnen zeigen also auf, dass Watanabe im Speziellen nicht von selbst aktiv wird, um anderen in irgendeiner Weise – weder emotional noch körperlich – näher zu kommen.

Um somit auf das anfangs Gesagte zurückzukommen: der Schein von Watanabes Gutmütigkeit ist nichts anderes als das Ergebnis seines passiven Charakters. Ohne die aktiven Handlungen von Watanabes Umfeld würde die ganze Geschichte des Romans gar nicht erst zustande kommen.⁵⁷ Hier soll schon vorweggenommen werden, dass Saegusa Kazuko, deren Theoretisierung des Romans im nächsten Kapitel vorgestellt wird, fast dieselben Feststellungen macht. Saegusa schreibt, dass Watanabe Frauen gegenüber ständig sehr rücksichtsvoll ist und nicht versucht, sich ihnen gegenüber zu behaupten. Daher erscheint er als gutmütig, jedoch sei dies in Wahrheit lediglich ein Ausdruck seines Unwillens, emotionale Bindungen einzugehen. Saegusa selbst spricht zwar nicht von mangelnder Aktivität, sagt jedoch das Gleiche wie Ueno et al. in *Danryū bungakuron*,

⁵⁴ Ueno et al. 1992a, S. 286–288.

⁵⁵ Ueno et al. 1992a, S. 287.

⁵⁶ Ueno et al. 1992a, S. 262 und S. 284.

⁵⁷ Ueno et al. 1992a, S. 258–259.

wenn sie davon spricht, dass Watanabe bloss auf seine Umwelt – in diesem speziellen Fall also auf zufällig vorhandene Frauen – reagiert.⁵⁸ Ueno betont, dass der hier dargestellte Typus eines passiven Mannes sehr aktuell (*imateki* いま的) sei und Murakami insofern ein realistisches Porträt gelungen ist.⁵⁹

Sprache und Fehlkommunikation

Der Literaturkritiker Yoshimoto Takaaki 吉本隆明 soll *Norui no mori* als eine Geschichte beschrieben haben, in der sich die Protagonistinnen eine Liebesbeziehung mit einem Mann wünschen, von dem sie dann aber abgelehnt werden. Ueno et al. widersprechen dieser Auffassung: Ihrer Meinung nach wünschen die Frauenfiguren in *Norui no mori* sich nicht eine Liebesbeziehung, sondern in erster Linie Sympathie (*jō* 情). Die Autorinnen bezweifeln, dass aus ersterer zwangsläufig auch letztere gewonnen werden kann.⁶⁰ Dies ist Dreh- und Angelpunkt der Charakterinteraktionen und auch genau der Punkt, an dem die Kommunikation scheitert. Das Kernproblem scheint darin zu liegen, dass diese beiden Dinge nicht klar voneinander unterschieden und irrtümlicherweise gleichgesetzt werden. Aber nicht nur Yoshimoto, sondern auch der Protagonist Watanabe interpretiert diesen Wunsch der Frauen in *Norui no mori* nach jemandem, der wirklich zuhört und ihnen Mitgefühl entgegenbringen kann, fälschlicherweise als gleichbedeutend mit dem Wunsch nach einer Liebesbeziehung. Dass die Frauen Gehör einfordern, verstehen Ueno et al. als Versuch ihrerseits, mit traditionellen Strukturen, die den Mann einseitig als erzählendes Subjekt setzen und der Frau die Rolle der Zuhörenden zuteilen, zu brechen. Frauen ist es zwar möglich, untereinander Gehör zu verlangen, aber gegenüber Männern werden solche Forderungen gemeinhin unterdrückt.⁶¹ Der Wunsch, den die Protagonistinnen ausdrücken und der missverstanden wird, ist ein Wunsch nach Emanzipation aus diesen unterdrückerischen Strukturen. Die Forderung der Protagonistinnen lautet: „Hör zu, hör zu“ (*kiite, kiite* 「聞いて、聞いて」).⁶² Ueno geht sogar noch etwas weiter und meint, die konkrete Forderung sei: „Hör

⁵⁸ Saegusa 1990, S. 204.

⁵⁹ Ueno et al. 1992a, S. 260.

⁶⁰ Ueno et al. 1992a, S. 307.

⁶¹ Ueno et al. 1992a, S. 291–292.

⁶² Ueno et al. 1992a, S. 290–291.

zu. Ich brauch' nichtmal Rückmeldung von dir, also hör zu.⁶³ Zunächst einmal geht es den Protagonistinnen also ganz grundsätzlich darum, überhaupt öffentlich, d. h. in einem Raum, der nicht auf das Gespräch unter Frauen beschränkt ist, sprechen zu dürfen. Im Zentrum steht demnach der Akt des freien, ungebundenen Sprechens gegenüber einem Mann *an sich*, der zu einem Schritt hin zur Gleichberechtigung wird. Im Kontext der Argumente von *Danryū bungakuron* ist das Frauengespräch tendenziell negativ konnotiert, da es einen Ort darstellt, der als limitierend wahrgenommen wird. Die Literaturwissenschaftlerin Satō Izumi 佐藤泉, deren Argumentation in Kapitel I.6 ausführlich behandelt wird, betont hingegen die positiven Seiten des Frauengesprächs, das sie als wertvolle Ressource versteht, da hier weibliche Anliegen ungestört ausformuliert werden können.⁶⁴

Ueno et al. zeigen mit ihren Argumenten auf, dass das Sprechen einen zentralen Aspekt des Romans darstellt. Thematisch ist es eines der grössten Anliegen der Protagonistinnen, aber in zweierlei Hinsicht ist es auch ein wichtiges stilistisches Merkmal. Einerseits macht Tomioka, wie bereits erwähnt, darauf aufmerksam, dass insbesondere die Lebensgeschichten der verschiedenen Protagonisten und Protagonistinnen in der direkten Rede wiedergegeben werden. Dadurch entstehe der Eindruck, dass man der Geschichte *zuhört* statt sie zu lesen.⁶⁵ Auf der anderen Seite spiegelt Murakamis Schreibstil in diesem Roman auch die Forderung von Frauen wider, frei sprechen zu können. Er bedient sich eines realistischen und zeitgemässen Sprachstils, der sich an der natürlichen Sprache, die Frauen im Alltag benutzen, orientiert. Damit entsagt er dem Einsatz einer konventionellen codierten Sprache in der Literatur.⁶⁶ Dieser Befund wird auch von Satō Izumi bestätigt, die diese Thematik in ihrem historischen Kontext beleuchtet. Tomioka behauptet weiter, dass Murakami, indem er die Erzählung stückweise durch den Dialog verschiedener Leute entfaltet, mit dem traditionellen Erzählstil des Romans breche, in dem ein einziger Erzähler oder eine einzige Erzählerin den Lesern und Leserinnen die Ereignisse näherbringt.⁶⁷ Sie meint,

⁶³ Ueno et al. 1992a, S. 291:

「聞いて、聞いて。べつにあなたからのレスポンスなんかいらなから」

⁶⁴ Satō 2008, S. 71.

⁶⁵ Ueno et al. 1992a, S. 269–270 und S. 290.

⁶⁶ Ueno et al. 1992a, S. 270–271 und S. 282.

⁶⁷ Ueno et al. 1992a, S. 271.

dass Murakamis Stil damit den Nerv der Zeit treffe und sich der Roman auch gerade deshalb bei einem jungen Lesepublikum solch grosser Popularität erfreue.⁶⁸ Eine Antwort auf die Frage, inwiefern Murakami in dieser Hinsicht tatsächlich einen neuen Beitrag leistet, bleibt sie jedoch schuldig. So bleibt dieses Urteil recht fragwürdig, da *Noruei no mori* nur einer von vielen szenisch-dialogischen Romanen der japanischen Literaturgeschichte ist.

Die Möglichkeit des Sprechens, welche die Protagonistinnen einfordern, wird ihnen in diesem Roman eben durch Watanabes „verdrehte Aktivität“ ermöglicht. Gerade weil Watanabe kein Bedürfnis verspürt, anderen etwas über sich zu erzählen und somit kaum einen Anspruch auf Sprechzeit erhebt, ist es den Frauen möglich, sich diese ohne Widerstand oder negative Konsequenzen anzueignen. Dieser Umstand kommt bei Ueno et al. leider etwas zu kurz. Zudem lässt sich Murakami in dieser Hinsicht anrechnen, dass seine Protagonistinnen in *Noruei no mori* auch gegenüber dem Lesepublikum frei sprechen. Die Frauen erzählen ihre Lebensgeschichten selbst, mit ihrer eigenen Stimme, und aus eigenem Antrieb. Obwohl Murakami für seinen Roman einen Mann als Erzähler gewählt hat, wird auf diese Weise der Anspruch von Frauen, ebenfalls sprechen zu dürfen und gehört zu werden, selbst auf Ebene der Erzählstruktur respektiert und der nötige Raum dafür bereitgestellt. Dies ist ein Zusammenhang, auf den Ueno et al. nicht zu sprechen kommen. Die Kritikerin und Schriftstellerin Watanabe Mieko 渡辺みえこ, deren Kritik in Kapitel I.4 und erneut in Kapitel I.5 eingehend behandelt wird, zeigt auf, dass die Wahl der Erzählperspektive und -struktur dennoch ihre Probleme aufweist: Dem 13-jährigen Mädchen, das als einzige Romanfigur in einem ausschliesslich homosexuellen Rahmen eingebettet ist, bleibt auch als einziger Romanfigur eine eigene Sprechzeit verwehrt, wodurch sie marginalisiert wird.⁶⁹ Auch hier zeigt sich die Relevanz des Motivs des Sprechens, das Ueno et al. in ihrer Analyse hervorheben.

In einem ersten Schritt geht es den Protagonistinnen also ums Sprechen an sich: Um die Forderung, ihre Lebenswirklichkeit überhaupt erst einem Mann gegenüber äussern zu können. Das „Hör zu“, das die Autorinnen betonen, impliziert zudem, dass das Gesagte auch anerkannt wird. Hier kommt nun die anfangs erwähnte Sympathie (*jō* 情) ins Spiel. Es mag

⁶⁸ Ueno et al. 1992a, S. 269–271.

⁶⁹ Watanabe 1999, S. 32.

zunächst widersprüchlich wirken, wenn Ueno auf der einen Seite behauptet, dass den Protagonistinnen zunächst einmal egal ist, *wer* zuhört, und sie keinen grossen Wert auf Rückmeldung legen,⁷⁰ auf der anderen Seite aber in diesem Zusammenhang das Erlangen von Sympathie als Hauptanliegen dieser Frauen formuliert wird. *Jō* 情, wie Ueno et al. den Begriff verwenden, bezeichnet Sympathie im Sinne des Mit- bzw. Nachfühlers mit einer Person, die als gleichgestellt betrachtet wird. Damit ist er abzugrenzen von Mitleid, das sich auf einer hierarchischen Dimension bewegt. Es geht also letztendlich um die Anerkennung der Gefühle des Gegenübers und darum, ihm Verständnis entgegenzubringen. Da dies die primären Anliegen sind, wird aktive Rückmeldung zum Gesagten im Verhältnis auch gar nicht so hoch gewichtet. Die Frauen in *Noruwei no mori* möchten sich jemandem anvertrauen, der ihre Anliegen ernst nimmt. Gleichzeitig verstehen Ueno et al. diese Geste auch als Handlung, die emotionale Nähe schafft.

An diesem Punkt aber scheitert in *Noruwei no mori* die Kommunikation zwischen den Protagonistinnen und Watanabe. Watanabe hört den Frauen zwar zu, er missversteht die Situationen aber ganz grundsätzlich. Dies soll im Folgenden an einer Textstelle veranschaulicht werden. Ueno geht in diesem Zusammenhang auf eine Schlüsselszene von Murakamis Kurzgeschichte *Hotaru* 蛍 ein, welche 1983 in der Zeitschrift *Chūō kōron* erschien und als Grundlage für *Noruwei no mori* diente. Diese Passage wurde in *Noruwei no mori* fast ohne Änderungen übernommen: es ist die Szene, in der Watanabe Naoko an ihrem 20. Geburtstag besucht und sie das erste und einzige Mal vaginalverkehr haben. Mit der Ausnahme einiger Umformulierungen und kurzen Dialogergänzungen ist der Text derselbe wie in *Hotaru*, und auch die Figurenkonstellation Kizuki-Naoko-Watanabe existiert bereits in der früheren Kurzgeschichte; die Charaktere haben dort lediglich noch keine Namen. Weil die Szene in diesem Buch noch häufiger Erwähnung finden wird und die Abweichungen zu *Hotaru* nur minimal sind, wird an dieser Stelle die Passage aus *Noruwei no mori* zitiert. Der Textausschnitt ist relativ lang, doch aufgrund seiner grossen Relevanz auch für Argumente, die in späteren Kapiteln thematisiert werden, wird er hier ungekürzt wiedergegeben. An späterer Stelle wird der Inhalt dieses Zitates hingegen vorausgesetzt sein und darauf nunmehr ohne Direktzitat referenziert werden.

⁷⁰ Ueno et al. 1992a, S. 291.

Naoko redete an diesem Abend ungewöhnlich viel. Sie erzählte mir von ihrer Kindheit, ihrer Schulzeit, ihrer Familie. Jede ihrer Geschichten war lang und von der Detailfülle einer Miniatur. Ihr Gedächtnis verblüffte mich, aber zugleich dämmerte mir, daß mit ihrer Erzählweise etwas nicht stimmte. Irgend etwas daran war sonderbar, geradezu unnatürlich. Jede Geschichte war in sich stimmig, aber wie sie ineinander übergingen, war irgendwie merkwürdig. Geschichte A verwandelte sich plötzlich in Geschichte B, die bald zum Inhalt von Geschichte C führte, und so ging es unablässig weiter. Keine Ende war abzusehen. Anfangs fielen mir noch passende Bemerkungen ein, aber mit der Zeit gab ich auf. Ich legte eine Platte auf, hob die Nadel, wenn sie zu Ende war, und legte die nächste auf. Nachdem ich alle einmal durchgespielt hatte, fing ich wieder bei der ersten an. Naoko besaß nur etwa sechs Schallplatten. Ich begann mit *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* und schloß mit *Waltz for Debbie* von Bill Evans. Vor dem Fenster fiel ohne Unterlaß der Regen. Träge strömte die Zeit dahin, während Naoko erzählte und erzählte.

Schließlich ging mir auf, daß Naokos Geschichten so unnatürlich wirkten, weil sie sich bemühte, bestimmte Punkte nicht zu berühren. Zweifellos war einer dieser Punkte Kizuki, aber ich spürte, daß sie noch etwas anderes zu übergehen suchte. Gewisse Themen vermeidend, redete sie in dieser ausweichenden, gewundenen Art immer weiter und erzählte die langweiligsten Dinge mit ungläublicher Ausführlichkeit. Da ich jedoch zum ersten Mal erlebte, daß Naoko völlig in etwas absorbiert war, ließ ich sie einfach weiterreden.⁷¹

⁷¹ Die zitierte Passage bei Gräfe 2001, S. 62–65 und bei Murakami 1989a, S. 71–75: 直子はその日珍しくよくしゃべった。子供の頃のことや、学校のことや、家庭のことを彼女は話した。どれも長い話で、まるで細密画みたいに克明だった。たいした記憶力だなと僕はそんな話を聞きながら感心していた。しかしそのうちに僕は彼女のしゃべり方に含まれている何かがだんだん気になりだした。何かがおかしいのだ。何かが不自然で歪んでいるのだ。ひとつひとつの話はまともでちゃんと筋もおとっているのだが、そのつながり方がどうも奇妙なのだ。Aの話がいつのまにかそれに含まれるBの話になり、やがてBに含まれるCの話になり、それがどこまでもどこまでもつづいた。終りというものがない。僕ははじめのうちは適当に合槌を打っていたのだが、そのうちにそれもやめた。僕はレコードをかけ、それが終ると針を上げて次のレコードをかけた。ひととおり全部かけてしまうと、また最初のレコードをかけた。レコードは全部で六枚くらいしかなく、サイクルの最初は「サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド」で、最後はビル・エヴァンスの「ワルツ・フォー・デビー」だった。窓の外では雨が降りつづけていた。時間はゆっくりと流れ、直子は一人でしゃべりつづけていた。直子の話し方の不自然さは彼女がいくつかのポイントに触れないように気をつけながら話していることにあるようだった。もちろんキズキのこともそのポイントのひとつだったが、彼女が避けているのはそれだけではないように僕には感じられた。彼女は話したくないことをいくつも抱えこみながら、どうでもいいような事柄の細かい部分についていつまでもいつまでもしゃべりつづけた。でも直子がそんなに夢になって話すのは初めてだったし、僕は彼女にずっとしゃべらせておいた。

Erst als es elf schlug und Naoko nonstop mehr als vier Stunden geredet hatte, wurde ich unruhig; ich mußte die letzte Bahn kriegen, um vor Toresschluß im Wohnheim anzukommen. Bei der nächsten Gelegenheit unterbrach ich sie.

„Zeit für meinen Rückzug und die letzte Bahn“, sagte ich mit einem Blick auf die Uhr.

Es war, als hätten meine Worte Naokos Ohr nicht erreicht. Oder als verstünde sie ihre Bedeutung nicht. Sie schloß für einen Augenblick den Mund, um ihren Monolog dann sofort weiterzuführen. Resigniert setzte ich mich wieder und trank, was von der zweiten Flasche Wein noch übrig war. Am besten würde ich sie wohl so lange reden lassen, bis sie fertig war. Ich beschloß, Bahn und Sperrstunde zu vergessen.

Naoko sprach nicht mehr lange weiter. Ehe ich mich versah, verstummte sie. Der letzte Wortfetzen hing noch wie abgerissen in der Luft. Eigentlich war sie noch nicht fertig mit dem, was sie sagen wollte; die Wörter hatten sich einfach verflüchtigt. Sie hatte weitersprechen wollen, aber da kam nichts mehr. Etwas war zerstört. Vielleicht hatte ich es zerstört. Meine Worte hatten sie wohl doch erreicht, deren Bedeutung war nach einer Weile zu ihr durchgedrungen und hatte sie von der Energie, die sie zum Weiterreden brauchte, abgeschnitten; unverwandt und mit halb offenem Mund sah Naoko mir in die Augen. Sie erinnerte an eine Maschine, die schnurrend gelaufen, war, bis jemand den Stecker rausgezogen hatte. Ihre Augen wirkten wie von einem hauchdünnen Film bedeckt.

„Entschuldige, daß ich dich unterbrochen habe“, sagte ich. „Aber es ist schon spät und ...“⁷²

⁷² しかし時計が十一時を指すと僕はさすがに不安になった。直子はもう四時間以上ノンストップでしゃべりつづけていた。帰りの最終電車のこともあるし、門限のこともあった。僕は頃合を見はからって、彼女の話に割って入った。「そろそろ引き上げるよ。電車の時間もあるし」と僕は時計を見ながら言った。でも僕の言葉は直子の耳には届かなかったようだった。あるいは耳には届いていても、その意味が理解できないようだった。彼女は一瞬口をつぐんだが、すぐにまた話のつづきを始めた。僕はあきらめて座りなおし、二本目のワインの残りを飲んだ。こうなったら彼女にしゃべりたいだけしゃべらせた方が良さそうだった。最終電車も門限も、何もかもなりゆきにまかせようと僕は心を決めた。

しかし直子の話は長くはつづかなかった。ふと気がついたとき、直子の話は既に終わっていた。言葉のきれはしが、もぎとられたような格好で空中に浮かんでいた。正確に言えば彼女の話は終わったわけではなかった。どこかでふっと消えてしまったのだ。あるいはそれを損なったのは僕かもしれない。僕が言ったことがやと彼女の耳に届き、時間をかけて理解され、そのせいで彼女をしゃべらせつづけていたエネルギーのようなものが損なわれてしまったのかもしれない。直子は唇をかすかに開いたまま、僕の目をぼんやりと見ていた。彼女は作動している途中で電源を抜かれてしまった機械みたいに見えた。彼女の目はまるで不透明な薄膜をかぶせられているようにかすんでいた。「邪魔するつもりはなかったんだよ」と僕は言った。「ただ時間がもう遅いし、それに……」

Eine dicke Träne quoll aus Naokos Auge, rann ihr über die Wange und platschte auf eine Plattenhülle. Mit dieser ersten Träne war der Damm gebrochen. Beide Hände vor sich auf den Boden gestützt, begann Naoko zu schluchzen, als würde sie sich erbrechen. Noch nie im Leben hatte ich einen Menschen so heftig weinen sehen. Ich streckte die Hand aus und berührte sanft ihren Rücken. Ihre Schultern bebten. Beinahe ohne zu wissen, was ich tat, nahm ich sie in die Arme. Zitternd an meine Brust gepreßt, weinte sie lautlos weiter, bis mein Hemd von ihrem heißen Atem und ihren Tränen feucht und schließlich durchnäßt war. Bald tasteten Naokos zehn Finger, wie auf der Suche nach etwas ganz Wichtigem, das sich einmal dort befunden hatte, meinen Rücken ab. Ich stützte sie mit dem linken Arm und strich ihr mit der rechten Hand über ihr weiches, glattes Haar. So blieben wir lange Zeit sitzen, und ich wartete darauf, daß Naoko endlich aufhörte zu weinen. Aber sie hörte nicht auf.

In jener Nacht schlief ich mit Naoko. Ob das richtig war, weiß ich nicht. Heute, zwanzig Jahre danach, weiß ich es noch immer nicht, und ich werde es wohl niemals wissen. Doch damals konnte ich nichts anderes tun. Naoko befand sich in einem Zustand höchster Anspannung und Erregung, und sie wollte von mir beruhigt werden. Nachdem ich das Licht im Zimmer gelöscht hatte, zog ich sie in die Arme. In der Dunkelheit dieser warmen, regnerischen Nacht, in der wir auch nackt keine Kälte spürten, erforschten Naoko und ich schweigend unsere Körper. Ich küßte sie und umschloß ihre weichen Brüste mit den Händen, während Naoko meinen steifen Penis umklammerte. Ihre Vagina war warm und feucht, als warte sie auf mich.⁷³

⁷³ 彼女の目から涙がこぼれて頬をつたい、大きな音をたててレコード・ジャケットの上に落ちた。最初の涙がこぼれてしまうと、あとはもうとめどがなかった。彼女は両手を床について前かがみになり、まるで吐くような格好で泣いた。僕は誰かがそんなに激しく泣いたのを見たのははじめてだった。僕はそっと手をのぼして彼女の肩に触れた。肩はぶるぶると小刻みに震えていた。それから僕は殆んど無意識に彼女の体を抱き寄せた。彼女は僕の腕の中でぶるぶると震えながら声を出さずに泣いた。涙と熱い息のせいで、僕のシャツは湿り、そしてぐっしょりと濡れた。直子の十本の指がまるで何かを——かつてそこにあった大切な何かを——探し求めるように僕の背中の上を彷徨っていた。僕は左手で直子の体を支え、右手でそのまっすぐなやわらかい髪を撫でた。僕は長いあいだそのままの姿勢で直子が泣きやむのを待った。しかし彼女は泣きやまなかった。

＊

その夜、僕は直子と寝た。そうすることが正しかったのかどうか、僕にはわからない。二十年近く経った今でも、やはりそれはわからない。たぶん永遠にわからないだろうと思う。でもそのときはそうする以外にどうしようもなかったのだ。彼女は気をたかぶらせていたし、混乱していたし、僕にそれを鎮めてもらいたがっていた。僕は部屋の電気を消し、ゆっくりとやさしく彼女の服を脱がせ、自分の服も脱いだ。そして抱きあった。暖かい雨の夜で、我々は裸のままでも寒さを感じなかった。僕と直子は暗闇の中で無言のままお互いの体をさぐりあった。僕は彼女にくちづけし、乳房をやわらかく手で包んだ。直子は僕の固くなったペニスをつ握った。彼女のヴァギナはあたたかく濡れて僕を求めていた。

Dennoch schien Naoko einen starken Schmerz zu empfinden, als ich in sie eindrang. Ich fragte, ob dies für sie das erste Mal sei, und als sie nickte, war ich völlig entgeistert, denn ich hatte immer angenommen, daß sie schon mit Kizuki geschlafen hatte. Ich drang tief in sie ein und hielt sie lange in den Armen, ohne mich zu rühren. Als sie sich beruhigt zu haben schien, bewegte ich mich sehr langsam und nahm mir viel Zeit zu kommen. Zum Schluß klammerte Naoko sich an mich und stieß einen Laut aus. Niemals habe ich eine traurigere Äußerung der Lust vernommen.

Später fragte ich sie, warum sie nie mit Kizuki geschlafen habe, was ich lieber hätte lassen sollen, denn sie löste sich sofort von mir und begann wieder, lautlos zu weinen. Nachdem ich ihren Futon aus dem Wandschrank geholt und sie zu Bett gebracht hatte, saß ich rauchend am Fenster und starrte in den endlosen Aprilregen.

Gegen Morgen hörte der Regen auf. Naoko lag mit dem Rücken zu mir. Vielleicht hatte sie die ganze Nacht wachgelegen. Jedenfalls kam kein Wort über ihre Lippen, und ihre Körperhaltung wirkte so steif, als wäre sie im Laufe der Nacht zum Eisblock erstarrt. Ich sprach sie mehrmals an, aber sie gab keine Antwort und rührte sich auch nicht. Nachdem ich eine Zeitlang auf ihre nackten Schultern gestarrt hatte, beschloß ich zu gehen.⁷⁴

⁷⁴ それでも僕が中に入ると彼女はひどく痛がった。はじめてなのかと訊くと、直子は肯いた。それで僕はちょっとわけがわからなくなってしまった。僕はずっとキズキと直子が寝ていたと思っていたからだ。僕はベニスをいちばん奥まで入れて、そのまま動かさずにじっとして、彼女を長いあいだ抱きしめていた。そして彼女が落ちつきを見せるとゆっくりと動かし、長い時間をかけて射精した。最後には直子は僕の体をしっかり抱きしめて声をあげた。僕がそれまでに聞いたオルガズムの声の中でいちばん哀し気な声だった。全てが終わったあとで僕はどうしてキズキと寝なかったのかと訊いてみた。でもそんなことは訊くべきではなかったのだ。直子は僕の体から手を離し、また声もなく泣きはじめた。僕は押入れから布団を出して彼女をそこに寝かせた。そして窓の外や降りつつける四月の雨を見ながら煙草を吸った。朝になると雨はあがっていた。直子は僕に背中を向けて眠っていた。あるいは彼女は一睡もせず起きていたのかもしれない。起きているにせよ眠っているにせよ、彼女の唇は一切の言葉を失い、その体は凍りついたように固くなっていた。僕は何度か話しかけてみたが返事はなかったし、休もびくりとも動かなかった。僕は長いあいだじっと彼女の裸の肩を見ていたが、あきらめて起きることにした。

Die entsprechende Stelle in *Hotaru* ist zu finden bei Murakami 1990, S. 226–229 und in der deutschen Übersetzung bei Gräfe 2006, S. 279–282.

Obwohl ihre bisherige Beziehung eher durch Schweigen gekennzeichnet war, da es ihnen an gemeinsamem Gesprächsstoff mangelte, zeigt sich die Protagonistin an diesem Abend auffallend redetfreudig und bedeckt Watanabe mit einem unaufhörlichen und teilweise etwas wirren Redeschwall. Die Situation scheint diesem unangenehm und er wirkt eher abwesend, ist mit seinen Gedanken bei den Schallplatten, der letzten Bahn und der Sperrstunde seines Wohnheims. Nachdem sie zu weinen beginnt, sieht er die einzige Möglichkeit sie zu trösten darin, mit ihr zu schlafen.

Ueno et al. verstehen diese Szene so, dass hier das Scheitern der Kommunikation zwischen Naoko und Watanabe dargestellt wird, und es Naoko misslingt, sich Watanabe auf einer nicht-sexuellen Ebene anzunähern. Naokos plötzlicher Redeschwall über persönliche Themen und ihre Vergangenheit wird als Versuch ihrerseits gelesen, aktiv auf Watanabe zuzugehen, eine emotionale Bindung zu schaffen und von ihm Sympathie bzw. Verständnis zu erlangen. Die Bedeutung dieser Geste wird von Watanabe jedoch nicht verstanden, was sich darin zeigt, dass er sich über das seltsame Verhalten wundert und geistig in erster Linie mit der Unannehmlichkeit beschäftigt ist, die letzte Bahn womöglich zu verpassen bzw. verpasst zu haben. Naoko bricht schliesslich ob der Erkenntnis, dass Watanabe sich nicht auf sie einlässt und ihr Appell unbeantwortet bleibt, in Tränen aus. Dem Geschlechtsverkehr, der darauf folgt, kommt dann die Funktion zuteil, das Scheitern der Annäherung zu zementieren und einen Schlusstrich unter dieses Unterfangen zu ziehen.⁷⁵ Naoko wünscht sich hier erstmal Mitgefühl. Sie wünscht sich nicht Liebe, die auf einer körperlichen Bindung basiert, sondern höchstens Liebe, die auf einer emotionalen Bindung basiert. Sie hat das Bedürfnis, sich Watanabe anzuvertrauen, sie will von ihm gehört werden. Dieser reagiert aber offensichtlich uninteressiert. Ueno et al. begründen nie ausführlich, woran sie festmachen, dass diesem Monolog Naokos eine solch besondere Bedeutung zukommt. Die Antwort ist jedoch relativ naheliegend: Naoko wird im Roman nicht als besonders gesprächige Person dargestellt. Im Gegenteil: ihre Spaziergänge mit Watanabe waren immer von Schweigen geprägt. Sie ist also nicht einfach eine Person, die generell dazu neigt zu monologisieren, egal wer gerade ihr Gesprächspartner oder ihre Gesprächspartnerin ist. Gerade weil sie ansonsten eher zurückhaltend ist, sich aber an diesem Abend entscheidet, Watanabe viel über sich selbst preiszugeben, erhält diese Handlung an Bedeutung. Und Watanabe ist hier nicht ein zufälliger Gesprächspartner,

⁷⁵ Ueno et al. 1992a, S. 287.

sondern er wurde bewusst von Naoko ausgewählt. Obwohl Watanabe sogar bemerkt, dass Naoko sich an diesem Abend aussergewöhnlich verhält, wird er der Bedeutung, der Naokos Akt des Sprechens für sie hat, nicht gewahr. Ogura meint an einer Stelle, dass Zuhören und Erzählenlassen für Männer zu Strategien werden, um Liebesbeziehungen aufzubauen. Das Zuhören ist kein Selbstzweck: es wird nicht aus ehrlichem Interesse am Gesagten bzw. an der Situation des persönlich-intimen Gesprächs an sich zugehört, sondern als Mittel für die eigenen Zwecke.⁷⁶ Der eigene Wunsch nach dem, was als Liebe betrachtet wird, soll erfüllt werden, ohne dass sich ein Verständnis dafür bildet, was Liebe für die Partnerin bedeutet. Tatsächlich könnte man Naokos Gefühlsausbruch so verstehen, dass sie dieser Tatsache gewahr wird. Watanabe reagiert schliesslich mit körperlichen Avancen, da er Naokos Bedürfnisse fehlinterpretiert und einen Wunsch nach emotionaler Nähe als Wunsch nach körperlicher Nähe versteht.

Auch Midoris Prioritäten erscheinen bei genauerer Betrachtung nicht mit der Behauptung, dass die Protagonistinnen Liebe wollen, zusammenzupassen. Nach dem Tod ihres Vaters erklärt Midori Watanabe, dass sie auf der Suche danach sei, egoistisch sein zu dürfen. In ihrem bisherigen Leben sei ihr dies nie vergönnt gewesen. Liebe kann für sie erst dann entstehen, wenn jemand ihre Bedürfnisse ernst nimmt. Diesen Wunsch, egoistisch sein zu dürfen, äussert sie im Verlauf des Romans immer wieder. Ueno et al. verstehen Midoris Verhalten als Handlungsstrategie einer jungen Frau, die sich mit einer repressiven gesellschaftlichen Wirklichkeit konfrontiert sieht und diese Strukturen so weit wie möglich zu ihrem Vorteil nutzt, um mit der Belastung umgehen zu können. Ueno bezeichnet sie als den realitätsnahsten Charakter des Romans, da mit ihr die tatsächliche Lebenssituation von jungen Frauen und deren Art, ihr Alltagsleben in diesen Voraussetzungen zu navigieren, adäquat dargestellt werde. Konkret macht sie dies an folgendem Beispiel fest:

In Kapitel 9 möchte Midori, als sie Watanabe nach dem Tod ihres Vaters zum ersten Mal wiedertrifft, die Nacht nicht alleine verbringen. Sie sagt, dass sie sich einsam fühle und in jemandes Armen schlafen will, der ihr sagt wie lieb und hübsch sie sei. Ueno betont, dass hier von ihrer Seite keinesfalls sexuelles Verlangen involviert sei, sondern lediglich der Wunsch einer jungen Frau, getröstet zu werden, ausgedrückt werde. Die Gesellschaft verlangt von Frauen, dass sie Selbstkontrolle üben und stets die Wünsche anderer (d. h. zunächst einmal von Männern) respektieren:

⁷⁶ Ueno et al. 1992a, S. 292.

Weil Frauen andere respektieren müssen, mag vielleicht ihre Selbstbeherrschung, den Leuten keine solchen egoistischen Bitten aufdrängen zu dürfen, wirken, doch es ist ihnen möglich, die Heterosexualität von Männern ausnutzen.⁷⁷

Midoris Strategie, mit diesem gesellschaftlichen Druck umzugehen, ist es also, von einem Mann Trost und Pflege einzufordern. Dies sei möglich, da der „Mythos der Heterosexualität“ (*iseiai no shinwa* 異性愛の神話) tief verwurzelt sei.⁷⁸ Ueno führt dieses Konzept nicht weiter aus, aber es liegt nahe, dass damit die Vorstellung gemeint ist, dass alle Leute heterosexuell seien und jegliche Interaktionen zwischen Mann und Frau stets in diesem Rahmen stattfinden. Aufgrund dieses „Mythos der Heterosexualität“ ist es für Midori möglich und akzeptiert, die körperliche Nähe eines Mannes zu fordern, an die sie dann ihren „egoistischen“ Wunsch nach Trost koppelt. Sie macht sich somit die irrtümliche Überlagerung des Wunsches nach Sympathie mit dem des Wunsches nach einer Liebesbeziehung zunutze, um ihr wahres Anliegen durchzusetzen. Dies kann an Midoris Worten illustriert werden:

„Aber ich fühle mich so allein. Total verlassen. Ich weiß, ich bin unmöglich zu dir. Ich gebe nichts und fordere nur. Ich sage ohne Rücksicht alles, was mir gerade durch den Kopf schießt, habe dich hierherzitiert und dich durch halb Shinjuku geschleift. Aber ich habe doch sonst niemanden, mit dem ich das machen kann. Nicht einmal in den zwanzig Jahren, die [ich] auf der Welt bin, durfte ich nur an mich denken. Mein Vater und meine Mutter haben mich überhaupt nicht beachtet, und mein Freund ist auch nicht der Typ dazu. Er wird sofort wütend, wenn ich einmal meinen Willen durchsetzen will. Dann streiten wir uns. Nur mit dir kann ich reden. Jetzt bin ich völlig kaputt und möchte einschlafen, während mir jemand sagt, wie lieb und hübsch ich bin. So einfach ist das. Wenn ich aufwache, bin ich wieder ganz munter und werde dich nie wieder mit meinen Forderungen belästigen. Und ein ganz braves Mädchen sein.“⁷⁹

⁷⁷ Ueno et al. 1992a, S. 266:

女だったら相手を尊重しなきゃいけないから、そういうふうに分手な頼みを人に押しつけちゃいけないという自制心が働くかもしれないけれども、男の異性愛にはつけこめる。

⁷⁸ Ueno et al. 1992a, S. 266–267.

⁷⁹ Gräfe 2001, S. 333–334. Bei Murakami 1989b, S. 144:

「でも私、淋しいのよ。ものすごく淋しいの。私だってあなたには悪いと思うわよ。何も与えないでいろんなこと要求ばかりして。好き放題言ったり、呼びだしたり、ひっぱりまわしたり、でもね、私がそういうことのできる相手ってあなたしかしないのよ。これまでの二十年間の人生で、私ただの一度もわかまききってもらったことないのよ。お父さんもお母さんも全然とりあってくれなかったし、彼だってそういうタイプじゃないのよ。私がわがまま言うと怒るの。そして喧嘩になるの。だからこういうのってあなたにしか言えないのよ。」

Von Midori wird im Alltag verlangt, ihre Bedürfnisse zurückzustellen und damit ihrem sozialen Rollenbild als Frau Genüge zu tragen. Sie leidet unter dieser Last und will Watanabe ausnutzen, um getröstet zu werden, damit sie danach wieder ihre Rolle als „braves Mädchen“ fortführen kann. Um mit der Last des aufgezungenen Rollenbilds umzugehen, macht sie sich die normative Heterosexualität, die aus den gleichen oppressiven Strukturen entspringt, zunutze. Was aus diesem Zitat jedoch auch hervorgeht, von Ueno et al. jedoch nicht angesprochen wird, ist die Implikation, dass Midori nicht versucht, komplett aus diesen unterdrückerischen Strukturen auszubrechen. Durch die letzten Sätze wird deutlich, dass sie vorhat, sich dem normierten Rollenbild wieder zu fügen. Ob dies daran liegt, dass sie nicht den Wunsch dazu verspürt oder sie gar keine Hoffnung in das Gelingen einer solchen Unternehmung sieht, ist unklar.

Jedenfalls kann aus dieser Sicht auch im Bezug auf Midori nicht die Ansicht vertreten werden, dass sie sich einfach nach einer Liebesbeziehung zu Watanabe sehnt. So meinen Ogura und Tomioka auch, dass Watanabe höchstens das kleinste Übel darstellt, sodass Frauen kaum eine andere Option übrig bleibt, als sich mit jemandem wie ihm zu arrangieren, um noch schlimmere Typen wie etwa Nagasawa zu vermeiden.⁸⁰ Dies vermutlich deshalb, weil Watanabes „verdrehte Aktivität“ zumindest einen Raum zulässt, in dem Frauen ihre Lebenswirklichkeit artikulieren können und darüber hinaus die Möglichkeit besteht, sich die Fehlkommunikation zunutze zu machen, wie an Midoris Beispiel illustriert wurde.

Naoko und Midori stellen also zwei unterschiedliche Wege dar, die Frauen im Angesicht repressiver Gesellschaftsstrukturen einschlagen können. Naokos Versuch, von einem Mann Sympathie zu erfahren und damit eine nähere Bindung zu schaffen, scheitert, und im Endeffekt zerbricht sie unter der Belastung. Sie erfährt eine Desillusionierung mit der Realität und muss feststellen, dass der Mann, dem sie sich anvertrauen wollte, keinen Selbstzweck darin sieht, ihre Lebenswirklichkeit erfahren zu können, sondern dies schlimmstenfalls als strategischen Schachzug zulässt. Midori hingegen macht sich ein Schlupfloch, das ihr das System bietet, zunutze, um ihren Egoismus ausleben zu können. Sie hat durchschaut, dass Wata-

そして私、今本当に疲れて参ってて、誰かに可愛いとかがきれいだとか言われながら眠りたいの。ただそれだけなの。目がさめたらすっかり元気になって、二度とこんな身勝手なことあなたに要求しないから。絶対。すごく良い子にするから」

⁸⁰ Ueno et al. 1992a, S. 276.

nabe nicht in der Lage ist, einen Unterschied zwischen emotionaler und körperlicher Nähe zu machen und koppelt das eine ganz bewusst an das andere. So versucht sie, mit der gesellschaftlichen Realität klarzukommen, ohne diese dabei aber durchbrechen zu können.

„yare yare“

Abschliessend stellt sich die Frage, wie die Autorinnen Murakamis Position zum Inhalt seines Romanes werten. Um diese zu beantworten, muss ihre Diskussion um das Thema der Verantwortung betrachtet werden. Diese wird sowohl auf Ebene des Protagonisten Watanabe als auch auf Ebene des Autors geführt.

Dass keine bedeutsamen Beziehungen zwischen Watanabe und den Frauen in seiner Umwelt entstehen, liegt, wie nun ersichtlich geworden sein sollte, an seinem Unwillen, sich aktiv auf andere einzulassen. Dieses Motiv sehen die Autorinnen auch im Schreibstil Murakamis reflektiert und ist ein ausschlaggebender Punkt im Bezug darauf, wie sie seine Position verstehen. Wie aus den vorherigen Argumenten hervorgegangen ist, stammen fast alle Charakterbeschreibungen über Watanabe aus dem Mund anderer Romanfiguren, und er scheut sich stets, etwas von sich zu erzählen. So werde Watanabe auf narrativer Ebene von den Dingen distanziiert und eine Realität geschaffen, die die Autorinnen „yare-yare-Realität“ („yare yare“ *riariti* 「やれやれ」リアリティ) nennen.⁸¹ „Yare yare“ ist ein Ausdruck, den Watanabe selbst auffallend oft verwendet, obwohl er nicht so geläufig ist, und gemäss Ueno folgendes ausdrückt:

„Yare yare“ drückt eine Distanz gegenüber gegebenen Umständen, sowie den Unwillen, selbst etwas an diesen Umständen zu ändern, aus. Während man „yare yare“ murmelt, stellt man eine Haltung zur Schau, diese Umstände, so wie sie sind, zu akzeptieren.⁸²

Einerseits lässt sich also Watanabes Lebenseinstellung, charakterisiert durch seine allumfassende Distanziertheit und Überheblichkeit, mit diesem „yare yare“ auf den Punkt bringen, und andererseits beobachten die Autorinnen, wie dies auch auf narrativer Ebene vom Autor selbst

⁸¹ Ueno et al. 1992a, S. 290–291 und S. 298–299.

⁸² Ueno et al. 1992a, S. 274:

「やれやれ」というのは、その事態に対する距離と同時に、その事態を自分から変更する意欲が何ひとつないことを示しています。「やれやれ」とつぶやきながら、事態をありのまま受け入れる態度を表しています。

reproduziert wird. Besonders Ogura argumentiert, dass Murakami selbst ebenso eine solche distanzierte *yare-yare*-Einstellung habe. Sie begründet dies damit, dass im Roman die Tendenz herrscht, Watanabe von der Verantwortung für die Konsequenzen seines Handelns, bzw. seines Nicht-Handelns, freizusprechen. Ein Grund, weshalb Watanabe sich nicht auf Naoko einlässt, ist der, dass er sich von Anfang an nur als Ersatz für Kizuki sieht. Dies ist eine Selbstrechtfertigungsstrategie für seine emotionalen Distanzierung. Das Problem sieht Ueno dabei darin, dass diese Haltung Watanabes durch den Aufbau der Geschichte gerechtfertigt wird. Dramaturgisch handle es sich um eine Geschichte von Verlust und vom Unvermögen, etwas zurückzuerlangen. Naokos Tod wird zu einem notwendigen – ja, zum zentralen – Element im Handlungsverlauf. Dadurch, dass die Erzählung ihren Tod verlangt, wird er zur unvermeidlichen Tatsache. Das impliziert, dass es egal ist, was Watanabe tut oder nicht tut: sterben wird Naoko so oder so. Somit wird jegliche Verantwortung seitens Watanabe grundsätzlich negiert.⁸³

In der Endszene des Romans kann man schliesslich sehen, wie all diese Themen ineinandergreifen, und die Frage danach, welche Stellung Murakami bezieht, wird besonders im Bezug auf diese Stelle diskutiert. Es handelt sich um die letzte Szene, in der Watanabe Midori aus einer Telefonzelle anruft:

Ich rief Midori an. „Ich muß unbedingt mit dir reden. Es gibt eine Menge zu sagen. Wir müssen reden. Auf der ganzen Welt will ich nichts außer dir. Ich will dich sehen und mit dir reden. Ich will, daß wir beide noch einmal ganz von vorn anfangen.“

Midori blieb eine lange Weile stumm. So stumm, wie aller Nieselregen der Welt auf alle Rasenflächen der Welt fällt. Währenddessen preßte ich mit geschlossenen Augen meine Wange gegen die Scheibe. „Wo bist du jetzt?“ frage sie endlich mit ruhiger Stimme.⁸⁴

⁸³ Ueno et al. 1992a, S. 277 und S. 287–288.

⁸⁴ Gräfe 2001, S. 428. Bei Murakami 1989b, S. 258:

僕は緑に電話をかけ、君とどうしても話しがしたいんだ。話すことがいっぱいある。話さなくちゃいけないことがいっぱいある。世界中に君以外に求めるものは何もない。君と会って話しがしたい。何もかもを君と二人で最初から始めた、と言った。

緑は長いあいだ電話の向うで黙っていた。まるで世界中の細かい雨が世界中の芝生に降っているようなそんな沈黙がつづいた。僕はそのあいだガラス窓にずつと額を押しつけて目を閉じていた。それからやがて緑が口を開いた。「あなた、今どこにいるの？」と彼女は静かな声で言った。

Die Autorinnen richten hier besondere Aufmerksamkeit darauf, dass Midori zunächst einmal lange schweigt und nicht etwa Freudensprünge tut. Hier wird Watanabe zum ersten Mal wirklich aktiv und geht von sich aus einen Schritt auf jemanden zu. Er versucht, sich jemandem anzunähern, nachdem er dies bisher immer vermieden hat. Der Roman endet jedoch damit, dass Midori ihm mit Schweigen und knappen, ruhigen Worten begegnet, was Ueno et al. als Abweisung interpretieren. Midori durchschaut Watanabes Motive für diese Geste sogleich als egoistisch. Watanabe ruft sie nicht um ihretwillen an oder weil er jetzt bereit wäre, sich auf sie einzulassen und ihre Bedürfnisse ernst zu nehmen, sondern weil er einfach irgendjemanden sucht, der ihn tröstet und eine Leere in ihm füllt.⁸⁵ Midori kann also auch in Zukunft nicht Sympathie von ihm erwarten, denn er scheint ihre Lebensrealität als Frau nicht verstanden zu haben. Auch er erwartet von ihr als Frau, dass sie bereit ist, sich um ihn zu kümmern. Daher auch ihre abweisende Reaktion. Dadurch, dass Watanabe abgelehnt wird, als er sich das erste Mal bemüht auf jemanden zuzugehen, wird ein gewisser Sinn der Ausweglosigkeit geschaffen.⁸⁶ Die Autorinnen sehen dies als ein Zeichen dafür, dass Murakami Watanabes ursprüngliche Distanziertheit billigt und die gescheiterten Kommunikations- und Bindungsversuche als Tatsachen, an denen nichts zu ändern ist, versteht.⁸⁷ Sie kommen schliesslich zum Schluss, dass *Noruei no mori* eine einzige Selbstrationalisierung (*serufu ekusukyūzu* セルフ・エクスキューズ) des Autors sei und der ganze Roman ein apologetisches Moment für eine *yare-yare*-Weltanschauung habe, dass Sympathie und emotionale Bindungen nicht möglich seien.⁸⁸ Dies bedeutet auch, dass sie Murakami vorwerfen, die gesellschaftlichen Geschlechterdifferenzen, in denen sie das Scheitern der verbalen und emotionalen Kommunikation begründet sehen, gut-zuheissen bzw. sogar zu rationalisieren. Obwohl er die gegenderten Realitäten seiner Charaktere sehr lebensecht wiedergibt, scheint ihm ein Verständnis für die Strukturen, die er damit repräsentiert, zu fehlen. Stattdessen zeichnet er ein pessimistisches Bild der Unmöglichkeit der Liebe. Inwiefern der Sinn der Ausweglosigkeit, den Murakami mit dem Ende des Romans schafft, tatsächlich bedeuten muss, dass er die

⁸⁵ Ueno et al. 1992a, S. 277 und S. 288–289 und S. 293–294.

⁸⁶ Ueno et al. 1992a, S. 278.

⁸⁷ Ueno et al. 1992a, S. 290, S. 292, S. 295, S. 306 und S. 308–309.

⁸⁸ Ueno et al. 1992a, S. 295, S. 303–304, S. 306 und S. 308–309.

Realität, die er erschaffen hat, auch billigt, führen die Autorinnen nicht schlüssig aus. Höchstens den Vorwurf, dass er sich damit zufrieden gibt, ein pessimistisches Abbild der Realität darzustellen und keine bedeutungsvollen Handlungsentwürfe zu präsentieren vermag, können sie fundiert vorbringen.

I.2 Kriterien des Liebesromans (Saegusa Kazuko)

Saegusa Kazuko, eine Schriftstellerin und Literaturkritikerin, diskutiert *Noruwei no mori* als Teil einer einer 11-teiligen Reihe von Artikeln, die von 1988–1990 in der Literaturzeitschrift *Yuriika* ユリイカ erschien, in der sie sich mit dem Genre des Liebesromans auseinandersetzt. Sie beginnt mit einer Untersuchung der Konzeptualisierung von *ren'ai* 恋愛 (Liebe), die auf gendertheoretischen Überlegungen beruht, und davon ausgehend bewertet sie von Männern geschriebene Liebesromane (*ren'ai shōsetsu*) neu. Damit ist sie eine der wenigen Ausnahmen, die sich bereits einige Jahre vor Erscheinen von *Danryū bungakuron* der feministischen Kritik von Werken von Autoren angenommen haben.

Saegusa formuliert die These, dass der Liebesroman seine Form durch gesellschaftliche Regulierungen von Geschlechterbeziehungen annimmt, und *ren'ai* im Grunde asymmetrische Abhängigkeitsverhältnisse beschreibt. Der Liebesroman hätte das Potenzial darzustellen, wie sich bei Frauen ein Bewusstsein für diesen Umstand herausbildet. Sie untersucht *Noruwei no mori* nach diesen Kriterien und wirft die Frage auf, ob das Werk nach diesen Erkenntnissen noch als moderner Liebesroman klassifiziert werden kann. Saegusa betreibt damit in erster Linie eine Kritik der Analysekategorien der Literaturkritik. Sie weist auf Mängel der Kategorie *ren'ai* hin und konzipiert das Genre des *ren'ai shōsetsu* aufgrund gendertheoretischer Überlegungen neu. *Noruwei no mori* ist in ihrer Forschung dabei eines von mehreren modernen oder kontemporären Werken, an denen ihre Argumentation illustriert wird. Ihr Forschungsinteresse gilt also wie bei Ueno et al. nicht speziell Murakami als Autor oder spezifisch seinem Roman, sondern ihr liegt daran, aufzuzeigen, welcher Erkenntnisgewinn durch eine Berücksichtigung eines gendertheoretischen Ansatzes bei der Auswahl und Reflexion der geltenden Analyse Kategorien ermöglicht wird.

Ren'ai

Massgeblich für Saegusas Untersuchung ist Akiyama Shuns Konzeption von *ren'ai* in seiner Schrift *Ren'ai no bakken – gendai bungaku no genzō* 恋愛の発見–現代文学の原像 aus dem Jahr 1988. Akiyama zufolge ist das Verlangen des Individuums der ausschlaggebende Faktor, der als alleinige Triebkraft von *ren'ai* fungiert. Das Verlangen lenkt das Verhalten des Individuums und kann bewusste Einstellungen und soziale Normen überschatten. Er zieht dabei eine Parallele zwischen *ren'ai* und dem Verbrechen (*hanzai* 犯罪), das einen ähnlichen Charakter aufweist. Beide entspringen einem egoistischen Verlangen, die Motivation lautet: „Ich brauche das“ (*sore wa ore ni hitsuyō da* それは俺に必要だ).⁸⁹ Akiyama klammert damit, so auch Saegusas Kritik, gesellschaftliche und andere externe Faktoren aus, und kreiert ein Erklärungsmodell, das auf den vermeintlich unabhängigen Entscheidungen einzelner Individuen basiert.

Zunächst einmal hebt Saegusa hervor, dass in Akiyamas Definition das Zeugen von Kindern, also die sexuelle Reproduktion, überhaupt keine Erwähnung findet.⁹⁰ Dies ist ein wichtiger Hinweis darauf, dass für Akiyama also die Ehe, Grundbaustein der traditionellen Familie, welche in erster Linie die Reproduktion sicherstellt, in diesem Kontext nicht gemeint ist. Saegusa zeigt in ihrer Kritik somit auf, dass Akiyamas *ren'ai* sich auf eine klar begrenzte Sphäre beschränkt, aus der Reproduktion und Ehe ausgeschlossen sind. Dies liegt daran, dass Akiyama die biologische Fortpflanzung und die damit zusammenhängenden historisch spezifischen gesellschaftlichen Normen nicht in seine Betrachtung mit einschließt.

Zudem weist Saegusa darauf hin, dass das Motiv „Ich brauche das“ einen Besitzanspruch ausdrückt. Historisch gesehen ist dies ein Besitzanspruch vom Mann an die Frau.⁹¹ Mit dieser Rhetorik reproduziert Akiyama einen historisch prävalenten Diskurs, der die Frau als als Eigentum des Mannes positioniert. Solche geschichtliche Faktoren berücksichtigt Akiyama in seiner Konzeption jedoch nicht, sondern er scheint sich den Implikationen seiner Theorie entweder nicht bewusst zu sein oder diesen Besitzanspruch und die Objektposition der Frau als natürlich vorauszusetzen.

Des weiteren scheint Akiyama eine strukturell inhärente, kriminelle Dimension anzunehmen, wenn er von *ren'ai* spricht. Diese ergibt sich da-

⁸⁹ Saegusa 2009, S. 55.

⁹⁰ Saegusa 2009, S. 56.

⁹¹ Saegusa 2009, S. 56.

durch, dass er individuellen Impulsen den Vorrang vor gesellschaftlichen Konventionen gibt. Denn dann kann das Verlangen des Individuums nicht durch Normen oder Gesetze eingeschränkt bzw. reguliert werden. Wo ein Besitzanspruch und die strukturelle Voraussetzung für Kriminalität existiert, tritt der Diebstahl zutage. Bei *ren'ai* äussert sich dies in der Form, dass ein Mann den anderen seiner Frau „beraubt“. Ein weiteres Indiz dafür, dass Akiyama den Diebstahl als strukturelles Element von *ren'ai* handhabt, wird in seinem Vergleich mit dem Verbrechen und dem Krieg ersichtlich. Er sieht hier strukturelle Gemeinsamkeiten: auch diese erklärt er aus internen Motiven verschiedener Individuen, und ihnen haftet eine kriminelle Qualität an. Beim Verbrechen wird der Andere im Akt des Mordes seiner Existenz beraubt, und im Krieg geht es um Raub und Besitzansprüche an Territorien.⁹² Durch diese Nebeneinanderstellung werden auch bei *ren'ai* damit die zentralen Kategorien von Besitztum und Diebstahl unterstellt.

Diese beiden Punkte nennt Saegusa als die Hauptfaktoren, die Akiyamas *ren'ai* ausmachen:

Akiyama Shun erklärt diese Struktur nicht genau, doch muss darauf geachtet werden, dass das Verhalten, das mit „ich brauche das“ konzipiert wird, im Bezug auf die Liebe zwei Faktoren besitzt. Der erste Faktor ist es, diese Frau zu brauchen. Umformuliert bedeutet das: diese Frau zu besitzen. Die Liebe wird also mit dem Verhalten, eine Frau zu besitzen, gleichgesetzt. Daraus ergibt sich der zweite Faktor, der des Ehebruchs – man braucht die Frau, die ein anderer besitzt.⁹³

Wenn diese beiden Aspekte von *ren'ai*, dass Ehe und Reproduktion ausgeklammert sind, und dass ein kriminelles Potenzial zum Diebstahl angenommen wird, gemeinsam berücksichtigt werden, ergibt sich ein ganz bestimmter Bereich, auf den sie beschränkt bleibt. *Ren'ai* in Akiyamas Sinne erscheint gezwungenermassen nur in der Form des Ehebruchs *kantsū* 姦通 oder der Affäre (bzw. der Unsittlichkeit *furin* 不倫).⁹⁴ Beides liegt ausserhalb der Ehe (d. h. gesellschaftlich anerkannter Reproduktion), und

⁹² Saegusa 2009, S. 57–59.

⁹³ Saegusa 2009, S. 56–57:

秋山駿は、そここのところの構造をきちんと述べていないけれども、「それが俺に必要だ」というふうに発想される行為は、これが恋愛に関わってある場合、二つの要素を持つことに注意しなければならない。第一は、自分がその女を必要とする、ということであり、言いかえれば、その女を所有する、ということになる。そしてこの、恋愛というものが女を所有するという行為であるということにおいて、第二の、他者が所有している女を必要とする、という「姦通」が成立するのである。

⁹⁴ Saegusa 2009, S. 56.

die Konstellation des Diebstahls ist dadurch gegeben, dass ein Mann dem anderen dessen Besitztum (d. h. die Frau) stiehlt. Diesem Zitat lässt sich zudem entnehmen, dass Saegusa die Dringlichkeit einer Problematisierung gesellschaftlicher Vorstellungen darin begründet sieht, dass diese Vorstellungen das Verhalten von Individuen leiten.

Akiyama versucht seine Konzeption von *ren'ai* ahistorisch zu formulieren, indem er die egoistischen Impulse von Individuen als treibende Faktoren definiert. Dies ist jedoch nur dadurch möglich, dass gesellschaftliche Geschlechterverhältnisse naturalisiert werden und Frauen darin nur als Objekte des männlichen Verlangens und als Eigentum in Erscheinung treten. In Wahrheit beschreibt er damit aber lediglich historisch reale Abhängigkeitsverhältnisse, die sich gesellschaftlich entwickelt haben. Saegusa zitiert diesbezüglich die zuvor schon erwähnte Pionierin der feministischen Literaturkritik Komashaku Kimi, welche die Bedeutung gesellschaftlicher und historischer Verhältnisse betont und so zum Schluss gelangt, dass Liebe und Sexualität, wo Frauen gesellschaftlich unterdrückt sind, immer nur Abhängigkeitsverhältnisse sein können.⁹⁵ Saegusa versteht Liebe also als gesellschaftliches Phänomen, das durch historische Bedingungen und Strukturen geprägt ist:

Es sollte sich eigentlich von selbst verstehen, dass die Beziehungen zwischen Männern und Frauen stark durch die Gesellschaftsstruktur beeinflusst werden. Folglich zeigt auch die Form der Liebe abhängig vom Zeitalter ein ziemlich unterschiedliches Bild.⁹⁶

Das ahistorische *ren'ai* in Akiyamas Sinne kann es also gar nicht geben, weil Liebe sich als Konzept, aber auch als gelebte Praxis, in stetem Wandel befindet.

Saegusa problematisiert Akiyamas Theorie, da sie die Benachteiligung von Frauen naturalisiert und patriarchalische Diskurse reproduziert. Sie argumentiert nicht, dass seine Auffassung falsch sei, sondern, dass sie keinen Universalanspruch hat und eben eine historisch bedingte Ungleichheit beschreibt. Saegusa dekonstruiert Akiyamas Theorie nicht komplett, sondern schätzt darin formulierte Konzepte als wichtige Analysekatoren, welche sie sich auch selbst zunutze macht. Aber sie zeigt dabei auf, welche

⁹⁵ Saegusa 2009, S. 62.

⁹⁶ Saegusa 1990, S. 203:

言うまでもないことだけれども、男と女の関係は、社会の構造によって大きく左右される。したがって恋愛の形態も時代によってずいぶん異った様相を見せる。

Prämissen mit Akiyamas Konzeption verbunden sind, und sie korrigiert den Umstand, dass er seine Konzeption nicht in einen historischen Kontext stellt. Dies wird dadurch ermöglicht, dass Saegusa einen gendertheoretischen Ansatz berücksichtigt, der Akiyama fehlt. Dadurch gelingt ihr auch eine umfassendere Analyse des Genres des Liebesromans, den sie komplett von den historischen gesellschaftlichen Verhältnissen und Diskursen abhängig sieht.

Der Liebesroman und die Herausbildung des weiblichen Bewusstseins

Wenn Liebe historisch bedingt ist, liegt es auch nahe, dass der Liebesroman ebenso immer durch die historisch gegebenen Verhältnisse geprägt ist. Einen „ewigen“ Liebesroman kann es somit nicht geben. Saegusa formuliert in ihrem Text die These, dass ein Liebesroman nur dann entstehen kann, wenn irgendwelche gesellschaftliche Regulierungen von zwischengeschlechtlichen Beziehungen existieren.⁹⁷ In Grunde genommen stellt der Liebesroman die Spannungen, die aus diesen Verbotsystemen resultieren, dar. Es sind also gerade die gesellschaftlichen Normen und Beziehungsverhältnisse, die den Liebesroman in der ein oder anderen Weise konstituieren. Nach Akiyama lässt sich der herkömmliche Liebesroman in zwei Kategorien einteilen: *kantsū shōsetsu* 姦通小説 (Ehebruchromane) bzw. *furin shōsetsu* 不倫小説 (Unsittlichkeitsromane) und *hatsukoi shōsetsu* 初恋小説 (Romane über die erste Liebe).⁹⁸

Saegusa eröffnet durch ihren gendertheoretischen Ansatz eine weitere Ebene: für sie stellt sich die Frage, ob die Protagonistinnen in Liebesromanen sich der Tatsache bewusst werden, dass sie sich in einem Abhängigkeitsverhältnis befinden und die „Liebe“ ein Mittel ihrer gesellschaftlichen Unterdrückung ist. Diese Erkenntnis setzt sie mit weiblicher Subjektivität gleich.⁹⁹ Es kann nur dann die Rede von gleichberechtigter Liebe sein, wenn sowohl dem Mann als auch der Frau ein Selbst (*jiga* 自我), also Subjektstatus, zugesprochen wird.¹⁰⁰ Wenn in dem Roman bei der Frau kein Bewusstsein für ihr Unterdrückung entsteht, dann beschreibt der Roman lediglich unkritisch das asymmetrische Beziehungsverhältnis zwischen den Geschlechtern – *ren'ai* in Akiyamas Sinne.

⁹⁷ Saegusa 1990, S. 208.

⁹⁸ Saegusa 1990, S. 209.

⁹⁹ Saegusa 1990, S. 60–62.

¹⁰⁰ Saegusa 1990, S. 203.

Die Autorin illustriert diesen Punkt eingehend am Beispiel von Tamura Toshikos 田村俊子 Kurzgeschichte *Ikichi* 生血, welche 1911 in der feministischen Zeitschrift *Seitō* 青鞞 erschien. In der Geschichte würden Spannungen gezeigt, die aus rein männlicher Perspektive nie in Erscheinung treten würden.¹⁰¹ Sie beruft sich in ihrer Besprechung dieser Geschichte auf die Interpretation Komashaku Kimis. Die Geschichte beschreibt den Gemütszustand der jungen Frau Yūko, am Tag nachdem sie zum ersten Mal Sex hatte. Sie wird am Morgen von einem Impuls überkommen, gewalttätig zu sein, und ersticht mit ihrer Schmucknadel einen Goldfisch. Komashaku begreift dies als manifesten Ausdruck des Konfliktes, in dem sich das weibliche Selbst entdeckt hat. Dies ist gleichbedeutend damit, sich als Teil einer patriarchalen Gesellschaftsstruktur zu erkennen, in der das weibliche Selbst vom männlichen Selbst unterdrückt wird. Die Protagonistin hat ein Bewusstsein für ihre gesellschaftliche Unterdrückung und für die Tatsache, dass ihre Liebesbeziehung und der Sexualakt teil dieser Unterdrückungsstruktur sind, entwickelt. Diese Erkenntnis transformiert sich in Mordlust und entlädt sich letztendlich in ihrem Gewaltakt.¹⁰² Der moderne Roman gilt als Genre, das die Auseinandersetzung bzw. den Konflikt des Selbst eines Subjektes mit der Gesellschaft, Familie etc. beschreibt. Komashaku weist darauf hin, dass es sich dabei aber stillschweigend um ein *männliches Subjekt* handelt. Denn beim weiblichen Subjekt ist die Dimension des Patriarchats als eine oppressive Machtstruktur nicht wegzudenken. Dieses Spezifikum der gesellschaftlichen Erfahrung von Frauen sei in der Literatur deutlich unterrepräsentiert.¹⁰³ *Ikichi* ist also das positive Beispiel eines Liebesromans, in dem das weibliche Subjekt ernstgenommen wird, und der somit der gesellschaftlichen Realität von Frauen gerecht werden kann.

Beim *kantsū shōsetsufurin shōsetsu* geht es, wie der Name sagt, um Ehebruch oder Affären. In dieser Art Liebesroman sind die zuvor besprochenen Strukturen, die *ren'ai* unterliegen, relativ klar sichtbar: in diesen Romanen stiehlt ein Mann einem anderen seine Frau. Der gesellschaftliche Regulationsmechanismus zwischengeschlechtlicher Beziehungen, gegen den hier verstossen wird, ist die exklusive Monogamie bzw. die Ehe. Die Verletzung dieser Restriktion ist das konstitutive Moment der Struktur des *kantsū shōsetsufurin shōsetsu*. Aus männlicher Sicht dreht sich dieses Sub-

¹⁰¹ Saegusa 2009, S. 60.

¹⁰² Saegusa 2009, S. 62.

¹⁰³ Saegusa 2009, S. 61–62.

genre des Liebesromans um die Kategorien von Eigentum und Diebstahl. Aus Sicht der Frau, die in der männlichen Logik von „ich brauche das“ das Besitztum in dieser Transaktion ist, stellt sich nun die Frage nach einer Möglichkeit zum Ausbruch aus diesen strukturellen Besitzverhältnissen.¹⁰⁴ Dies setzt aber zunächst auch voraus, dass sich die Frau ihrer eigenen gesellschaftlichen Lage gewahr wird. Diese Selbsterkenntnis des weiblichen Subjekts ist der neue Faktor, den Saegusa in die Diskussion des Genres einführt, und durch den neue Themen an Gewicht gewinnen. Wenn sich die Frau ihres Status als Besitztum gewahr geworden ist, könnte sie versuchen, sich diese männlich geprägte Struktur um Besitztum und Diebstahl zunutze zu machen, um zu einem gewissen Masse Unabhängigkeit zu erlangen. Indem die Frau sich verschiedenen Männern zuwendet und so zum Eigentum vieler wird, diffundiert der Besitzanspruch an sie, und dadurch befreit sie sich vom Status als direktes Eigentum eines einzelnen.¹⁰⁵ Saegusa sieht im *kantsū shōsetsufurin shōsetsu* also ein Potenzial dafür, die Handlungsstrategien von Frauen, die sich in auch real existierenden Abhängigkeitsverhältnissen vorfinden, darzustellen. Aber dies setzt voraus, dass sich bei der Protagonistin ein Verständnis der gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnisse herausgebildet hat.

Nach Akiyama lassen sich fast alle modernen japanischen Liebesromane der anderen Kategorie, der des *hatsukoi shōsetsu*, zuordnen.¹⁰⁶ Dieser unterscheidet sich vom *kantsū shōsetsufurin shōsetsu* in seiner Struktur, hier steht nicht der Diebstahl im Vordergrund. Diese Form des Liebesromans erzählt meist von ersten Liebeserfahrungen und dabei stehen andere gesellschaftliche Regulationsmechanismen zwischengeschlechtlicher Beziehungen im Vordergrund, nämlich in der Regel spezifisch jene, die den vorehelichen sexuellen Kontakt Minderjähriger verbieten. Gerade weil Minderjährige gesellschaftlich von der Reproduktion ausgeschlossen sind, liegen auch diese Beziehungen ausserhalb der Sphäre der Ehe.

Als klassischen Typus des *hatsukoi shōsetsu* führt Saegusa die meijizeitliche Novelle *Takekurabe* たけくらべ von Higuchi Ichiyō 樋口一葉 an, in der die Liebesgeschichte der beiden Jugendlichen Nobu und Midori geschildert wird. Die Novelle zeigt den Prozess auf, in dem sich das Bewusstsein der Beiden aufgrund sozialer Normen, die eine Beziehung zwischen ihnen verunmöglichen, verändert. Einerseits greift dabei das Tabu der vor-

¹⁰⁴ Saegusa 2009, S. 64.

¹⁰⁵ Saegusa 2009, S. 64–65.

¹⁰⁶ Saegusa 2009, S. 65 und Akiyama 1991, S. 30.

ehelichen Beziehung, und andererseits ergibt sich in diesem Fall eine weitere Verbotsstufe aufgrund der gegensätzlichen sozialen Stellung der Beiden. Dies führt im Endeffekt dazu, dass sich ihr Bewusstsein und auch ihr Verhalten transformiert.¹⁰⁷

Grundsätzlich geht es in dieser Form des Liebesromans also in erster Linie um die Bewusstseinsbildung der Protagonisten und Protagonistinnen. Dies geschieht laut Saegusa unter Einfluss von oder eher im Konflikt mit gesellschaftlichen Restriktionen zwischengeschlechtlicher Beziehungen. Es wird ein Prozess beschrieben, in dem das (oftmals kindliche) Verlangen durch gesellschaftliche Verhältnisse zu einem Bewusstsein transformiert wird.¹⁰⁸ Wie auch beim *kantsū shōsetsufurin shōsetsu* ist die gesellschaftliche Regulierung zwischengeschlechtlicher Beziehungen ein ausschlaggebender Faktor, durch den die Struktur dieser Form des Liebesromans überhaupt entsteht. Im Bezug auf den *hatsukoi shōsetsu* ist Saegusas Thematisierung der Herausbildung eines weiblichen Selbstbewusstseins umso relevanter. Wie in den Ausführungen zu *Ikichi* klar gemacht wurde, kann Saegusa zufolge nur dann von der Entwicklung des authentischen weiblichen Selbst die Rede sein, wenn die gesellschaftliche Benachteiligung der Frau erkannt und mitgedacht wird. Nur wenn sich eine Protagonistin des gesellschaftlichen Regulationsmechanismus „Liebe“ gewahr wird, wurde im Roman ein weibliches (Selbst-)Bewusstsein entwickelt.

Kein moderner Liebesroman

Nachdem nun Saegusas Verständnis von der Konzeptualisierung von *ren'ai* und der Funktion des Liebesromans geklärt ist, bleibt noch die Frage zu beantworten, wie sie *Noruwei no mori* in diesem Licht einordnet. Um den Roman dem Genre des Liebesromans zuordnen zu können, sieht Saegusa sich an, ob er in die Kategorie des *kantsū shōsetsufurin shōsetsu* oder des *hatsukoi shōsetsu* fällt. Dass es sich bei *Noruwei no mori* nicht um einen *kantsū shōsetsufurin shōsetsu* handelt, lässt sich einfach feststellen. In dieser Form ist die Konstellation des Ehebruchs essentiell, der ihr auch den Namen verleiht. Als *furin shōsetsu* wäre allenfalls noch der Rahmen der heimlichen Liebesaffäre denkbar, da dieser Typ des Romans dadurch gekennzeichnet ist, dass ein Mann einem anderen die Frau stiehlt. Obwohl die Frau auch in *Noruwei no mori* als Objekt behandelt wird – wie bald noch

¹⁰⁷ Saegusa 1990, S. 209.

¹⁰⁸ Saegusa 1990, S. 209.

gezeigt werden soll –, fehlt das Element des Diebstahls darin vollkommen. Es kommen schlicht keine ausserehelichen oder heimlichen affärenhafte Verhältnisse vor. Watanabe und sein Freund Nagasawa haben zwar mehrere Sexualpartner, aber dies ist kein Geheimnis, und alle involvierten Personen wissen von Anfang an darüber Bescheid. Es entsteht keine Spannung aufgrund eines Verstosses gegen das Ehebruchverbot oder einer Verletzung vorausgesetzter, exklusiver Monogamie. Der Roman erfüllt also nicht die Struktur des *kantsū shōsetsu* bzw. *furin shōsetsu*.¹⁰⁹

Es bleibt somit noch der *hatsukoi shōsetsu*. Dieser ist so aufgebaut, dass gewisse Formen zwischenmenschlicher Beziehungen gesellschaftlich durch Tabus sanktioniert sind, was zur Basis der Bewusstseinsbildung der Charaktere wird. Beim Beispiel *Takekurabe* steht der tatsächliche sexuelle Kontakt der Protagonisten dabei gar nicht im Vordergrund, sondern ist nur unterschwellig als Gegenstand dieses Tabus präsent. Bei *Noruwei no mori* hingegen nimmt der tatsächliche Sexualakt einen hohen Stellenwert ein. In der Tat sagt Saegusa, dass die Beziehungen der Protagonisten hauptsächlich dadurch überhaupt entstehen.¹¹⁰ Auch dies deckt sich mit der Annahme, dass Watanabe die Frauen nur als Objekte seines Verlangens betrachtet und ansonsten stets passiv bleibt. Ausschlaggebend ist in diesem Zusammenhang nun jedoch, dass der sexuelle Kontakt der Protagonisten nicht durch eine gesellschaftliche Restriktion reguliert ist. Damit fehlt ein zentrales Element, das den *hatsukoi shōsetsu* ausmacht. In diesem Punkt unterscheidet *Noruwei no mori* sich also entschieden von *Takekurabe*.

Im Hinblick auf die Frage nach dem Erwachen des weiblichen Bewusstseins, also der Einsicht der Protagonistinnen, in männlichen Machtstrukturen gefangen zu sein, bedeutet dies, dass die Grundlage für eine solche Bewusstseinsentwicklung fehlt. Die Protagonistinnen in *Noruwei no mori* treten im Roman nicht als weibliche Subjekte auf. Saegusa zeigt dies am Beispiel Naokos auf. Sie meint, dass sich in Naokos und Watanabes Beziehung eine klare Asymmetrie zwischen den Geschlechtern abzeichnet. Es handelt sich um eine Liebe im Sinne Akiyamas *ren'ai*, in der nur der Mann als Subjekt berücksichtigt ist. Eine gleichberechtigte Beziehung zwischen Mann und Frau würde wie schon gesagt bedeuten, dass beiden diese Subjektivität zugesprochen würde.¹¹¹ Saegusa argumentiert, dass das Selbst (*jiga* 自我) erst in der Interaktion oder besser der Konfrontation mit ande-

¹⁰⁹ Saegusa 1990, S. 210.

¹¹⁰ Saegusa 1990, S. 204.

¹¹¹ Saegusa 1990, S. 203.

ren zustandekommt. In *Noruwei no mori* fehlt dieses antagonistische Element jedoch gänzlich. Wie bereits in Kapitel I.1 angedeutet, verhält Watanabe sich Frauen gegenüber extrem passiv. Er ist immer nur *yasashii* (gutmütig). Diese zurückhaltende Freundlichkeit versteht Saegusa als ein Ausdruck davon, dass er Frauen nicht als Subjekte mit einem sich selbst gleichgestellten Bewusstsein wahrnimmt. Für Watanabe existiert *ren'ai* ausschliesslich in Akiyamas Sinne. Er betrachtet Frauen nicht als gleichgestellte Subjekte, sondern als Objekte seines Verlangens.¹¹² Die Autorin stellt also fest, dass der Roman keine gleichberechtigten Beziehungsverhältnisse darstellt, sondern den realen ungleichen Verhältnissen nahe kommt. Sie weist weiter darauf hin, dass Watanabe sich dieser Machtstrukturen nicht gewahr ist. Die asymmetrische Untermauerung von *ren'ai* wird durch den Charakter Watanabes also auf inhaltlicher Ebene reproduziert. Zugleich fehlen die relevanten Voraussetzungen, die das Genre des modernen Liebesromans ausmachen; die zwischengeschlechtlichen Beziehungen müssten dafür auf irgendeine Art gesellschaftlich eingeschränkt sein. Wie sie aber gezeigt hat, verstossen die Beziehungen in *Noruwei no mori* weder aufgrund des Alters der Charaktere gegen Tabus, noch wird Ehebruch begangen, noch wird eine Frau auf irgendeine Art gestohlen. Die Spannungsverhältnisse oder Widersprüche, die durch solche Konstellationen entstehen würden, fehlen gänzlich, und daher kann sich auch bei den Frauen in diesem Roman nie ein Bewusstsein dafür herausbilden, dass sie in der Gesellschaft als Eigentum eines Mannes gelten, wie es etwa in *Ikichi* der Fall wäre.

Saegusa zieht letztendlich den Schluss, dass *Noruwei no mori* nicht zum Genre des modernen Liebesromans gezählt werden kann, selbst wenn auf inhaltlicher Ebene die Rede von Liebe sein mag. *Noruwei no mori* kann allerhöchstens in dem Sinne als *hatsukoi shōsetsu* gelten, als darin eine neue Form des Bewusstseins entsteht, das *nicht* durch ein Verbotssystem gebildet wird und daher auch keinen Eindruck hinterlässt und wirkungslos bleibt.¹¹³

Saegusa äussert sich im Gegensatz zu den Autorinnen von *Danryū bungakuron* nie direkt zum Autoren, aber ihre Überlegungen lassen eine Mutmassung darüber zu, wie der Autor gegenüber der Thematik einzuordnen ist. Saegusas Auffassung zufolge wären die Voraussetzungen im idealen Liebesroman, der nicht bloss einen männlichen Diskurs der Liebe reprodu-

¹¹² Saegusa 1990, S. 203.

¹¹³ Saegusa 1990, S. 209–210.

ziert, so geartet, dass beim weiblichen Subjekt eine Bewusstseinsbildung angestoßen wird, die durch die Erkenntnis der eigenen marginalisierten gesellschaftlichen Realität geprägt ist. Dies ist bei *Noruwei no mori* jedoch nicht der Fall. Wie erläutert fehlt eine Basis dafür, dass sich bei der Hauptprotagonistin Naoko ein Bewusstsein ihres eigenen weiblichen Selbst herausbilden könnte. Dies deutet darauf hin, dass Murakami diese Verhältnisse als Autor unreflektiert wiedergibt und sich womöglich, wie auch Akiyama, der problematischen Implikationen dieser misogynen Vorstellung von Liebe nicht gewahr ist. Obwohl Saegusa *Noruwei no mori* nicht in der Tradition des modernen Liebesromans sieht, weist sie darauf hin, dass auch in diesem Roman hierarchische Geschlechterdifferenzen nicht thematisiert werden.

An dieser Stelle muss jedoch erwähnt werden, dass Saegusa den Fall Midoris in ihrer Analyse vollkommen ausser Acht lässt. Tatsächlich befindet sich Midori, während sie sich mit Watanabe trifft, über den grössten Teil der Geschichte hinweg in einer Beziehung mit einem anderen Mann. Ob hier dennoch die Rede von einem *furin shōsetsu* sein kann, ist fraglich. Wie ausführlich in Kapitel I.1 erläutert wurde, wird Watanabe selbst nie aktiv, sondern er reagiert lediglich auf Midori. Auch sexuellen Kontakt haben sie erst, nachdem Midori sich bereits von ihrem Freund getrennt hat. Es ist also zweifelhaft, ob das Kriterium des Diebstahls hier wirklich erfüllt ist. Man könnte mithilfe von Oguras Vokabular höchstens behaupten, dass Watanabe mit seiner „verdrehten Aktivität“ eine Anziehungskraft auf Midori ausübt und sie ihrem Freund auf solche Art und Weise „stiehlt“. Die zweite Frage, die sich stellt, ist diejenige danach, ob sich bei Midori womöglich eine Bewusstseinsbildung nachzeichnen lässt. Auch hierfür ist eine Berücksichtigung der Argumente aus *Danryū bungakuron* hilfreich. Dort wird argumentiert, dass Midori sich der oppressiven gesellschaftlichen Normen gewahr ist, die ihre Lebenswirklichkeit prägen, und dass sie Handlungsstrategien entwickelt hat, um damit umzugehen. Insbesondere könnte die Schlusszene als Indiz dafür verstanden werden, dass sich bei Midori ein solches Selbstbewusstsein für ihre Situation als Frau entwickelt hat. Nachdem Watanabe Naoko verloren hat und auch Reiko ihr neues Leben beginnt, wendet er sich Midori zu. Sie begegnet ihm sehr reserviert, weil sie durchschaut, dass Watanabe den Anspruch hat, dass eine Frau für ihn da zu sein hat. Insofern lässt sich sagen, dass Saegusa zwar eine schlüssige Argumentation für die Beziehung von Naoko und Watanabe hervorbringt, diese auf den Fall Midoris jedoch nicht so leicht

anwendbar ist. Auch hätte ihre Analyse vermutlich von einer näheren Betrachtung Reikos profitiert. Beim Zwischenfall, bei dem Reiko von ihrer 13-jährigen Klavierschülerin sexuell missbraucht wird, laufen gleich mehrere gesellschaftlichen Regulationsmechanismen zusammen. Erstens ist Reiko verheiratet, das Kriterium des Ehebruchs ist also erfüllt. Zweitens, handelt es sich um eine minderjährige Partnerin, das Tabu sexueller Aktivitäten von Minderjährigen greift hier also ebenso. Und drittens fallen natürlich auch homosexuelle Handlungen in den Bereich restringierter Beziehungsformen. Saegusa thematisiert diese Episode in ihrem Text jedoch nicht. Dies liegt wohl daran, wie sie ihre eigene Zielsetzung formuliert hat. Sie hat sich die Aufgabe gestellt, zwischengeschlechtliche Beziehungen zu untersuchen und sich mit dem Genre des Liebesromans, in dem es um heterosexuelle Beziehungen geht, zu beschäftigen. Der Einbezug queertheoretischer Überlegungen und die nähere Betrachtung dieser Konstellation im Roman hätte womöglich dazu beigetragen, eine umfassendere Theorie zu formulieren. Eine ausführliche Betrachtung dieses Falls wird in Kapitel I.4 und I.5 dargelegt.

I.3 Homosocial desire (Ishihara Chiaki)

Der Literaturwissenschaftler Ishihara Chiaki 石原千秋 bespricht *Noruiwei no mori* in einer 2007 erschienenen Monographie als Teil einer Reihe von fünf Murakami Haruki Romanen, die er anhand des Begriffes *homosozial* (*homosōsharu* ホモソーシャル) analysiert. Sein Forschungsinteresse umfasst in erster Linie Murakami Harukis Literatur, die er anhand eines gendertheoretischen Analyserahmens untersucht. Er stellt dabei insofern ähnliche Überlegungen wie Saegusa an, als er ebenfalls auf Gesellschaftsstrukturen, welche die Frau als Besitztum des Mannes konstituieren, aufmerksam macht. Sein Ansatz unterscheidet sich von dem der bisher vorgestellten Autorinnen in der Hinsicht, dass seine Kritik nicht in eine allgemeine Kritik des literaturkritischen Betriebs oder dessen Analysekatégorien eingebettet ist. Dabei ist aber auch anzumerken, dass Ishiharas Kritik eines wesentlich jüngeren Datums ist, und es nicht den Anschein hat, dass er dem Druck ausgesetzt war, seinen analytischen Ansatz rechtfertigen zu müssen.

Die homosoziale Gesellschaftsstruktur

Ishihara setzt sich ein ähnliches Ziel wie die amerikanische Theoretikerin Eve Kosofsky Sedgwick in ihrer 1985 erschienenen Publikation *Between Men: English Literature and male homosocial desire*. Diese greift darin vor allem von Gayle Rubin 1975 in *The Traffic in Women* formulierte Gedanken auf und untersucht englische Literatur im Hinblick auf *male homosocial desire*. Ohne diese beiden wichtigen und für seinen Text massgeblichen Werke zu nennen, übernimmt Ishihara diesen Theorierahmen und nutzt ihn, um Murakami Harukis Literatur damit zu untersuchen. Er bleibt ebenfalls eine Erklärung schuldig, weshalb er Sedgwicks Terminologie nicht so übernimmt, wie sie ist, und nur mit dem Teilbegriff *homosocial*¹¹⁴ operiert. Jedoch definiert er dessen Bedeutung im ersten Kapitel seines Buches ausführlich, und aus seiner Definition wird ersichtlich, dass er all die wesentlichen Elemente, die bei Sedgwick im Begriff *male homosocial desire* reflektiert sind, unter dem kürzeren Terminus zusammenfasst:

Homosexuell und homosozial sind unterschiedlich. Homosexuell wird in der Regel als „homo“ abgekürzt und bezeichnet, dass Männer untereinander körperliche Beziehungen haben. Homosozial ist ein davon gänzlich unterschiedliches Konzept: „sozial“ bezeichnet, dass es sich um eine Angelegenheit auf Ebene der „Gesellschaftsstruktur“ handelt. Simpel ausgedrückt bezeichnet es eine androzentrische Gesellschaft. Man kann sagen, dass der Charakter unserer gegenwärtigen patriarchalen, kapitalistischen Gesellschaft homosozial ist. In einer homosozialen Gesellschaft beherrschen Männer die Gesellschaft und verstärken ihre gegenseitigen Bande unter Männern auf eine bestimmte Art und Weise. Und zwar durch den „Austausch von Frauen“. Dies erhält die homosoziale Gesellschaft aufrecht.¹¹⁵

Homosozial beschreibt als Adjektiv also ein bestimmtes strukturelles Charakteristikum der Gesellschaft und bezieht sich auf Männer. Sedgwick unterstreicht durch die Ergänzung *male* unter anderem diese geschlechtsspe-

¹¹⁴ Die Wahl des englischen Begriffes an dieser Stelle soll die Nähe zu Sedgwicks Begriff illustrieren.

¹¹⁵ Ishihara 2007, S. 73–74:

ホモセクシャルとホモソーシャルは違う。ホモセクシャルはふつう「ホモ」と略されるもので、男性同士が肉体的な関係を持つことを言う。ホモソーシャルはそれとまったく違った概念で、「ソーシャル」だから「社会構造」のレベルのものである。簡単にいってしまえば、男性中心社会のことである。現在のわれわれの「父権制的資本主義社会」の性質はホモソーシャルと呼んでいい。ホモソーシャルな社会では男たちが社会を支配しているが、この男たちはあるやり方で男同士の絆を強めていく。それは「女のやりとり」である。それがホモソーシャルな社会を支えている。

zifische Dimension nochmals zusätzlich.¹¹⁶ Frauen nehmen hierbei eine Warenform an und werden unter Männern getauscht. Das typische Muster dafür ist Ishihara zufolge, dass ein Mann eine Frau, die er bereits für sich gewonnen hat, einem männlichen Freund „überlässt“. Durch diese Geste soll die Freundschaft gestärkt werden, aber zugleich kommt ihr auch der Zweck zu, die eigene Dominanz gegenüber dem anderen zu festigen. Denn die Möglichkeit, auf etwas bewusst zu verzichten, deutet auf eine hohe sozioökonomische Stellung hin. Frauen fungieren also als eine Art Währung, durch die Männer ihre soziale Position gegenüber anderen Männern vermitteln.¹¹⁷ In dieser Interaktion gelten also nur Männer als Subjekte, nur sie kommen als Tauschpartner in Betracht. Frauen sind auf ihre Position als Ware, sprich als Objekte, limitiert.

Da der Austausch von Frauen systemrelevant ist, ist auch Heterosexualität eine essentielle Grundlage einer solchen Gesellschaftsstruktur. Damit ist auch die systematische Diskriminierung von anderen Sexualitäten wie etwa Homo- oder Bisexualität ein zwingender Aspekt einer homosozialen Gesellschaftsstruktur. Ishihara führt dies nicht weiter aus, aber er weist darauf hin, dass dieses Phänomen als „erzwungene Heterosexualität“ (*kyōseiteki iaisei* 強制的異愛性) bekannt ist.¹¹⁸ Gayle Rubin geht in ihrem Text ausführlicher darauf ein. Sie spricht dabei von *obligatory heterosexuality* und erklärt, dass die Unterdrückung von Homosexualität sich aus den gleichen Mechanismen erklären lässt, durch die Frauen sozial untergeordnet werden und die das gesellschaftliche Konzept von Gender überhaupt hervorbringen:

Furthermore, individuals are engendered in order that marriage be guaranteed. Lévi-Strauss comes dangerously close to saying that heterosexuality is an instituted process. If biological and hormonal imperatives were as overwhelming as popular mythology would have them, it would hardly be necessary to insure heterosexual unions by means of economic interdependency. Moreover, the incest taboo presupposes a prior, less articulate taboo on homosexuality. A prohibition against *some* heterosexual unions assumes a taboo against *non*-heterosexual unions. Gender is not only an identification with one sex; it also entails that sexual desire be directed toward the other sex. The sexual division of labor is implicated in both aspects of

¹¹⁶ Sedgwick 1985, S. 2.

¹¹⁷ Ishihara 2007, S. 73–76.

¹¹⁸ Ishihara 2007, S. 84.

Der Begriff *compulsory heterosexuality* wurde erstmals in einem 1980 erschienenen Artikel der amerikanischen Feministin Adrienne Rich geprägt (siehe Rich 1980). Gayle Rubin spricht von *obligatory heterosexuality* (siehe Rubin 1975). Heutzutage ist in den Queer Studies der Begriff *Heteronormativität* geläufig.

gender—male and female it creates them, and it creates them heterosexual. The suppression of the homosexual component of human sexuality, and by corollary, the oppression of homosexuals, is therefore a product of the same system whose rules and relations oppress women.¹¹⁹

Ishihara weist auf zwei Übersetzungsworte hin, die von Ueno Chizuko vorgeschlagen wurden, um auf weitere wichtige Aspekte der homosozialen Gesellschaftsstruktur hinzuweisen. Die Soziologin schlug sowohl *dōshitsu shūdanteki* 同質集团的 (homo-kollektiv) als auch *dōshitsu shakaiteki* 同質社会的 (homo-sozial) vor. Besonders das Kompositum *dōshitsu shūdanteki* hebt die anti-heterogenen und fremdenfeindlichen Dimensionen, die einer homosozialen Gesellschaftsstruktur innewohnen, hervor, da mit *shūdan* der Aspekt des Gruppenzusammenschlusses unterstrichen wird. Das Fremde und Heterogene sind in diesem Falle Frauen, die aus der privilegierten Gesellschaft ausgeschlossen sind. Diese erlangt dadurch ihren homogenen Charakter. Durch die Ausgrenzung aus diesem Kreis wird die Objektifizierung möglich, und Frauen werden als soziale Trophäen und Schmuckstücke gesammelt und zur Schau gestellt. Dies führt dazu, dass Frauen sexualisiert und auf Äusserlichkeiten reduziert werden, sodass Schönheit für Frauen zu dem Mittel wird, welches ihnen ökonomische Absicherung garantiert, da sie sich dadurch einen Mann mit gutem Status aussuchen können.¹²⁰

Ishihara betont, dass diese Prozesse, die er beschreibt, auf Ebene der Gesellschaftsstruktur stattfinden, und nicht auf der Ebene von Individuen. Diese sind aber insofern davon betroffen, als sie in diese sozialen Prozesse eingebunden sind, und die Werte, die durch diese Gesellschaftsstruktur hervorgebracht werden, dadurch internalisiert haben. Auf individueller Ebene ist man sich dieser nicht bewusst, sondern es überwiegen unmittelbare Erfahrungen, wie etwa Verliebtheit, die in der Regel als davon vermeintlich unabhängig wahrgenommen werden. In Tat und Wahrheit gibt es aber keine Beziehungsverhältnisse zwischen Individuen, die ausserhalb eines gesellschaftlichen Rahmens stattfinden können und damit unabhängig wären.¹²¹ Da sich das Individuum dieser Dynamik aber nicht bewusst ist, werden eben falsche Zuschreibungen vorgenommen. So sagt Ishihara, dass Männer etwa die Tendenz hätten, ihre privilegierte Stellung als eine eigene Errungenschaft aufgrund ihrer Fähigkei-

¹¹⁹ Rubin 1975, S. 180.

¹²⁰ Ishihara 2007, S. 80–82.

¹²¹ Ishihara 2007, S. 76–80.

ten zu verstehen, statt sie als gesellschaftlich produziert zu erkennen.¹²² Sedgwick betont diese strukturelle Dimension durch das letzte Glied in *male homosocial desire*:

I have chosen the word „desire“ rather than „love“ to mark the erotic emphasis because, in literary critical and related discourse, „love“ is more easily used to name a particular emotion, and „desire“ to name a structure; [...] ¹²³

Ishihara zufolge ist die gegenwärtige Erscheinungsform dieser patriarchalen Struktur die moderne Familie, die sich im Kapitalismus herausgebildet hat. Im Falle Japans sei diese etwa in den 70er-Jahren vollständig etabliert und somit auch die homosoziale Gesellschaftsstruktur verwirklicht worden. Ishihara begründet dies damit, dass in den 70er-Jahren der Idealtypus der modernen Familie, in welcher der Mann ein Büroangestellter und die Frau Hausfrau ist, auf über 70 % der japanischen Haushalte zutrifft. Die moderne Familie hatte in erster Linie die Funktion die Reproduktion und damit verbundene Reproduktionsarbeit sicherzustellen, welche unbezahlt von Frauen übernommen wurde, während die höhergestellte Produktionsarbeit den Männern zufiel. Auch diese gesellschaftlichen Mechanismen werden jedoch mit Vorstellungen von Liebe, die sich auf der Ebene des Individuums bewegen, verschleiert.¹²⁴

Im Grunde genommen beschreibt Ishihara damit nochmals, was Saegusa auch schon erklärt hat: Liebe ist eine soziale Konstruktion, die durch die vorherrschenden historischen Gesellschaftsstrukturen produziert wird. Sie kann zugleich dazu dienen, diese menschlich produzierten Verhältnisse als natürlich erscheinen zu lassen, was laut Saegusa z. B. bei Akiyama Shun der Fall ist. Dies ist nicht die einzige Gemeinsamkeit der beiden Theorien. Während Saegusa sich mit der Konstellation auseinandersetzt, in welcher ein Mann dem anderen die Frau stiehlt, beleuchtet Ishihara eine gegenteilige Seite, in der Frauen unter Männern verschenkt werden. Diesen Wirkungsmechanismen ist gemein, dass Frauen als Ware bzw. als Eigentum von Männern gehandelt werden. In beiden Fällen fungieren Frauen als Objekte, über die männliche Beziehungsverhältnisse verhandelt werden. Beim Diebstahl entfällt wohl der Zweck, gleichgeschlechtliche Bindungen zu stärken, aber er kann im Rahmen von männ-

¹²² Ishihara 2007, S. 85.

¹²³ Sedgwick 1985, S. 2.

¹²⁴ Ishihara 2007, S. 86–87.

lichem Kräfteressen verstanden werden. Saegusa und Ishihara befassen sich also beide mit Gesellschaftsstrukturen, wobei Ishihara in erster Linie die genauen Wirkmechanismen betont, während Saegusa sich mehr für die Folgen, die das Verständnis dieser Zusammenhänge auf die Literaturkritik hat, interessiert.

Ein Roman der homozielen Gesellschaft

Watanabes Geschichte

Ishihara argumentiert, dass sich in *Noruwei no mori* die homozielle Gesellschaft spiegelt und die Transaktion einer Frau im Rahmen einer homozielen (d. h. gleichgeschlechtlichen) Beziehung im Zentrum steht. Er versteht die Dreieckskomposition von Kizuki-Naoko-Watanabe als Typus der klassischen Konstellation, in der ein Mann einem Freund seine Freundin überlässt. Diese stellt zunächst einmal den Ausgangspunkt der Geschichte dar. Konkret steht die homozielle Beziehung von Kizuki und Watanabe im Zentrum. Naoko wird von Kizuki nach dessen Tod Watanabe überlassen, sie wechselt als Objekt den Besitzer.

Die wichtigste Szene, aus der diese homozielle Struktur ersichtlich wird, ist folgende aus dem 2. Kapitel, in der Watanabe sich an sein letztes Treffen mit Kizuki erinnert:

Vielleicht nahm Naoko es mir übel, daß ich und nicht sie der letzte Mensch gewesen war, der Kizuki lebend gesehen und mit ihm gesprochen hatte. Das hätte ich sogar verstehen können, und ich hätte gerne mit ihr getauscht, wenn es möglich gewesen wäre. Aber was geschehen war, war geschehen, und es stand nicht in meiner Macht, etwas daran zu ändern.¹²⁵

Es war ein schöner Nachmittag im Mai gewesen. Nach dem Essen schlug Kizuki vor, die Schule sausen zu lassen und Billard spielen zu gehen. Da auch meine Nachmittagsstunden mich nicht besonders interessierten, schlenderten wir hinunter zum Hafen und spielten vier Partien in einem Billardsalon. Nachdem ich das erste Spiel mühelos gewonnen hatte, strengte Kizuki sich plötzlich an und gewann die restlichen drei. Nach dem, was zwischen uns üblich war, hieß das, daß ich zahlen

¹²⁵ Ganze Passage bei Gräfe 2001, S. 38–39 und bei Murakami 1989a, S. 43–46:

あるいは直子が僕に対して腹を立てていたのは、キズキと最後に会って話をしたのが彼女ではなく僕だったからかもしれない。
こういう言い方は良くないとは思うけれど、彼女の気持はわかるような気がする。僕としてもできることならかわってあげたかったと思う。しかし結局のところそれはもう起ってしまったことなのだし、どう思ったところで仕方ない種類のことなのだ。

mußte. Während wir spielten, hatte Kizuki keinen einzigen Scherz gemacht, was ihm gar nicht ähnlich sah.

„Du bist ja heute so ernst“, bemerkte ich, als wir uns anschließend hinsetzten, um zu rauchen.

„Weil ich heute auf keinen Fall verlieren wollte“, sagte er mit zufriedem Lächeln.

Am selben Abend nahm Kizuki sich in der Garage seiner Eltern das Leben. Er hatte einen Gummischlauch auf den Auspuff seines N-360 gebunden, die Fensteritzen mit Klebeband versiegelt und den Motor angelassen.¹²⁶

Diese Szene gibt in vielerlei Hinsicht Aufschluss darüber, wie sich die homosoziale Gesellschaftsstruktur im Roman manifestiert. Dadurch, dass Kizuki sich vor seinem Tod nur noch mit Watanabe und nicht mit Naoko getroffen hat, wird seine Beziehung mit ihr der Beziehung zwischen den beiden Männern untergeordnet. Das Heterogene – also die Frau – wird aus diesem entscheidenden Moment des Lebens ausgeschlossen und ein rein männlicher sozialer Raum geschaffen. Ishihara hebt auch den Umstand hervor, dass Kizuki bei diesem Spiel auffallend konzentriert war und unbedingt gewinnen wollen. Dies ist ein Ausdruck des Kräftemessens, das auch einen wichtigen Aspekt der homosozialen Gesellschaft ausmacht. Kizuki etabliert damit vor seinem Tod seine Dominanz gegenüber Watanabe. Dies ist wichtig, weil er Naoko an Watanabe weitergibt. Diese Geste hat nur dann Bedeutung, wenn sie von Seiten des dominanten Parts der Diade kommt. Der sozial schwächere Part ist gar nicht in der Lage, dem Stärkeren etwas freiwillig zu überlassen. Mit seinem Entscheid zu sterben hat Kizuki sich auch vorgenommen selbst zu entscheiden, wem er Naoko überlassen will. Also muss er davor noch seine Dominanz gegenüber dem Empfänger, den er sich ausgesucht hat, beweisen. In diesem Fall hat dies die Form des Sieges im Billardspiel angenommen. Schliesslich kommt noch hinzu, dass Watanabe am Ende auf-

¹²⁶ その五月の気持の良い昼下がりには、昼食が済むとキズキは僕に午後の授業はすっぽかして玉でも撞きにいかないかと言った。僕もとくに午後の授業に興味があるわけではなかったので学校を出てぶらぶらと坂を下って港の方まで行き、ビリヤード屋に入って四ゲームほど玉を撞いた。最初のゲームを軽く僕がとると彼は急に真剣になって残りの三ゲームを全部勝ってしまった。約束どおり僕がゲーム代を払った。ゲームの間彼は冗談ひとつ言わなかった。これはとても珍しいことだった。ゲームが終ると我々は一服して煙草を吸った。「今日は珍しく真剣だったじゃないか」と僕は訊いてみた。「今日は負けたくなかったんだよ」とキズキは満足そうに笑いながら言った。彼はその夜、自宅のガレージの中で死んだ。N360の排気パイプにゴムホースを繋いで、窓の隙間をガムテープで目張りしてからエンジンを吹かせたのだ。

grund seiner Niederlage für die Gebühr des Spiels aufkommen muss. Ishihara versteht dies als eine symbolische Gebühr, mit der er nicht nur das Spiel, sondern Kizuki auch für Naoko bezahlt.¹²⁷

Das Kräfteressen nimmt auch mit Kizukis Tod noch kein Ende. Dies wird aus Watanabes Erzählung im 3. Kapitel ersichtlich:

Als der Herbst zu Ende ging und kalte Winde durch die Stadt fegten, nahm Naoko manchmal meinen Arm und drückte sich an mich. Durch den dicken Stoff ihres Dufflecoats konnte ich ihre Atmung spüren. Sie hängte sich an meinen Arm oder steckte ihre Hand in meine Manteltasche, und wenn es wirklich kalt war, schmiegte sie sich fröstelnd an meinen Arm, um sich zu wärmen. Aber eine andere Bedeutung hatten diese Berührungen für sie nicht, und auch ich ging unbeteiligt, die Hände in den Taschen vergraben, weiter. Da wir beide Schuhe mit Gummisohlen trugen, erzeugten unsere Schritte kaum ein Geräusch außer einem trockenen Knacken, wenn wir auf die großen, welken Platanenblätter auf dem Pflaster traten, ein Laut, der Mitleid mit Naoko in mir hervorrief, denn es war nicht mein Arm, den sie suchte, sondern ein anderer Arm, nicht meine Wärme, sondern die eines anderen. Ich hatte fast ein schlechtes Gewissen, weil ich ich war.¹²⁸

Watanabe misst sich hier selbst mit einem unspezifizierten, männlichen Anderen, was Ishihara zufolge auch ein Merkmal der homosozialen Gesellschaft sei. Das Kräfteressen beschränkt sich nicht nur auf eine konkrete Person, die Teil einer homosozialen Diade ist, es besteht auch ein Zwang, ständig mit dem *abstrakten Mann* konkurrieren zu müssen. Diese Denkstruktur zeigt sich hier darin, dass Watanabe, der Erzähler, dem Lesepublikum nicht sagt, dass Naoko sich nach Kizukis Wärme sehnen würde, sondern nach der Wärme von *irgendeinem*.¹²⁹

¹²⁷ Ishihara 2007, S. 298–299.

¹²⁸ Gräfe 2001, S. 46–47. Bei Murakami 1989a, S. 52–53:

秋が終り冷たい風が町を吹き抜けるようになると、彼女はときどき僕の腕に体を寄せた。ダブル・コートの厚い布地をとおして、僕は直子の息づかいをかすかに感じる事ができた。彼女は僕の腕に腕を絡めたり、僕のコートのポケットに手をつっこんだり、本当に寒いときには僕の腕にしがみついて震えたりもした。でもそれはただそれだけのことだった。彼女のそんな仕草にはそれ以上の意味は何もなかった。僕はコートのポケットに両手をつっこんだまま、いつもと同じように歩きつづけた。僕も直子もゴム底の靴をはいていたので、二人の足音は殆んど聞こえなかった。道路に落ちた大きなプラタナスの枯葉を踏むときにだけくしゃくしゃという乾いた音がした。そんな音を聴いていると僕は直子のことが可哀そうになった。彼女の求めているのは僕の腕ではなく誰かの腕なのだ。彼女の求めているのは僕の温もりではなく誰かの温もりなのだ。僕が僕自身であることで、僕はなんだかうしろめたいような気持になった。

¹²⁹ Ishihara 2007, S. 299.

Aufgrund dieser Textstellen kommt Ishihara zum Schluss, dass in der Beziehung von Watanabe und Kizuki ganz eindeutig die Dynamik der homosozialen Gesellschaftsstruktur zum Tragen kommt. Die Komposition von *Noruei no mori* weise jedoch noch eine Besonderheit auf. Um diesen Punkt zu beleuchten zieht Ishihara den Begriff der „falschen Zustellung“ (*gohai* 誤配) heran. Er beruft sich auf Derridas Theorie, dass eine Mitteilung neue Bedeutung erhält, wenn sie den falschen Adressaten erreicht. Als Beispiel führt er Martin Luthers Übersetzung der Bibel ins Deutsche an. Das Neue Testament, das auf altgriechisch verfasst wurde, war ursprünglich für ein Publikum intendiert, welches des Altgriechischen mächtig ist. Der Akt der Übersetzung eröffnete es nun einem neuen Zielpublikum, das nicht zum primären Wirkungskreis dazugehörte. Der Inhalt des Neuen Testaments erreicht damit einen neuen, „falschen“ Adressaten, und neue Deutungsumstände sind geschaffen.¹³⁰

Ishihara versteht den Transfer Naokos aus Kizukis Händen in diejenigen von Watanabe als eine Form dieser falschen Zustellung. Dies macht er daran fest, dass Naoko Watanabe nicht liebt, und sie somit beim falschen Adressaten gelandet ist. Dadurch werde also eine neue Begebenheit angestoßen. Er verweist dabei auf den genau gegenteiligen Charakter von Naokos und Kizukis Beziehung im Gegensatz zu ihrer Beziehung mit Watanabe. Naoko und Kizuki haben sich auf geistiger und emotionaler Ebene geliebt, konnten jedoch keine richtig intime Sexualbeziehung führen. Diese Umstände sind bei Watanabe genau gegenteilig: Naoko und Watanabe haben zwar Sex, aber sie liebt ihn nicht. Auch im Bezug auf die Protagonisten selbst gibt es eine solche Opposition. Naoko und Watanabe seien beide nicht in der Lage, psychische und körperliche Intimität miteinander zu verbinden. Naoko ist es nicht wirklich möglich, sexuelle Intimität zu erreichen, und Watanabe ist es nicht möglich, emotionale Intimität zu verwirklichen. Die beiden werden also als klar inkompatibel dargestellt, und Ishihara schliesst daraus, dass es sich bei Watanabe um den falschen Adressaten für Naoko handelt.¹³¹

Watanabe ist sich dieser Tatsachen bewusst, und in der Logik der homosozialen Gesellschaft muss er dafür Verantwortung übernehmen. Dies geschieht dadurch, dass er den Fehler berichtigt und Naoko zum richtigen Empfänger bringt. Da sie Kizuki auch nach seinem Tod noch immer liebt, bedeutet dies, dass er sie zu Kizuki zurückführen muss. Weil Kizuki nun

¹³⁰ Ishihara 2007, S. 278–279.

¹³¹ Ishihara 2007, S. 281–282.

aber tot ist, bedeutet es in diesem Falle auch, dass Naoko ebenso sterben muss. Die Komposition, die man in *Noruwei no mori* vorfindet, macht es somit zu Watanabes grosser Aufgabe, Naoko zu ihrem Tod zu führen. Dies bezeichnet Ishihara auch als *Watanabes Geschichte*.¹³²

Damit sagt auch Ishihara, dass Naokos Tod in der Struktur der Erzählung vorprogrammiert ist, da er ein notwendiges Element dieses Aufbaus ist. Dieses Argument wird auch in *Danryū bungakuron* angebracht, es werden jedoch verschiedene Schlüsse daraus gezogen. Darauf soll später noch vertiefter eingegangen werden. Zunächst ist Ishiharas Argumentation festzuhalten, dass der Aufbau der Erzählung, wie er in *Noruwei no mori* vorzufinden ist, klassischerweise dem Hauptprotagonisten die Aufgabe zuteilt, die durch ihre eigene Struktur zum Sterben verurteilte Person zu ihrem Tod zu führen. Diese Zusammensetzung macht *Watanabes Geschichte* aus.

Naokos Geschichte

Ishihara fasst die Repräsentation der homosozialen Gesellschaft, die er in *Noruwei no mori* feststellt, unter dem Begriff von *Watanabes Geschichte* zusammen. Er meint aber auch, dass dieser noch eine weitere Geschichte entgegengesetzt sei, nämlich jene, die er *Naokos Geschichte* nennt. Diese habe das Potenzial, die homosozialen Gesellschaftsstruktur zu überwinden.¹³³ Ishihara zufolge ist Naoko sich der homosozialen Gesellschaftsstruktur, die sich in Watanabes und Kizukis Freundschaft äussert, und ihrer eigenen Position darin bewusst, und sie ist damit unzufrieden. Sie hat erkannt, dass ihr nach Kizukis Tod nicht die Freiheit zugesprochen wurde, selbst zu entscheiden und selbst auf sich aufzupassen, sondern sie von der Obhut eines Mannes in die eines anderen gereicht wurde. Dies ist auch der Grund für ihre Unzufriedenheit darüber, dass es Watanabe war, den Kizuki zum letzten Mal getroffen hat. Sie weiss, welche Bedeutung dieses Treffen hatte und fühlt sich betrogen, weil ihre Beziehung zu Kizuki mit der Beziehung der beiden Männer substituiert wurde.¹³⁴ Naokos Geschichte beschreibt ihren Versuch, sich aus der Funktion, in die sie in einer homosozialen Gesellschaft unweigerlich gedrängt ist, zu befreien und Unabhängigkeit zu erlangen. Eine wichtige Strategie ist dabei, dass sie das Kräftemessen von Kizuki

¹³² Ishihara 2007, S. 279 und 303.

¹³³ Ishihara 2007, S. 300.

¹³⁴ Ishihara 2007, S. 298.

und Watanabe nach und nach dekonstruiert.¹³⁵ Ishihara lenkt das Augenmerk dafür auf folgende Stelle im 6. Kapitel:

„[...] Hat Kizuki dich damals oft im Krankenhaus besucht?“

„Nein, fast nie. Wir hatten später einen großen Krach deswegen. Am Anfang kam er einmal, dann noch mal mit dir und das war's. Gemein von ihm, findest du nicht? Beim ersten Besuch zappelte er nur unruhig herum, brabbelte irgendwas und machte sich nach zehn Minuten wieder davon. Er hatte mir Orangen mitgebracht, von denen er mir eine schälte. Dann war er schon wieder verschwunden. Er könne Krankenhäuser nicht ausstehen, sagte er.“ Naoko lachte. „In solchen Dingen war er unheimlich kindisch. Wer mag schließlich schon Krankenhäuser? Deshalb besucht man ja die Leute im Krankenhaus – damit sie sich wohler fühlen. Aber das hat er nicht begriffen.“

„Aber als wir dich zu zweit besucht haben, da war er ganz wie immer, oder?“

„Weil du dabei warst. Vor dir benahm er sich immer ganz normal. Er bemühte sich, seine Schwächen zu verbergen. Ich glaube, er mochte dich sehr und zeigte sich dir nur von seiner besten Seite. Wenn wir allein waren, ließ er sich eher mal gehen, denn im Grunde war er ziemlich launenhaft. Eben noch ganz vergnügt und redselig, und im nächsten Moment deprimiert. So ging es bei ihm ständig hin und her, schon seit seiner Kindheit. Er hat aber immer versucht, sich zu ändern, sich zu bessern.“

Naoko setzte sich anders hin.

„Aber er schaffte es nie so richtig, und darüber war er dann wieder wütend und enttäuscht. Es gab so viel Gutes und Sympathisches an ihm, aber er fand nie zu dem Selbstvertrauen, das er gebraucht hätte. Unentwegt grübelte er darüber nach, was er alles an sich ändern müßte. Armer Kizuki.“

„Wenn er sich tatsächlich immer bemüht hat, sich mir nur von der besten Seite zu zeigen, dann ist ihm das gelungen, würde ich sagen. Ich habe ihn wirklich nur von der besten Seite kennengelernt.“¹³⁶

¹³⁵ Ishihara 2007, S. 301.

¹³⁶ Ganze Passage bei Gräfe 2001, S. 191–192. Bei Murakami 1989a, S. 229–232:

「ねえ、キズキはあのとときよく君の見舞いに行ったの？」

「見舞いになんて殆んど来やしないわよ。そのことで私たち喧嘩したんだから、あとで。はじめに一度来て、それからあなたと二人できて、それっきりよ。ひどいでしょう？最初きたときだってなんだかそわそわして、十分くらいで帰っていったわ。オレンジ持ってきてね。ぶつぶつよくわけのわからないこと言って、それからオレンジをむいて食べさせてくれて、またぶつぶつわけのわからないことと言って、ぷいって帰っちゃったの。俺本当に病院って弱いんだとかなんとか言ってね」直子はそう言って笑った。

「そういう面ではあの人はずっと子供のままだったのよ。だってそうでしょう？病院の好きな人なんてどこにもいやしないわよ。だからこそ人は慰めにお見舞いに来るんじゃない。元気出さないって。そういうのがあの人ってよくわかってなかったのよね」

「でも僕と二人で病院に行ったときはそんなにひどくなかったよ。ごく普通にしてたもの」

Naoko lächelte. „Das würde ihn freuen. Du warst sein einziger Freund.“

„Er für mich auch. Ich habe sonst nie jemanden gekannt, den ich als meinen Freund bezeichnen würde – nicht vor Kizuki und nicht nach ihm.“

[...]

„Ehrlich gesagt“, fuhr Naoko fort, „ich habe seine Schwächen genauso geliebt wie seine Stärken. Er war ja nie gemein oder böse, nur schwach. Ich habe oft versucht, ihm das zu erklären, aber er hat mir nie geglaubt. Er hat mir immer gepredigt, es liege nur daran, daß wir seit unserem dritten Lebensjahr zusammen waren, daß ich ihn zu gut kennen würde, um noch zwischen seinen guten Seiten und seinen Fehlern zu unterscheiden. Aber ich habe ihn geliebt, und ein anderer hat mich nie interessiert.“¹³⁷

Dass Kizuki vor Watanabe keine Schwäche zeigen wollte, ist ein klarer Hinweis darauf, dass er ihm gegenüber Dominanz markieren wollte. In der homosozialen Struktur gefangen mussten die beiden Männer stets mitein-

「それはあなたの前だったからよ」と直子は言った。「あの、あなたの前ではいつもそうだったのよ。弱い面は見せるまいって頑張ってたの。きっとあなたのことを好きだったのね、キズキ君は。だから自分の良い方の面だけを見せようとしていたのよ。でも私と二人でいるときの彼はそうじゃないのよ。少し力を抜くのよね。本当は気分が変りやすい人なの。たとえばべらべらと一人でしゃべりまくったかと思うと次の瞬間にはふさぎこんだりね。そういうことがしょっちゅうあったわ。子供の頃からずっとそうだったの。いつも自分を変えよう、向上させようとしていたけれど」

直子はソファの上で脚を組みなおした。

「いつも自分を変えよう、向上させようとして、それが上手いかなくて苛々したり悲しんだりしていたの。とても立派なものや美しいものを持っていたのに、最後まで自分に自信が持たなくて、あれもしなくちゃ、ここも変えなくちゃなんてそんなことばかり考えていたのよ。可哀そうなキズキ君」

「でももし彼が自分の良い面だけを見せようとして努力していたんだとしたら、その努力は成功していたみたいだね。だって僕は彼の良い面しか見えなかったもの」

¹³⁷ 直子は微笑んだ。「それを聞いたら彼きつと喜ぶわね。あなたは彼のたった一人の友だちだったんだもの」「そしてキズキも僕にとってたった一人の友だちだったんだよ」と僕は言った。「その前にもそのあとにも友だちと呼べそうな人間なんて僕にはいないんだ」

[...]

「でも正直言って、私はあの人の弱い面だって大好きだったのよ。良い面と同じくらい好きだったの。だって彼にはずるさとか意地わるさとか全然なかったのよ。ただ弱いだけなの。でも私がそう言っても彼は信じなかったわ。そしていつもこう言うのよ。直子、それは僕と君が三つときからずっと一緒にいて僕のことを知りすぎているせいだ。だから何が欠点で何が長所かみわけがつかなくていろんなものをごたまぜしてるんだってね。彼はいつもそう言ったわ。でもどう言われても私、彼のことが好きだったし、彼以外の人になんて殆んど興味すら持たなかったのよ」

ander konkurrieren. Ishihara kommt zwar nicht auf diesen Punkt zu sprechen, doch scheint es in dieser Szene auch interessant, dass Watanabe Kizukis einziger Freund gewesen ist – und umgekehrt. Ishihara hat etabliert, dass die Beziehung der beiden durch die homosoziale Gesellschaftsstruktur bedingt ist und Züge eines Konkurrenzverhältnisses aufgezeigt. In dieser Argumentationslinie wäre es also auch denkbar zu sagen, dass diese konkreten Sätze auch Indizien dafür sind, dass ihre enge Freundschaft überhaupt erst durch diese Dynamik zustande gekommen ist.

Ishihara konzentriert sich im Bezug auf diese Passage besonders auf Naokos Perspektive. In diesem Textausschnitt wird ersichtlich, dass Naoko sich anscheinend der Bedeutung von Kizukis Verhalten bewusst gewesen ist. Ishihara versteht ihre Aussage, dass sie Kizuki trotz seiner Schwäche geliebt hat, als indirekte Kritik am Imperativ der homosozialen Gesellschaft, sich anderen Männern gegenüber als dominant zu inszenieren. Denn sie sagt damit, dass sie Kizuki lieber mochte, wenn er nicht mit solchen Machtspielchen beschäftigt war. Sie lässt damit durchscheinen, dass sie diese durchschaut hat und dass sie nicht Teil dieses Prozesses sein möchte, den sie als ganzes ablehnt.¹³⁸

Eine Stelle in *Noruei no mori* scheint dieser Argumentation Ishiharas jedoch entgegenzustehen. Naoko sagt noch im selben Gespräch, das oben zitiert wurde, Watanabe gegenüber auch:

„Deshalb war ich auch so gern mit euch beiden zusammen. Dann bekam auch ich ihn nur von seiner besten Seite zu sehen und fühlte mich am wohlsten. Geborgen.“¹³⁹

Eigentlich wäre es naheliegender, dass Naoko sich in dieser Situation unwohl gefühlt hätte, wenn sie die Strukturen der homosozialen Gesellschaft und ihre Stellung durchschaut hat. Diese Textstelle lässt sich nicht so einfach in diese Argumentationslinie Ishiharas integrieren. Er selbst weist auf diesen Widerspruch nicht hin. Möglicherweise lassen sich solch widersprüchliche Aussagen dadurch erklären, dass individuelle Empfindungen inkonsequent sein können. Ishihara verweist ja darauf, dass Erfahrungen und Emotionen auf individueller Ebene einen grossen Stellenwert in der

¹³⁸ Ishihara 2007, S. 300–302.

¹³⁹ Gräfe 2001, S. 192. Bei Murakami 1989a, S. 231:

「だから私、あなたとキズキ君と三人でいるのけっこう好きだったのよ。そうすると私キズキ君の良い面だけ見ていられるでしょう。そうすると私、すごく気持が楽になったの。安心していられるの。だから三人でいるの好きだったの。あなたがどう思っていたのかは知らないけれど」

Wahrnehmung von Individuen einnehmen können. Insofern ist es durchaus möglich, dass Naoko die Qualität der homosozialen Gesellschaftsstruktur, die sich in Kizuki und Watanabes Freundschaft äussert, zwar erkannt hat und diese verurteilt, auf der anderen Seite aber gewisse Effekte davon als angenehm wahrnimmt. Zu Beginn dieses Kapitels wurde das Beispiel der Verliebtheit, die den Blick für strukturelle Ungleichheit verschleiern kann, angeführt. Diese ist zugleich ein Beispiel dafür, dass scheinbar paradoxe, positive Empfindungen ebenfalls einen Platz in Ishiharas Theoretisierung finden. Eine ähnliche Dynamik zeigt sich womöglich auch in dieser Aussage Naokos.

Subversion der homosozialen Gesellschaft

Auch Ishihara widmet sich der Frage, ob *Norui no mori* zum Genre des Liebesromans gezählt werden kann, auch wenn er dies nicht so theoretisch fundiert präsentiert wie etwa Saegusa. Er unterscheidet zwei Ebenen: die des Romanes (des Genres) und die der Protagonisten.¹⁴⁰ Da er wie dargestellt von falschen Adressaten spricht, sagt er, dass die Protagonisten sich nicht lieben. Er spricht hierbei von der individuellen emotionalen Erfahrung, was nicht mit dem Begriff *ren'ai* bei Saegusa zu verwechseln ist, der eher grundsätzliche gesellschaftliche Vorstellungen von Liebe bezeichnet. Ob die Protagonisten eines Romans sich lieben, ist aber auch bei Ishihara für die Genreinteilung irrelevant.¹⁴¹ Er klassifiziert *Norui no mori* als Liebesroman, weil darin *Watanabes Geschichte* und *Naokos Geschichte* im Konflikt stehen.¹⁴² Leider fehlt im Text eine ausführliche theoretische Begründung, weshalb dies den Roman als Liebesroman qualifiziert.

Der Konflikt zwischen *Watanabes Geschichte* und *Naokos Geschichte* trägt sich Ishihara zufolge in der Frage nach der Verantwortung vollständig aus. Wie oben erläutert, geht der Autor davon aus, dass es in dieser Form des Romans in Watanabes Verantwortung läge, Naoko zu ihrem Tod zu führen und sie damit zu Kizuki zurückzusenden. Tatsächlich aber nimmt Watanabe diese Verantwortung nicht wahr und vollführt seine Rolle im Roman nicht. Stattdessen beschliesst Naoko, dass sie auf seine Hilfe verzichten kann und begeht ihren Selbstmord als Akt der Autonomie. Ishihara meint, dass sie sich damit von der Geschichte der beiden Männer, von der

¹⁴⁰ Ishihara 2007, S. 271.

¹⁴¹ Ishihara 2007, S. 271.

¹⁴² Ishihara 2007, S. 327.

Geschichte der homosozialen Gesellschaft, emanzipiert und ihre eigene Geschichte schreibt.¹⁴³

Dieser Kurswechsel zeige sich an verschiedenen Stellen. Wenn Naoko Watanabe sagt, dass sie ihn nicht liebt, sagt sie ihm damit auch, dass er kein Protagonist in ihrer Geschichte ist.¹⁴⁴ Im 3. Kapitel erhält Watanabe den ersten in einer Reihe von Briefen von Naoko. Darin erzählt sie ihm von ihrem Entschluss, in das Ami-Sanatorium zu gehen. Ishihara sieht dies als ihren ersten Schritt in die Richtung der Etablierung ihrer Subjektivität. Sie deklariert in diesem Brief, dass sie die Dinge selbst in die Hand nimmt, und zudem wird hier bereits zum ersten Mal angedeutet, dass ihr letztes Ziel ihr Suizid sein wird.¹⁴⁵ Sie schreibt in dem Brief, dass sie sich von der Universität hat beurlauben lassen, aber nicht glaubt, dass sie je wieder dorthin zurückkehren wird. Damit wird angedeutet, dass sie schon jetzt entschieden hat, sich das Leben zu nehmen. Auch im 11. Kapitel finden sich solche Andeutungen. Bei Watanabes letztem Besuch im Sanatorium befriedigt Naoko ihn oral und sagt dabei, dass sie ihm etwas zur Erinnerung mitgeben will und versichert sich, dass er es in Zukunft nicht vergessen wird. Auch diese Stelle lässt erahnen, dass sie weiß, dass ihr Selbstmord kurz bevorsteht.¹⁴⁶

Besondere Bedeutung schreibt Ishihara in diesem Kontext auch der Nacht von Naokos 20. Geburtstag zu. Da erfährt sie mit Watanabe den einzigen Vaginalverkehr und den einzigen Orgasmus ihres Lebens. Der sexuelle Akt hat hier eine Doppelbedeutung. Zunächst einmal signalisiert er, dass sich ihr Beschluss zu sterben formt und dass sie von nun an als unabhängiges Subjekt die Verantwortung für diese Entscheidung übernehmen wird.¹⁴⁷

Zudem stellt er eine Zeremonie des Erwachsenwerdens dar. Diese symbolische Bedeutung wird dadurch unterstrichen, dass der Akt an Naokos 20. Geburtstag geschieht. Dies ist traditionellerweise die Schwelle, wo das Erwachsenenalter erreicht wird. Diese gesellschaftliche, altersbedingte Reifung fällt mit ihrer Emanzipation als verantwortungsfähiges Subjekt und Erschafferin ihrer eigenen Geschichte zusammen.¹⁴⁸ Im Grunde sind hier also zwei qualitativ unterschiedliche Reifungsprozesse in einem sexuellen

¹⁴³ Ishihara 2007, S. 322–325.

¹⁴⁴ Ishihara 2007, S. 323.

¹⁴⁵ Ishihara 2007, S. 322.

¹⁴⁶ Ishihara 2007, S. 312.

¹⁴⁷ Ishihara 2007, S. 313–314.

¹⁴⁸ Ishihara 2007, S. 313–314.

Akt kondensiert. Naokos Wachstum als Subjekt wird auch später noch in ihrer körperlichen Entwicklung widergespiegelt. Bei einem Besuch im Sanatorium betrachtet Watanabe Naokos nackten Körper im Mondschein und wundert sich darüber, dass er sich seit ihrer gemeinsamen Nacht verändert hat: Er ist vollkommener geworden. Es zeichnet sich also ab, dass ihre Charakterentwicklung auf ihren Körper projiziert wird. Dieser Reifungsprozess grenzt Naoko von Watanabe ab und verleiht dem Roman eine weitere kritische Dimension: Ein weibliches Subjekt formiert sich und fordert Autonomie ein, während das männliche Subjekt keine Veränderung durchläuft. Denn im Bezug auf Watanabes Charakter ist Ishihara sich auch mit den bislang besprochenen Autorinnen einig: Watanabe ist ein typischer Murakami-Protagonist, der von seiner Umwelt kaum tangiert wird und sich daher kaum verändert oder wächst.¹⁴⁹ Auch er meint, dass Watanabe daran scheitert, Verantwortung zu übernehmen. Er wird seiner Aufgabe nicht gerecht, denn schliesslich übernimmt Naoko diese und die damit einhergehende Verantwortung selbst.

Im Roman wird diese Konstellation von Reikos Charakter bestätigt. Sie spricht darüber, dass Naoko die Verantwortung für ihre Entscheidung zum Selbstmord getragen hat und dass Watanabe nun ebenso Verantwortung für seine Entscheidungen übernehmen müsse. Naokos Autonomie und Entscheidungsfähigkeit wird damit innerhalb der Geschichte bestätigt und dadurch werde *Naokos Geschichte* ermöglicht. Watanabe wiederum soll nun Naokos Beispiel folgen und Verantwortung gegenüber Midori übernehmen, für die er sich entschieden hat. Reiko ist der Appell an ihn, ebenfalls eine Entwicklung durchzumachen und ein verantwortungsbewusstes Subjekt zu werden.¹⁵⁰ Auch dies wird letztendlich erst durch Reiko ermöglicht, nämlich dadurch, dass sie am Ende des Romans mit ihm schläft. Ishihara schreibt diesem Geschlechtsverkehr von Reiko und Watanabe eine zeremonielle Bedeutung zu. Der Akt dient den beiden dazu, mit der verstorbenen Naoko abzuschliessen zu können. Diese Funktion wird dadurch unterstrichen, dass Reiko Naokos Kleidung trägt, als sie Watanabe besucht, und sie somit zu einer Art Verkörperung der Toten wird. Wenn der Sex von Watanabe und Naoko letztere als verantwortungsfähiges Subjekt initiierte, so dient dieser Sex zwischen Watanabe und Reiko (als Stellvertreterin Naokos) zur Initiation Watanabes.¹⁵¹ Diese Zeremonie ermöglicht

¹⁴⁹ Ishihara 2007, S. 286.

¹⁵⁰ Ishihara 2007, S. 307–308 und 317.

¹⁵¹ Ishihara 2007, S. 318 und 320–321.

auch ihm, von nun an Verantwortung (gegenüber Midori) zu übernehmen. So kann ein Parallelismus zwischen diesen Szenen gezogen werden, der den Sexualakt als Ausgangspunkt setzt, der eine neue Form der Autonomie bzw. Subjektivität ermöglicht.

Wie schon angedeutet, postulieren sowohl Ishihara als auch die Autorinnen von *Danryū bungakuron*, dass Naokos Tod ein für den Romanaufbau strukturell unerlässlicher Punkt ist. Es ist bemerkenswert, dass beide Parteien dieses Argument im Kontext des Themas der Verantwortung sehen. In *Danryū bungakuron* wird es als apologetisches Moment des Romans angeführt, welches Watanabes Verantwortung an Naokos Tod relativiert. Diese ergibt sich daraus, dass er keine Empathie für die weibliche Erfahrung in einer misogynen Gesellschaft aufbringen kann und somit oppressive Mechanismen und Verhaltensweisen indirekt billigt und reproduziert. Naoko kommt schlussendlich mit dieser gesellschaftlichen Realität, mit der sie konfrontiert ist, nicht mehr zurecht, und ihr Leidensdruck wird so gross, dass sie sich das Leben nimmt. Da ihr Tod aber in der Romankomposition fest verankert ist, wird die Verantwortung, die auch auf Watanabe lastet, abgeschwächt. Ishihara stellt es in einem etwas anderen Licht dar. Für ihn macht gerade diese Romankomposition Watanabes Verantwortung aus. Denn bei der vorgefundenen Komposition erzählt der Roman klassischerweise, wie der Protagonist seiner Aufgabe nachkommt und in diesem Falle Naoko zu ihrem Tod heranführt. Er sagt also, dass Watanabe vom Romanaufbau die Verantwortung als Protagonist aufgelastet wird, diese Rolle zu erfüllen. Es gelingt ihm aber nicht, seine Verantwortung als Hauptprotagonist wahrzunehmen. Stattdessen übernimmt Naoko selbst diese Verantwortung und entscheidet autonom, ihren Part in der Geschichte ohne die Hilfe von Aussenstehenden zu übernehmen und im Suizid zu vollenden. Watanabe scheitert also darin, die Verantwortung zu übernehmen, die ihm die Romankomposition aufzwingt. *Noruuwei no mori* bricht Ishihara zufolge damit das klassische Schema auf, und darin liegt das subversive Potenzial des Werkes.

In Saegusas Worten ausgedrückt kann man auch sagen, dass Ishihara in seinem Text argumentiert, dass Naokos Bewusstsein erwacht sei. Sie ist sich der gesellschaftlichen Unterdrückung ihrer Subjektivität durch Männer gewahr geworden. Saegusa bestreitet diese Möglichkeit in ihrem Text, wie bereits im vorherigen Kapitel erläutert wurde. Ishihara aber kommt zu diesem Schluss, weil er ein solches Erwachen des weiblichen Bewusstseins nicht an den unmittelbaren Konflikt mit Regulationsmechanismen von Geschlechterbeziehungen koppelt, wie es bei Saegusa der Fall ist. Er be-

zieht sich stattdessen in seinen grundlegenden Annahmen auf Gayle Rubins *The Traffic in Women*, die verschiedene Restriktionen und Oppressionen in den gleichen Mechanismen begründet sieht.

Ishihara verteidigt Murakami Haruki in seinem Text gegenüber Vorwürfen, dass dieser Roman unreflektiert hierarchische Geschlechterverhältnisse reproduzieren würde. Er versucht aufzuzeigen, wie *Noruwei no mori* als Gegenentwurf verstanden werden kann, in dem sich ein weibliches Subjekt aus patriarchalischen Verhältnissen emanzipiert. Besonders schafft Murakami seiner Ansicht nach die Voraussetzungen, die nötig sind, um dies überhaupt erst zu ermöglichen. Dadurch, dass seine Protagonistin sich der Strukturen ihrer Unterdrückung bewusst wird, wird eine wichtige Handlungsgrundlage geschaffen. Sie bildet sich im Verlauf des Romanes als Subjekt heraus; somit entwirft Murakami die Möglichkeit weiblicher Autonomie. Eine Frage, die Ishihara nicht stellt, ist diejenige nach der Bedeutung der Tatsache, dass sich Naokos Ausbruch aus den gesellschaftlichen Verhältnissen erst in ihrem Tod realisiert. Dies kann durchaus so verstanden werden, dass in dem Roman zugleich ein Sinn der Ausweglosigkeit kreiert wird. Andererseits könnte es auch gerade als Kritik daran verstanden werden, dass dem Individuum in Anbetracht der gesamtgesellschaftlichen, *strukturellen* Aspekte genderspezifischer Unterdrückung keine echten Alternativen zur Verfügung stehen. Angesichts Ishiharas Betonung der strukturellen Dimension dieser Thematik ist diese Ansicht vielleicht naheliegender. Eine Antwort auf diese Frage bleibt Ishihara selbst jedoch schuldig.

1.4 Lesbianismus und der *male gaze* (Watanabe Mieko)

Das Forschungsinteresse der Schriftstellerin und Kritikerin Watanabe Mieko 渡辺みえこ fällt in den Bereich der Queer Studies: sie untersucht die Darstellung sexueller Minderheiten in der kontemporären japanischen Literatur. In diesem Kontext befasst sie sich mit *Noruwei no mori*, das sie als Forschungsobjekt ausgesucht hat, weil darin ein lesbischer Sexualakt eine wichtige Rolle spielt. 1999 erschien ihr Artikel *Noruwei no mori – shisen no sen'yū ni yoru rezubianizumu no kikyaku* 『ノルウェイの森』 – 視線の占有によるレズビアニズムの棄却 in der Literaturzeitschrift *Shakaibungaku* 社会文学, in dem sie die Episode, in der Reiko von ihrer minderjährigen Klavierschülerin sexuell missbraucht wird, und die Art

und Weise, wie Murakami Haruki damit Lesbianismus¹⁵² in seinem Roman inszeniert, thematisiert. Sie postuliert, dass *Noruei no mori* in einer Tradition von Männern verfasster Werke stehe, in denen Frauen und ihre Sexualität zur Bedienung erotischer Phantasien von Männern ausgebeutet werden. Seine Darstellung von Lesbianismus sei keine echte Repräsentation einer sexuellen Minderheit, sondern erfülle den Zweck, die heteronormative Gesellschaftsordnung zu bestärken. Damit übt Watanabe Kritik an der Tendenz der kontemporären Literatur, sexuelle Minderheiten für narrative Zwecke einzunehmen und misogyne, heteronormative Diskurse zu reproduzieren. Sie stützt ihre Argumentation dabei auf ein gendertheoretisches Verständnis von Erotik und Überlegungen dazu, wie diese Einfluss auf die Literaturproduktion hat. Da ihr Interesse besonders sexuellen Minderheiten gilt, fokussiert sie sich in ihrer Analyse auf Reikos Geschichte und erwähnt Naokos und Watanabes Beziehung nur am Rande. Bei vielen anderen Kritikern und Kritikerinnen (unter anderem auch den hier vorgestellten) ist eher das Umgekehrte die Regel, da diese Überlegungen aus der Queer Theory nicht mitberücksichtigen.

Sexualisierung weiblicher Körper und weiblicher Sexualität

Die Autorin beginnt ihren Aufsatz mit einer kurzen Ausführung über den Brauch des Füssebindens, als Beispiel einer historisch prävalenten Form der Kolonialisierung von Frauenkörpern. Historisch gesehen wurden die Körper von Frauen – gleich kolonialisierten Ländereien – den männlichen Vorstellungen entsprechend kultiviert. So wurden etwa im genannten Beispiel die Füße von Frauen im Namen erotischer Betonung gewaltsam umgeformt. Das Füssebinden ist nur eine spezifische Erscheinungsform dieser Praxis, die eine lange Tradition gesellschaftlicher Verankerung hat. Watanabe führt dieses Beispiel an, um aufzuzeigen, wie der weibliche Körper historisch dem männlichen Verlangen angepasst und sexualisiert worden ist. Auf diese Weise kultivierte weibliche Körperlichkeit wird dann gesellschaftlich normalisiert.¹⁵³ Watanabe setzt Erotik in eine historische Perspektive und versteht sie als ein System, das Frauen strukturell ausbeutet. Erotik funktioniert also ähnlich wie Liebe, die in den vorangehenden Ka-

¹⁵² Der Ausdruck ist an Watanabe Miekos Begriff *rezubianizumu* レズビアニズム angelehnt. Er wird hier im Sinne der Bezeichnung sexueller Handlungen zweier Frauen verwendet, ohne eine Aussage über die Sexualität der Beteiligten zu machen.

¹⁵³ Watanabe 1999, S. 27–28.

piteln abgehandelt wurde. Es handelt sich dabei um ein gesellschaftliches Konstrukt, durch das Frauen historisch gesehen strukturell benachteiligt werden, das aber zugleich durch Naturalisierungen in seiner Gesellschaftlichkeit verschleiert wird. Auch hier wird implizit der Mann als Subjekt angenommen, während der Frau die Objektposition zukommt.

Watanabe zitiert die amerikanische Dichterin und Feministin Adrienne Rich, die im 1977 erschienenen *Women and Honor: Some Notes on Lying* schreibt, dass von Frauen verlangt würde, dass sie mit ihren Körpern lügen, und diese Lügen jeweils über die Zeit hinweg lediglich neue Formen annehmen.¹⁵⁴ Dies drückt im Grunde nur nochmals aus, was gerade unter dem Begriff der Erotik erläutert wurde. Rich bezieht dies auch explizit auf die sexuelle Orientierung von Frauen und führt institutionalisierte Heterosexualität in diesen Diskurs ein, die ebenfalls einen wichtigen Stellenwert in Watanabes Theoretisierung hat. Das Konzept wurde schon im vorherigen Kapitel aufgegriffen. Es geht dabei um die gesellschaftliche Institutionalisierung von Heterosexualität als hegemonialer und einziger Sexualität. Da hier eine Normierung stattfindet, die binäre Geschlechterverhältnisse sowie eine zum Geschlecht gehörige Sexualität festschreibt, ist heutzutage in der Queer Theory der Begriff der *Heteronormativität* geläufig. Rich sagt, dass Lesbianismus aufgrund dieser institutionalisierten Heterosexualität in der Regel nicht oder fehlrepräsentiert wird.¹⁵⁵ Es wird unterstellt, dass alle Leute heterosexuell sind, auch wenn keine faktische Grundlage für eine solche Beurteilung vorliegt. Watanabe hebt dies dadurch hervor, dass sie die Protagonisten Watanabe Tōru und Naoko explizit als *heterosexuell* benennt. Damit macht sie eine Attribution sichtbar, die sonst im Verborgenen stattfindet.

Im Bezug auf Lesbianismus in der Literatur schreibt sie folgendes:

Die Literatur ist durch den Diskurs ihrer Epoche limitiert und umfasst auf kulturell unbewusster Ebene die Kolonisierung der weiblichen Sexualität. Weil es sich dabei um sexuelle Beziehungen zweier Frauen handelt, nimmt insbesondere die Darstellung lesbischer Beziehungen eine zweifache Form von Diskriminierung und Ausbeutung an.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Watanabe 1999, S. 35.

¹⁵⁵ Watanabe 1999, S. 35, Rich 1979, S. 190.

¹⁵⁶ Watanabe 1999, S. 28:

文学は、時代の言説に制約を受けつつ、女の性の植民地化を、文化的無意識のレベルで、深く内包している。殊にレズビアン関係についての記述は、女と女の性的関係であるために、二重の差別と搾取を受けている。

Sie versteht Literatur also als Teil dieses historischen Diskurses, der Frauenkörper und weibliche Sexualität in Besitz nimmt. Beim Lesbianismus kommt zudem noch die Dimension des devianten (sprich nicht heterosexuellen) Sexualverhaltens hinzu. Watanabe kritisiert, dass es kaum Werke lesbischer Autorinnen gebe und die japanische literarische Landschaft komplett durch die Werke von Autoren dominiert ist. Ausserdem sei dies eine Tatsache, die von federführenden Kritikern vollkommen ignoriert werde.¹⁵⁷ Damit wird der Diskurs der Einvernahme weiblicher Sexualität reproduziert, indem pornographische Stereotype, die Lesbianismus fetischieren, verbreitet und normiert werden. Mit dem Verständnis dafür, dass Erotik eine Funktion männlicher Privilegien ist, versteht sich auch, dass Pornographie nicht geschlechtsneutral ist. Die Pornographie ist ein Medium, das auf das Lustempfinden des Mannes jenseits von Liebe und Reproduktion zugeschnitten ist und durch den „männlichen Blick“ (*otoko no shisen* 男の視線) visualisiert wird.¹⁵⁸ Entscheidend ist nun, dass diese Untertöne pornographischer Charakteristika auch in anderen Medien vorhanden sind und durch ein Verständnis dieser Asymmetrien sichtbar gemacht werden können. Watanabe lehnt sich dabei in ihrem theoretischen Rahmen an den Begriff des *male gaze* an. Dieser wurde durch die britische Filmtheoretikerin Laura Mulvey in ihrem Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* 1975 geprägt; ein Bezug, den Watanabe in ihrem Text jedoch nicht klar nennt. In diesem Essay befasst Mulvey sich mit der Filmkunst und zeigt auf, wie darin ein frauenobjektivizierender Diskurs und somit eine patriarchale Gesellschaftsordnung produziert wird. Sie verweist diesbezüglich auf den *Blick* (engl. *gaze*), der dabei eine entscheidende Rolle spielt. Dieser gilt vermeintlich als natürlich und objektiv, ist in Wahrheit jedoch *männlich* geprägt. Der heterosexuelle Mann ist der aktive Träger des Blickes, dem die Frau unterworfen wird.

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Watanabe 1999, S. 30.

¹⁵⁸ Watanabe 1999, S. 33.

¹⁵⁹ Mulvey 1999, S. 837.

Die Frau erscheint als Objekt und Erträgerin des *male gaze* – des männlichen Blickes, des *otoko no shisen*. Dabei nimmt sie eine Doppelposition ein: sie ist erotisches Objekt für die Charaktere der Diegese und zugleich erotisches Objekt für die Zuschauer des Films. Im Gegensatz dazu kommt dem Mann die Subjektposition zu und er dient zudem als Träger des Blickes der Zuschauer.¹⁶⁰ Die Frau nimmt also im Film klassischerweise die Funktion ein, Gegenstand der sexuellen Objektivierungslust der Zuschauer zu werden, während dem Mann die Rolle als Projektions- und Identifikationsfläche für die Zuschauer zukommt.¹⁶¹ Mulvey befasst sich in ihrer Analyse mit der Kunstform des Films, wo der *male gaze* wortwörtlich durch den „Blick“ der Kamera in Erscheinung tritt. Diesen theoretischen Rahmen überträgt Watanabe auf die Literatur, in der sich der *male gaze* im übertragenen Sinne in anderen Darstellungstechniken, wie etwa Romankomposition oder Erzähltechnik äussert.

Watanabes Analyse beruht also auf einem Verständnis von Erotik als System der Ausbeutung weiblicher Körper und Sexualität, in welchem Frauen auch in der Literatur dem *male gaze* unterworfen sind. Unter diesen theoretischen Voraussetzungen untersucht sie *Noruwei no mori*, wodurch ihr Fokus besonders auf der kompositorischen Ebene, und nicht auf inhaltlicher Ebene liegt: Sie betrachtet, in welchem narrativem Setting der Lesbianismus zutage tritt.

Ein pornographischer Roman

Voyeurismus ist ein wichtiger Faktor in Mulveys Analyse des Films und spielt Watanabe zufolge auch bei *Noruwei no mori* eine wichtige Rolle. Der Rahmen, in dem Reikos lesbische Erfahrung präsentiert wird, hat sehr voyeuristische Züge. Er hat die Form des Geständnisses: Das Lesepublikum und der Protagonist Watanabe erfahren von dem Zwischenfall, indem Reiko die Geschehnisse bis ins kleinste Detail „gesteht“. Sie reproduziert das Vorgefallene filmartig und kürzt auch keine sexuellen oder intimen Einzelheiten ab. Damit werden die Geschehnisse in das Blickfeld Watanabes – eines aussenstehenden, normalen (heterosexuellen) Mannes gerückt, der die Rolle übernimmt, diese lesbische Erfahrung zu validieren. In dieser Konstellation ist Watanabe der „Träger des Blicks“ des Lesepublikums, das ebenfalls Zeuge des Geständnisses der Sexualhandlungen dieser beiden

¹⁶⁰ Mulvey 1999, S. 838.

¹⁶¹ Mulvey 1999, S. 836–837.

Frauen wird und darüber ein Urteil bilden kann. So wird die Narrative in dieser Erzählkomposition durch Watanabe beherrscht.¹⁶² Der Lesbianismus in diesem Roman tritt den Lesern und Leserinnen gegenüber erst zu Tage, als Reiko ihn Watanabe gegenüber gesteht. Diese sexuelle Erfahrung Reikos ist somit dem *male gaze* unterworfen. In diesem Setting ist Watanabe eine zentrale Figur. Seine souveräne Position wird auch dadurch markiert, dass er im Gegensatz zu den Protagonistinnen als gesunder Mensch präsentiert wird. Reiko, die namenlose 13-Jährige und selbst Naoko sind allesamt aus der normalen Gesellschaft ausgeschlossen. Reiko und Naoko sind aufgrund psychischer Leiden in einer exilähnlichen Heilanstalt und das 13-jährige Mädchen wird als gefährliche, zwanghafte Lügnerin und Lesbe abgestempelt, die also ebenfalls aus dem Rahmen der heteronormativen Gesellschaft herausfällt.¹⁶³ Die ganze Konstellation ist so konzipiert, dass Watanabe in eine Subjektposition gerückt ist und er zur Identifikationsperson des Lesepublikums wird. All dies weist darauf hin, dass die Darstellung von Lesbianismus in *Noruei no mori* durch den *male gaze* charakterisiert ist.

Weiter zeigt die Autorin sehr ausführlich auf, weshalb diese Darstellung deutliche pornographische Züge hat. Dafür zählt sie mehrere Muster auf, die klassischerweise in Pornos zu finden sind. Dies beginnt beim eben genannten Voyeurismus: die Form des Geständnisses einer weiblicher Sexualerfahrung, wie sie in *Noruei no mori* zu finden ist, ist ein klassisches Stereotyp der modernen Pornographie. Zudem wurde hier eine Variation der Dreieckskomposition, in der eine Frau von einem Mann vergewaltigt wird und die Zuschauer und Zuschauerinnen bzw. Leser und Leserinnen als dritte Figuren in Form von Voyeuren auftreten, gewählt.¹⁶⁴ In diesem Fall handelt es sich bei der vergewaltigenden Partei lediglich um eine Frau statt eines Mannes. Und wie bereits angedeutet, handelt es sich hier durch das Modell des Geständnisses um einen Voyeurismus aus zweiter Hand, in dem die Position des Lesepublikums mit der des Hauptprotagonisten Watanabe überlappt.

Auch die Vergewaltigung an sich folgt einem stereotypen Modell des Pornos: Sie beginnt mit einer Abweisung, das Opfer setzt sich zur Wehr. Dies bleibt wirkungslos und es folgt der Missbrauch, an dem das Opfer letztendlich aber Gefallen findet. Die Vergewaltigung wird vom Opfer ak-

¹⁶² Watanabe 1999, S. 29 und S. 32.

¹⁶³ Watanabe 1999, S. 32.

¹⁶⁴ Watanabe 1999, S. 29–30.

zeptiert.¹⁶⁵ Es wird eine männliche Phantasie bedient, in der eine Lesbe in der Lage ist, die Lust einer unwilligen heterosexuellen Frau in dem Masse hervorzurufen, dass ihr die Vergewaltigung schliesslich sogar Vergnügen bereitet.¹⁶⁶ Somit sind hier gleich zwei sexuelle Phantasien übereinander geschichtet.

Zudem wird auch das 13-jährige Mädchen selbst als archetypische Lesbe, wie sie im Porno zu finden ist, dargestellt: sie ist sehr jung, hat ein hübsches Gesicht und trotz ihres Alters reife und grosse Brüste. Ausserdem ist sie wunderschön, sinnlich und zugleich gefährlich. Die Autorin geht darauf ein, wie unrealistisch der Charakter ist, was ihren Status als idealisierter Typus weiter bestärkt. Sie ist so jung, dass sie in ihrer sexuellen Identität unmöglich schon so gefestigt sein kann, und es ist auch ungewöhnlich, dass sie aufgrund eines einzigen sexuellen Akts so felsenfest darauf beharrt, dass Reiko lesbisch sei. Die Autorin findet dies besonders in Anbetracht dessen, dass Homosexualität in der Zeit, in der der Roman spielt, als Verbrechen und psychische Krankheit galt, realitätsfern. Vielmehr sei eine Selbstleugnung, nicht ein offener Umgang damit, zu erwarten.¹⁶⁷ Dass solche gesellschaftlichen Faktoren jedoch keinen Einfluss auf das Mädchen haben, zeigt, dass sie nicht als repräsentativer Charakter mit einer eigenen Persönlichkeit intendiert ist, sondern eine Personifikation der männlichen Phantasievorstellung einer Lesbe darstellt. Reiko hingegen scheint den homophoben Diskurs der Gesellschaft sehr wohl internalisiert zu haben, wie später noch eingehender dargelegt werden soll. Die Autorin hebt zudem hervor, dass das Mädchen die einzige Protagonistin im Roman ist, die keinen Namen hat. Dies unterstreicht ihre Musterhaftigkeit und beraubt sie jeglicher Individualität. Sie hat ausserdem keine Stimme in der Erzählung: Die Leser erfahren nur durch Reiko etwas über sie. Auf sie wird sich in der Geschichte als böse Kraft berufen. Sie ist die böse lesbische Kraft, der es gelungen ist, die heterosexuelle Frau Reiko zu verführen.¹⁶⁸ Damit wird sie als einzige Protagonistin ohne Möglichkeit zur Selbstdarstellung durch die Erzählkomposition zusätzlich marginalisiert.

All diese Punkte illustrieren, dass hier mehrere pornographische Stereotype ineinandergreifen. Dies reicht von der Charakterisierung der stereotypen Lesbe über Vergewaltigungs- und Verführungsphantasien hin zu einer

¹⁶⁵ Watanabe 1999, S. 30.

¹⁶⁶ Watanabe 1999, S. 33.

¹⁶⁷ Watanabe 1999, S. 30.

¹⁶⁸ Watanabe 1999, S. 32–33.

voyeuristischen Komposition. Die Darstellung hat also einen erotischen, pornographischen Charakter. In ihr spiegelt sich ein historisches System der Unterdrückung und Kolonisierung der Körper und Sexualität von Frauen.

Die Autorin weist auch darauf hin, dass ein deutlicher Kontrast in der Beschreibung heterosexueller und nicht heterosexueller Beziehungen und Charaktere in *Noruei no mori* zu sehen ist. In Szenen von Naoko, die immer nur in einem heterosexuellen Kontext auftritt, finden sich häufig Naturbeschreibungen, wodurch ein Einklang von ihr, ihrem Körper und der Natur angedeutet wird. Dies steht im Kontrast zu Darstellungen Reikos. In der Schilderung ihrer lesbischen Erfahrung kommt keine einzige Szeneriebeschreibung vor, es wird auf die Personen und den Sexualakt fokussiert. Die heterosexuelle Naoko tritt also in einer natürlichen Umgebung, einer Realismus evozierenden Szenerie auf, die es den Lesern und Leserinnen ermöglicht, mit ihr, wie mit einer echten Person, Mitgefühl zu empfinden. In Reikos Schilderung werden stattdessen Handlungen linear-kausal aneinandergereiht, wodurch eine Distanzierung der Leser und Leserinnen stattfindet.¹⁶⁹

Zudem wird dem Lesepublikum der heterosexuelle Geschlechtsverkehr sowohl Naokos als auch Reikos direkt beschrieben, der homosexuelle Zwischenfall Reikos und der 13-Jährigen jedoch nur aus zweiter Hand. Reikos Geschichte fungiert in jeder Hinsicht als negativer Kontrast zu Naoko und Watanabes heterosexueller Liebesgeschichte. Durch sie wird der normierende Status der Heterosexualität unterstrichen. Sie dient in Wahrheit also nicht dazu, Lesbianismus adäquat darzustellen, sondern ist ein Kniff, um Heterosexualität darzustellen. Damit erfüllt die Episode Reikos lesbischer Erfahrung in erster Linie eine narrative Funktion und ist nicht als Repräsentation einer sexuellen Minderheit intendiert.¹⁷⁰

Weitere Sujets, die Watanabe im Bezug auf die Darstellung von Lesbianismus in *Noruei no mori* problematisiert, sind Vorstellungen weiblicher Unreinheit (*nyonin kōai shisō* 女人垢穢思想 und *jōe shisō* 淨穢思想) und Homophobie. Sie zeigt auf, wie Reikos Geständnis und auch ihr Verhalten nach dem Missbrauch durchweg durch diese beiden Konzepte geprägt sind.

Die Autorin weist darauf hin, dass Reiko die sexuellen Handlungen, die an ihr vorgenommen wurden, verdammt und als grundlegend schmutzig

¹⁶⁹ Watanabe 1999, S. 31.

¹⁷⁰ Watanabe 1999, S. 31.

ablehnt, obwohl sie zugleich mehrfach sagt, dass sie ihr sehr gefallen haben.¹⁷¹ Bemerkenswert ist dabei, dass sich die Verurteilung nicht etwa gegen den Missbrauch richtet, sondern gegen den homosexuellen Charakter des Aktes. Ausserdem äussert sie ein Verlangen, sich reinigen zu wollen, da sie sich schmutzig fühlt. Watanabe zitiert folgende Textstelle aus *Noruwei no mori*, ein Teil aus Reikos Geständnis:

Meine Tochter würde bald nach Hause kommen, zuvor wollte ich unbedingt ein Bad nehmen und meinen Körper, den das Mädchen gestreichelt und geleckelt hatte, wieder reinigen, doch sosehr ich mich auch mit Seife schrubbte, ich wurde das schleimige Gefühl nicht los. Ich wusste, ich bildete es mir wohl nur ein, aber das half nichts. In der folgenden Nacht bat ich meinen Mann, mich zu lieben, weil ich hoffte, auf diese Weise die Beschmutzung loszuwerden.¹⁷²

Aufgrund des gleichgeschlechtlichen Sexualaktes wird Reiko beschmutzt, und so versucht sie sich durch heterosexuellen Geschlechtsverkehr wieder zu reinigen. Die Autorin verweist darauf, dass diese Vorstellung von Unreinheit (des weiblichen Körpers) eine lange Geschichte in der japanischen Kultur habe. Als Beispiel dafür nennt sie die Vorstellung des Jōdoshū, nach der Frauen zunächst einen männlichen Körper erlangen müssen, ehe sie Erlösung erlangen können.¹⁷³

Reikos Reaktion erklärt die Autorin aus dem gesellschaftlichen Phallozentrismus bzw. der heteronormativen Gesellschaftsordnung. Reiko wird von der Gesellschaft eine heterosexuelle Identität aufgezwungen, die durch ihre homosexuelle Erfahrung bedroht wird. Sie versucht also, sich ihrer eigenen Heterosexualität zu vergewissern.¹⁷⁴ Als Strafe für ihre Lustempfindung bei der lesbischen Handlung wählt sie dann ein Leben im Exil im Ami-Sanatorium, um für ihr Fehlverhalten zu sühnen.¹⁷⁵ Indem sie ihre Erfahrung schliesslich einem heterosexuellen, normgerechten Mann gesteht und sie in diesem Kontext verdammt, beabsichtigt sie, in die he-

¹⁷¹ Watanabe 1999, S. 32–33.

¹⁷² Gräfe 2001, S. 234–235. Bei Murakami 1989b, S. 20–21:

でも子供が帰ってくるからとにかくお風呂に入ろうと思って入ったの。そしてあの子に撫でられたり舐められたりした体をとにかくきれいに洗っちゃおうって思ったの。でもね、どれだけ石鹸でごしごし洗っても、そういうぬめりのようなものは落ちないのよ。たぶんそんな気のせいだと思うんだけど駄目なのよね。で、その夜、彼に抱いてもらったの。その穢れおとしみたいいな感じでね。

¹⁷³ Watanabe 1999, S. 33.

¹⁷⁴ Watanabe 1999, S. 35.

¹⁷⁵ Watanabe 1999, S. 33.

teronormative Ordnung der Gesellschaft zurückzukehren. Dadurch, dass sie ihre Handlungen verurteilt, bestärkt sie ihre eigene Heterosexualität, eine Notwendigkeit, um als echtes Mitglied der Gesellschaft rehabilitiert zu werden. Zusätzlich betont sie ihre heterosexuelle Identität mehrfach, indem sie sagt, dass sie nicht lesbisch sei und keine sexuelle Erregung für Frauen empfinde. Dafür muss sie auch das Mädchen als Lesbe und Lügnerin denunzieren. Die Autorin weist darauf hin, dass Reiko dabei den Ausdruck *rezu* レズ (eine Abkürzung von *rezubian* レズビアン, „lesbisch/Lesbe“) benutzt, der abwertend verwendet wird.¹⁷⁶

Reiko betreibt also eine Selbstdisziplinierung im Rahmen sozialer Normen, die ihr durch die heteronormative Gesellschaftsstruktur aufgezwungen werden. Die hegemoniale Heterosexualität verunmöglicht es ihr, lesbische Sexualakte ungestraft zu genießen und zwingt ihr diesbezüglich ein Schamgefühl auf. Um auf Adrienne Richs *Women and Honor*, das Watanabe zitiert, zurückzukommen, ist Reiko hier gesellschaftlich zur Lüge gezwungen. Da sie in dieser Machtstruktur gefangen ist, bleibt ihr nichts übrig, als einen Selbstschutzmechanismus zu adaptieren, der von internalisierter Misogynie und Homophobie geprägt ist, und diese Erfahrungen zu verurteilen.¹⁷⁷ Murakamis Darstellung von Reikos Verhalten ist gerade vor dem historischen Hintergrund, dass Homosexualität bis in die 90er-Jahre pathologisiert wurde¹⁷⁸, sehr realitätsnah.

Watanabe Mieko liefert damit eine Erklärung für das Verhalten, das Reiko an den Tag legt, das im homophoben und misogynen Denken der Gesellschaft verwurzelt ist. Im Gegensatz zu der bisher vorgestellten Kritik, die sich spezifisch auf die Romankomposition beschränkt hat, greift dieser Teil ihrer Analyse vielmehr in die inhaltliche Ebene hinein. Denn sie analysiert hierbei Reikos Umgang mit ihrer lesbischen Erfahrung, also der Reaktion des Charakters im Rahmen der Diegese. Diese beiden Ebenen unterscheidet sie nicht klar voneinander, was eine theoretische Schwäche ihres Textes darstellt. Watanabe wirft Murakami am Ende ihres Textes vor, sich dieser Vorstellungen der weiblichen Unreinheit und der Pathologisierung von Homosexualität als Autor unreflektiert zu bedienen.¹⁷⁹ Sie scheint also die Position zu vertreten, dass Reikos Reaktion nicht etwa bewusst vom Autor als das Ergebnis ihres internalisierten homophoben und

¹⁷⁶ Watanabe 1999, S. 33.

¹⁷⁷ Watanabe 1999, S. 35.

¹⁷⁸ Watanabe 1999, S. 30.

¹⁷⁹ Watanabe 1999, S. 36.

misogynen Denkens beschrieben worden ist, sondern ein Effekt der homophoben und misogynen Denkmuster des Autors selbst sei. Diesen Rückschluss von den Ansichten der Protagonistin auf den Autor selbst begründet sie nicht.

Auf der Ebene der Romankomposition hat sie jedoch aufgezeigt, dass der einzig als homosexuell präsentierte Charakter und Lesbianismus im Gegensatz zu heterosexuell präsentierten Charakteren und Heterosexualität an sich durch die Erzählstruktur marginalisiert werden. Sie werden dem Lesepublikum nur über einen heterosexuellen Mann, durch den *male gaze*, vermittelt. Sie übt damit eine grundlegende Kritik an dem Setting und der Erzählperspektive, die Murakami für *Noruwei no mori* gewählt hat. Die Konstellation, in der der Lesbianismus in *Noruwei no mori* zutage tritt, ist durch den *male gaze* geprägt, hat einen erotischen Anstrich und dient dazu, den Protagonisten und Heterosexualität ins Zentrum zu rücken.¹⁸⁰

Dies ist deshalb so problematisch, da dieser Romanaufbau die Norm bildet und den Anschein von Neutralität hat. Der Roman hat so eine normativierende Wirkung und instrumentalisiert zu diesem Zwecke eine sexuelle Minderheit, die zudem dabei fetischiert wird. Damit steht der Roman Watanabe Mieko zufolge in einer Reihe mit anderen japanischen Romanen, die von männlichen Autoren geschrieben wurden, und in denen pornographische Stereotype bedient und heteronormative Diskurse reproduziert würden. Watanabe Mieko sieht nirgends Hinweise darauf, dass Murakami diesen Aufbau kritisch reflektiert oder mit seinem Werk auf eine Demontage dieser Praxis abzielt. Es ist also auch denkbar, dass sie daher davon ausgeht, dass auch Reikos internalisierte Wertvorstellungen vom Autor nicht reflektiert und bewusst so beschrieben worden sind, sondern lediglich Ergebnis seiner eigenen Internalisierung des gesellschaftlichen Diskurses sind. Wenn Murakami also eine lebensechte Illustration internalisierter Homophobie einer sexuellen Minderheit gelungen ist, dann quasi ohne dass er sich der zugrundeliegenden gesellschaftlichen Mechanismen bewusst ist. Watanabe bleibt jedoch eine Erklärung über etwaige Überlegungen, die sie diesbezüglich angestellt hat, schuldig. Ihr Urteil über diesen Roman ist jedenfalls eindeutig. Sie nennt ihn eine geschickte „Naturalisierungsstrategie“ (*shizenka senryaku* 自然化戦略): Murakami Haruki reproduziert mit *Noruwei no mori* auf subtile Weise einen frauenfeindlichen und homophoben Diskurs.¹⁸¹

¹⁸⁰ Watanabe 1999, S. 28.

¹⁸¹ Watanabe 1999, S. 36.

I.5 Lesbianismus: eine Gegenposition (Kondō Hiroko)

Fast 10 Jahre nach Erscheinen von Watanabe Miekos Artikel greift die Literaturwissenschaftlerin Kondō Hiroko 近藤裕子 die dort präsentierte Kritik in einem Beitrag zu einem Sammelband der Murakami-Forschung, der 2008 von Tsuge Teruhiko herausgegeben wurde, unter dem Titel *Sumire e/Sumire kara* すみれへ/すみれから erneut auf.

Auch sie bemängelt, dass die Thematik sexueller Minderheiten in Murakamis Romanen noch immer kaum Beachtung findet und Kritiker eine aktive Auseinandersetzung damit scheuen. Dies gilt nicht nur für *Noruwei no mori*, sondern auch für den 1999 erschienenen Roman *Supūtoniku no koibito* スプートニクの恋人¹⁸², in dem die Liebesbeziehung zweier Frauen im Zentrum steht.¹⁸³ Auch dieses Werk wurde hauptsächlich im Hinblick auf die in der Murakami-Forschung gängigen Analyserahmen, wie etwa der Relation des Diesseits (*kochiragawa* こちら側) und des Jenseits (*achiragawa* あちら側), untersucht.¹⁸⁴ Kondō bestätigt also Watanabes Befund, dass in der japanischen literarischen Landschaft – selbst in den 2000er-Jahren – ein klarer Nachholbedarf der theoretischen Auseinandersetzung mit Themen der Queer Studies besteht. In ihrem Artikel stellt sie Überlegungen zur unterschiedlichen Darstellung der lesbischen Beziehungen in *Noruwei no mori* und *Supūtoniku no koibito* an. In ersterem ist eine Protagonistin, die Heteronormativität (bei Kondō „Heterosexismus“ *heterosekushizumu* ヘテロセクシズム) komplett internalisiert hat, abgebildet, während in letzterem eine Art Selbstheilung durch die Auflehnung gegen heteronormative Wertesysteme beschrieben ist.¹⁸⁵ Hier ist besonders ihre Behandlung von *Noruwei no mori* von Interesse, vor allem auch deshalb, da sie dabei wie erwähnt direkten Bezug zu Watanabe Miekos Text nimmt. Kondō übt in ihrem Text Kritik an Watanabes Interpretation und versucht eine Gegenposition zu formulieren. In ihrer Argumentation zeigt sich jedoch, dass sie den Kern von Watanabes Kritik nicht ganz erfasst zu haben scheint. Ihre Argumente werden deshalb nicht nur vorgestellt, sondern nochmals im Bezug auf Watanabes Analyse kri-

¹⁸² Die deutsche Übersetzung von Ursula Gräfe erschien erstmals 2002 unter dem Titel *Sputnik Sweetheart*.

¹⁸³ Kondō 2008, S. 213.

¹⁸⁴ Kondō 2008, S. 220 in der Fussnote Nr. 2.

¹⁸⁵ Kondō 2008, S. 219.

tisch reflektiert, wodurch die Thesen beider Autorinnen verständlicher werden sollen.

Auch Kondōs Forschungsinteresse richtet sich also primär auf *Noruei no mori*, weil Lesbianismus darin vorkommt. Anders als Watanabes Artikel richtet sich ihr Text in der Form, in der er publiziert worden ist, explizit an ein Lesepublikum, das spezifisches Interesse an Murakami Harukis literarischem Werk hat.

Kritik an Watanabe Miekos Darlegung

Zunächst einmal widerspricht Kondō Watanabe Miekos Aussage, dass im Roman eine Struktur der Diskriminierung von Lesbianismus durch einen heteronormativen Kontext vorzufinden ist. Kondō argumentiert, dass der Protagonist Watanabe eher eine offene und akzeptierende Haltung einnimmt und keineswegs den Anschein macht, Reiko und ihre Erlebnisse zu verurteilen. Seine Erwiderungen im Gespräch zeugen eher davon, dass er Reiko unterstützen möchte und ihr Verständnis und Offenheit signalisiert. Watanabe Miekos Behauptung, dass er Lesbianismus aus einem heterosexuellen Kontext verurteilt, sei also nicht schlüssig.¹⁸⁶ In der Tat zeigt ein Blick in den Text, dass Watanabe sich nie wertend äussert, sondern häufig schweigend zuhört oder dann Sympathie für Reiko ausdrückt. Damit ist Watanabe Miekos Argumentation jedoch nicht widerlegt. Ihre Kritik richtet sich in diesem Punkt auf die Umstände, unter welchen Lesbianismus in *Noruei no mori* ganz grundsätzlich überhaupt thematisiert wird. Es geht ihr um den Rahmen, in den Reikos Geschichte eingefasst ist, nicht um den Inhalt des diegetischen Gesprächs zwischen ihr und Watanabe. Reikos lesbische Erfahrung bekommt erst im Geständnis gegenüber einem heterosexuellen Mann überhaupt eine Bühne, und erst durch Watanabe erfährt auch das Lesepublikum davon. Es gibt in dem Roman also keinen Raum für Lesbianismus, der frei von Männern ist. Dies ist der Kern von Watanabe Miekos Argument; dies meint sie, wenn sie davon spricht, dass der Lesbianismus in einem heterosexuellen bzw. heteronormativen Kontext diskriminiert wird. Kondō scheint diese Dimension des Arguments nicht verstanden zu haben. In ihrer Argumentation fehlt eine Betrachtung des Arrangements des Romans. Sie scheint also davon auszugehen, dass Watanabe Mieko behauptet, Reikos lesbische Erfahrung werde auf der Ebene der Protagonisten in der Geschichte verur-

¹⁸⁶ Kondō 2008, S. 214–215.

teilt. Dadurch, dass ihre Gegenposition sich auf die Situation in der Digese bezieht, befindet sich ihre Kritik an Watanabe Miekos Argumenten auf einer komplett anderen theoretischen Ebene als diese Argumente selbst. Kondō nimmt in ihrem Text auch nirgends Bezug zu Mulveys *male gaze*, was ein Hinweis darauf ist, dass sie die theoretischen Begriffe, mit denen Watanabe arbeitet, nicht vollständig erfasst hat. In der Tat nennt Watanabe Mulvey nie beim Namen und erklärt den Begriff *otoko no shisen* 男の視線, den sie auch nur sehr selten verwendet, bzw. dessen Ursprung nicht. Insofern ist es denkbar, dass Kondō, der Mulveys Theorie möglicherweise unbekannt ist, diesen Zusammenhang übersehen haben könnte. Wie schon erläutert trennt Watanabe die Ebenen, auf die sich ihre jeweiligen Argumente beziehen, nicht explizit, weshalb Kondō diese Unterscheidung entgangen sein könnte. Dass sie diese zentralen Punkte verkannt hat, wirkt sich auch auf den Rest ihrer Abhandlung von Watanabes Analyse von *Noruei no mori* aus.

Ein weiterer Punkt, an dem sich Kondō stört, ist Watanabe Miekos Vorwurf, dass Murakamis Porträtierung der 13-Jährigen von Homophobie und Misogynie geprägt sei. Sie verweist darauf, dass es Reiko ist, die das Mädchen so dämonisiert, und begründet dies in ihrer Internalisierung gesellschaftlicher Wertvorstellungen:

Jedoch, weshalb musste Reiko ihre eigene lesbische Erfahrung „Boku“ gegenüber als etwas Widerliches berichten? Dies liegt daran, dass Reiko den Heterosexismus, der unbewusst kulturell in die japanische Gesellschaft verstrickt ist, durch den Prozess ihrer gesellschaftlichen Anpassung gedankenlos übernommen und ihn dadurch als eigene Wertvorstellung und moralische Achse internalisiert hat.¹⁸⁷

Sie erklärt Reikos Reaktion im Grunde also ähnlich wie Watanabe Mieko: Reiko entdeckt durch den Zwischenfall, dass ihre sexuelle Lust sich nicht auf einen heterosexuellen Rahmen beschränkt, wie es die Gesellschaft von ihr verlangt. Damit befindet sie sich in der prekären Situation, im Widerspruch mit herrschenden Normen zu stehen. Einen Ausweg aus diesem Zwist sieht Reiko in der Selbstnegation. Sie befreit sich von der „Bedrohung des Lesbianismus“, indem sie sich selbst in den sicheren Rahmen der

¹⁸⁷ Kondō 2008, S. 215:

しかし、それではなぜレイコは自らのレズビアン体験を、「僕」に向かっておぞましいものとして語らざるを得なかったのだろうか？ それは、日本社会が文化的無意識として抱え込んでいるヘテロセクシズムを、レイコもまた社会適応のプロセスにおいて無自覚に取り入れ、自らの価値観や倫理的軸として内在化させてしまっているからである。

Heteronormativität positioniert. Dies geschieht durch ihre Selbstdistanzierung von dem Mädchen.¹⁸⁸ Es ist also Reiko, die das Mädchen im Verlauf des Gesprächs mit Watanabe in Übereinstimmung mit gesellschaftlichen Normen auf den musterhaften Typus der Lesbe reduziert. Diese Ausführungen unterscheiden sich per se nicht wesentlich von Watanabe Miekos Erklärung von Reikos Reaktion. Auch sie spricht dabei von internalisierten Wertvorstellungen, der Bedrohung der eigenen sexuellen Identität und von einem Selbstschutzmechanismus.¹⁸⁹ Beim Lesen von Kondōs Text entsteht zuweilen der Eindruck, dass Watanabe diesen Punkt vollkommen missachtet hätte. Kondō betont in ihrem Text aber ausdrücklich, dass die Homophobie und Misogynie von Reiko und nicht Murakami selbst reproduziert werden, und weist damit auf jenes Problem hin, das auch am Ende des letzten Kapitels angesprochen wurde: Watanabe begründet nicht ausreichend, weshalb die Darstellung dieser internalisierten Werte beweisen sollen, dass Murakami diesen Diskurs gutheisst. Dies ist ein wichtiger Punkt in Kondōs Kritik an Watanabes Text. Auch im Bezug auf diese Thematik berücksichtigt sie aber die zweite Ebene, die Watanabe diesbezüglich ebenfalls abwägt, nicht. Watanabe schreibt nämlich auch, dass die Komposition selbst sexuelle Minderheiten diskriminiert:

Das Mädchen wird durch die Erzählung Reikos beherrscht und es kommt nicht vor, dass sie selbst etwas erzählt.¹⁹⁰

Watanabe kritisiert hiermit, dass der einzigen Protagonistin, die ausschliesslich in einem homosexuellen Rahmen auftritt, auch als einziger Figur des Romans keine eigene Stimme (sowie kein Eigename) zugestanden wird. Alle anderen Protagonistinnen und Protagonisten äussern sich im Gegensatz dazu im Verlauf des Romans früher oder später mindestens einmal in der direkten Rede. In der fraglichen Passage gibt es zwar einige Stellen vermeintlicher direkter Rede des Mädchens, es handelt sich dabei aber nicht um eine Rückblende: ihre Aussagen sind in Reikos Erzählung eingebunden. Reiko behauptet also lediglich, dass dieser Wortwechsel so stattgefunden habe. Damit werden dem Mädchen die Worte in den Mund gelegt und ihr bleibt, anders als den anderen Romanfiguren, auch ein reflektierender Standpunkt verwehrt. Das lesbische Mädchen wird somit Reikos Erzählung unterworfen, die wiederum Watanabe Tōrus Erzählung unter-

¹⁸⁸ Kondō 2008, S. 215–216.

¹⁸⁹ Watanabe 1999, S. 33 und 35.

¹⁹⁰ Watanabe 1999, S. 32: 少女はレイコの語りに支配され、自ら語ることはない。

worfen ist. Obwohl dieses Argument in Watanabes Text sehr zentral ist, geht Kondō nirgendwo darauf ein, sondern beschränkt sich auf die rein inhaltliche Ebene.

Auch in ihrer Diskussion von *Supūtoniku no koibito* lässt Kondō diesen Aspekt aussen vor. Tatsächlich folgt der Aufbau der Erzählung auch in diesem Roman dem von Watanabe kritisierten Muster. Obwohl die Beziehung der beiden Frauen Sumire und Miu im Zentrum steht, ist der Erzähler der Geschichte der namenlose *boku* 僕 („Ich“, männlich), ein guter Freund und der heimliche Verehrer Sumires. Auch hier wird der sexuelle Annäherungsversuch, der zwischen den beiden Frauen stattfindet, den Lesern in der Form des Geständnisses präsentiert: Miu „gesteht“ *boku* die Geschehnisse. Später findet *boku* einen von Sumire verfassten Text, in dem ein Zwischenfall aus Mius Vergangenheit beschrieben wird, bei dem sie von einem Riesenrad aus beobachten konnte, wie sie selbst bzw. eine Doppelgängerin mit einem Mann in ihrer Wohnung Sex hatte. In beiden Fällen werden die sexuellen Erfahrungen der Frauen nicht direkt in Rückblenden dargestellt, sondern in eine geständnishafte Erzählung eingebettet, und sie werden nur in Gegenwart eines Mannes sichtbar. Obwohl solch eindeutige Parallelen zwischen den Erzählstrukturen der beiden Romane existieren, thematisiert Kondō diese nicht. Statt auf solche strukturellen Gemeinsamkeiten hinzuweisen, konzentriert sie sich in erster Linie auf Unterschiede in der inhaltlichen Darstellung.

Eine wichtige Ausnahme bildet ihr Verweis darauf, dass in *Norurwei no mori* das Mädchen als eine Art Kehrseite Reikos präsentiert wird. Dies wird an ihrem Alter ersichtlich: Das Mädchen ist 13 Jahre und Reiko zu diesem Zeitpunkt 31 Jahre alt. Kondō sieht dies als einen klaren Hinweis auf den inneren Zwist Reikos. Ihr inneres Ringen um eine sexuelle Identität wird so vom Autor narrativ unterstrichen. Durch diese Komposition wird betont, dass Reikos Selbstversagen durch ihr eigenes Inneres hervorgebracht wurde.¹⁹¹ Im Hinblick auf Watanabe Miekos Argumentation und ihre Schlussfolgerung ist diese Beobachtung deshalb interessant, da sie ein Indiz für ein gewisses Mass an Reflexion auf Seiten des Autors ist. Kondō stellt den Zusammenhang dieses Argumentes mit Watanabes Text aber selbst nicht her. Ihre klar ausformulierten Gegenargumente zu Watanabes Position stützen sich also kaum auf kompositorische Elemente, sondern vermehrt auf Inhaltliches. Im Anbetracht der Gewichtung, die Watanabe die-

¹⁹¹ Kondō 2008, S. 216.

ser narrativ-kompositorische Ebene zukommen lässt, ist Kondō die Formulierung ihrer Gegenposition nicht unbedingt ideal gelungen.

Das Fazit, das Kondō letzten Endes zieht, ist folgendes:

In „Noruwei no mori“ wurde das Scheitern von Lesbianismus aufgrund selbst verinnerlichter Heterosexismus¹⁹² dargestellt [...]

Sie versteht den Roman also eher als reflektierte Darstellung internalisierter Homophobie einer eindeutig nicht heterosexuellen Frau, während Watanabe darin eben unter anderem eine unreflektierte Reproduktion dieser Homophobie sieht. Damit widerspricht sie also Watanabes Vorwurf, dass der Roman einen heteronormativen Diskurs reproduziert. Sie geht vielmehr davon aus, dass Murakami damit einfach eine realitätsnahe Darstellung liefert, wobei er dabei aber auch keinen positiven Gegenentwurf aufzeigt. Dies gelingt ihm erst im Roman *Supūtoniku no koibito*, in dem Lesbianismus als ein Prinzip dargestellt wird, das den Protagonistinnen ermöglicht, sich gegen die patriarchale, heteronormative Gesellschaft aufzulehnen. Durch die Zuneigung und körperliche Annäherung zueinander versuchen sie eine innere Leere zu füllen, die dadurch entstanden ist, dass Männer sie bedeutungsvoller emotionaler und körperlicher Bindungen beraubt haben. Der Aufbau emotionaler und sexueller Nähe zu einer anderen Frau wird somit hier zu einem Schritt der Selbstheilung.¹⁹³

An dieser Stelle kann jetzt die Frage beantwortet werden, die im Kapitel I.2 eröffnet wurde. Dort wurde angemerkt, dass der sexuelle Kontakt von Reiko und dem Mädchen, der Gegenstand dieser letzten beiden Kapitel war, im Gegensatz zu den anderen Fällen ganz klar gesellschaftlichen Tabus unterworfen ist. Stossen diese bei Reiko eine Bewusstseinsbildung an? Watanabe und Kondō beantworten diese Frage klar mit einem Ja. Beide Autorinnen erläutern, dass Reiko aufgrund ihrer lesbischen Erfahrung in einen Konflikt mit gesellschaftlichen Normen gerät. Die Folge davon ist, dass sie internalisierte homophobe und misogyne Diskurse als Instrument nutzt, um ein Narrativ zu kreieren, das ihre heterosexuelle Identität wiederherstellt. Wichtiger ist für Saegusa aber die Frage, ob damit auch das weibliche Selbst dargestellt ist, also ob sich bei Reiko in diesem Prozess

¹⁹² Kondō 2008, S. 219:

「ノルウェイの森」では、自らのうちにとりこんでしまったヘテロセクシズムによるレズビアニズムの挫折が描かれていたが、[...]

¹⁹³ Kondō 2008, S. 218–219.

auch ein Bewusstsein für ihre gesellschaftliche Unterdrückung (in diesem Fall durch die hegemoniale Heterosexualität) entwickelt. Dies lässt sich weniger eindeutig beantworten. Mit Watanabes Argumentation, die Reikos Verhalten auf die Einstellungen des Autors zurückführt, muss sie verneint werden. Kondōs Auslegung hingegen lässt keinen offensichtlichen Schluss zu. Wenn Reiko diese gesellschaftlichen Diskurse vollkommen internalisiert hat, ist sie sich des oppressiven Charakters dieser Strukturen nicht gewahr. Es wäre aber auch denkbar, dass sie durch ihren Prozess der Selbstrationalisierung und Versicherung ihrer heterosexuellen Identität ein solches Bewusstsein für die gesellschaftliche Diskriminierung ihrer Sexualität entwickelt. Der Ausgang des Romans, dass sie das Sanatorium verlässt und sich wieder in die Gesellschaft integriert (was noch durch den Geschlechtsverkehr mit Watanabe unterstrichen wird), deutet jedoch eher auf ersteres hin.

1.6 Murakami und die Frauenbewegung (Satō Izumi)

Die Literaturwissenschaftlerin Satō Izumi 佐藤泉 betrachtet *Noruei no mori* in ihrem Beitrag zu Tsuges Sammelband der Murakami-Forschung, in dem auch der zuvor besprochene Artikel Kondōs erschien, im historischen Kontext der politischen Frauenbewegung der 70er-Jahren. Die sogenannte *ribu* リブ – kurz für *ūman ribu undō* ウーマンリブ運動 („woman’s liberation movement“) – nahm im Jahre 1970 ihren Anfang und bereitete den Weg dafür, dass Feminismus in den 80er-Jahren in Japan an Aktualität gewann, wie bereits in Kapitel I.1 geschildert wurde. Sie leitete sich aus der männlich dominierten Studentenbewegung der 60er-Jahre ab, mit der sich viele Frauen unzufrieden zeigten.¹⁹⁴ Satō reflektiert, wie sich der Einfluss dieses historischen Klimas in *Noruei no mori* ausdrückt und dass besonders die Protagonistin Midori als Stellvertreterin der *ribu*-Generation verstanden werden kann. Eine weitere Verbindung zieht sie zwischen den Forderungen nach Entmystifizierung und Emanzipation der weiblichen Sexualität dieser Zeit und der Darstellung von Sexualakten in Murakamis Roman. Schliesslich betrachtet sie auch die Inszenierung der Sexszene von Naoko und Watanabe exemplarisch im Hinblick auf diese

¹⁹⁴ Satō 2008, S. 66 und 69.

historischen Strömungen. Wie auch Kondō Hirokos Artikel erschien ihr Text in einem Medium, das Murakami Harukis literarisches Werk in den Mittelpunkt rückt und verschiedene Zugänge dazu vorstellt.

Die Anliegen der Frauenbewegung

Wie bereits dargelegt wurde, haben Ueno et al. Sprache im Bereich der Literaturkritik problematisiert. Sprache war aber in der Frauenbewegung der 70er-Jahre auch generell ein wichtiges Thema. Satō hebt in ihrem Text hervor, dass die Bewegung durch eine Desillusionierung von Frauen über die Studentenbewegung der vorhergehenden Dekade geprägt war und somit eine Art Nachfolgebewegung darstellt. Die Themen und auch die verwendete Sprache der Studentenbewegung waren männlich geprägt und verwehrten Frauen den Zugang:

[...] rückblickend handelt es sich um eine Zeit, in der es keine Sprache gab, die ermöglichte, über sich selbst zu reflektieren, keine Sprache, um das weibliche Ich zu artikulieren, sondern man befand sich noch auf der Suche danach. In der Sprache der Männer wurde das weibliche Ich entfremdet und man konnte mit der Bewegung der damaligen Zeit nur durch die Einbusse des eigenen Selbst Schritt halten. Auf diese Weise blicken die Subjekte der Frauenbewegung, die sich aus der Bewegung der Neuen Linken ableitete, auf jene Zeit zurück.¹⁹⁵

Frauen fühlten sich aus der Studentenbewegung ausgeschlossen und entwickelten ein Bewusstsein dafür, dass das Subjekt der politischen Revolution der Bewegung der 60er-Jahre *männlich* war. Eines der Ziele der *ribu* war es, eine eigene Sprache zu etablieren, die sie befähigte, weibliche Anliegen zu artikulieren und so weibliche Subjekte überhaupt ermöglichte. Zugleich wurde so in der Bewegung auch ein Raum geschaffen, der dies zuliess.¹⁹⁶

Die Bedeutung der Sprache ist auch in anderen Vorsätzen der Frauenbewegung zu beobachten. Die Emanzipation der weiblichen Sexualität war eines ihrer wichtigsten Ziele. Frauen sollten sich ihre eigene Sexualität aneignen und männlich dominierte Diskurse, wie etwa den der weiblichen

¹⁹⁵ Satō 2008, S. 68:

[...] 自分自身のことを考えるための言葉、女性が私を語る言葉はどこにもなくて、それを探していた時代だと回想する。男性の言葉のなかに女性の私を疎外させ、自分を失うことによってしか、当時の運動に歩調を合わせることができなかった。新左翼運動から派生した女性運動の主体たちは、そんなふうに出発を振り返る。

¹⁹⁶ Satō 2008, S. 69 und 71.

Jungfräulichkeit, dekonstruieren. Das Ziel war eine sexuelle Emanzipation, die weibliche Sexualität vom Schlafzimmer des Ehemannes, also letztendlich von ihrer Gebundenheit an die Reproduktion, befreien sollte.¹⁹⁷ Ein entscheidender Schritt in dieser Sache war es, die weibliche Sexualität von der männlichen Sprache zurückzuerobern. 1988 – also fast zeitgleich mit dem Erscheinen von *Noruei no mori* – plädierte Ueno Chizuko in einem Artikel mit dem Titel *Onna asobi* 女遊び dafür, Sexualorgane offen zu benennen und nicht auf umschreibende Begriffe wie *are* アレ („jenes“) und *sore* ソレ („dieses“) auszuweichen. Frauen würden durch eine solche codierte Sprache gehindert, ihre eigene Sexualität anzuerkennen. Die Verwendung solcher umschreibender Begriffe war in der Literatur jedoch üblich.¹⁹⁸

Ein Roman seiner Zeit

Schon die Autorinnen von *Danryū bungakuron* haben darauf hingewiesen, dass in *Noruei no mori* eine befreite sexuelle Sprache zur Verwendung kommt. Satō geht noch einen Schritt weiter und stellt diese Beobachtung in den Zusammenhang mit den soziokulturellen Entwicklungen, die zur Zeit der Romanerscheinung stattgefunden hatten. Sie meint, dass die Darstellung von Sexualität in *Noruei no mori* das Ergebnis der Anstrengungen der Frauenbewegung bzw. ihres über Jahre hinweg immer wieder formulierten Appells der Emanzipation weiblicher Sexualität sei. Dabei unterstreicht sie auch, wie bahnbrechend diese neue Form der Darstellung von Sexualität gewesen ist. Der bisherigen Darstellung von Sex lag das Konzept codierter Geheimsprache zugrunde, und die Neuheit von *Noruei no mori* lag darin, dass der Roman auf solche Gebärden verzichtete.¹⁹⁹ Murakami Haruki entsagt den von Ueno verurteilten Begriffen: seine Protagonisten und besonders auch die Protagonistinnen benennen Sexualorgane ohne Scheu und verzichten auf Umschreibungen.²⁰⁰ Satō sieht diesen Roman ganz klar als Teil eines gesamtgesellschaftlichen Diskurses, der einen neuen Umgang mit Sexualität hervorzubringen sucht.

Dies wird auch in ihrer Betrachtung der Protagonistin Midori ersichtlich. Auch ihre Charakterisierung ist eng an den Kontext der Frauenbewegung gebunden. Satō zieht Parallelen zwischen den Frauen der *ribu*-Generation

¹⁹⁷ Satō 2008, S. 66 und 72.

¹⁹⁸ Satō 2008, S. 66.

¹⁹⁹ Satō 2008, S. 66.

²⁰⁰ Satō 2008, S. 70.

und Midori, da sie ähnliche Frustration gegenüber der Studentenbewegung äussert. Sie beklagt, dass eine klare Diskriminierung stattfindet und Satō interpretiert Midoris Spott, der sich gegen Begriffe wie „Zerschlagung des industriellen Ausbildungssystems“ (*sangaku kyōdōtai funsai* 産学協同体粉碎) wendet, als eine Kritik der männlichen Sprache der Studentenbewegung insgesamt.²⁰¹ Dies soll hier an einem längeren Zitat aus *Noruwei no mori*, in dem Midori sich Watanabe gegenüber über ihre Erfahrungen mit der Studentenbewegung auslässt, eingehender betrachtet werden:

„Und ihre Diskussionen waren genauso fürchterlich. Alle machten kluge Gesichter und benutzten schwierige Wörter. Wenn ich etwas nicht verstand, fragte ich. ›Was bedeutet imperialistische Ausbeutung? Hat das was mit der Ostindischen Kompanie zu tun?‹ oder ›Heißt Zerschlagung des industriellen Ausbildungssystems, daß wir nach der Uni nicht für eine Firma arbeiten dürfen?‹ Und so. Aber niemand ließ sich dazu herab, mir was zu erklären. Im Gegenteil, sie wurden richtig sauer auf mich. Kannst du dir das vorstellen?“

„Kann ich“, sagte ich.

„Wie man nur so blöd sein und trotzdem weiterleben könne, schrie mich einer an. Da reichte es mir, das wollte ich mir nicht gefallen lassen. Na schön, dann bin ich eben nicht besonders intelligent. Ich stamme aus dem Volk. Aber es ist das Volk, das die Welt am Laufen hält, und es ist das Volk, das ausgebeutet wird. Mit Worten um sich schmeißen, die das Volk nicht versteht – das soll eine Revolution sein? Kann man damit die Gesellschaft verändern? Ich würde auch gern die Welt verbessern. Wenn jemand wirklich ausgebeutet wird, dann müssen wir das abstellen. Davon bin ich überzeugt, und deshalb stelle ich ja auch Fragen. Hab ich da recht?“

„Ja.“²⁰²

²⁰¹ Satō 2008, S. 69.

²⁰² Ganze Passage bei Gräfe 2001, S. 264–265 und bei Murakami 1989b, S. 58–59:
「ディスカッションってのがまたひどくてね。みんなわかったような顔してむずかしい言葉使ってるのよ。それで私わかんないからそのたびに質問したの。『その帝国主義的搾取って何のことですか？東インド会社と何か関係あるんですか？』とか、『産学協同体粉碎って大学を出て会社就職しちゃいけないってことですか？』とかね。でも誰も説明してくれなかったわ。それどころか真剣に怒るの。そういうのって信じられる？」
「信じられる」
「そんなことわからないでどうするんだよ、何考えて生きてるんだお前？これでおしまいよ。そんなのないわよ。そりゃ私そんない頭良くないわよ。庶民よ。でも世の中を支えてるのは庶民だし、搾取されてるのは庶民じゃない。庶民にわからない言葉ふりまわして何が革命よ、何が社会変革よ！私だってね、世の中良くしたいと思うわよ。もし誰かが本当に搾取されているのならそれやめさせなくちゃいけないと思うわよ。だからこの質問するわけじゃない。そうでしょ？」
「そうだね」

„Damals wurde mir was klar. Heuchler waren das, die ganze Bande. Sie hatten nichts anderes im Sinn, als mit ihrem wichtigtuersichen Gerede die neuen Mädchen zu beeindrucken und ihnen unter den Rock zu greifen. Im achten Semester schneiden sie sich dann die Haare kurz und gehen auf Stellensuche bei Mitsubishi, IBM oder der Fuji-Bank. Dann heiraten sie eine Frau, die nie Marx gelesen hat, und kriegen Kinder, denen sie zum Kotzen widerwärtige, neumodische Namen geben. ›Zerschlagung des industriell monopolisierten Ausbildungssystems! Zum Totlachen! Die anderen neuen Gruppenmitglieder waren genauso blöd. Von denen hat auch keiner ein Wort verstanden, die haben aber so getan, mich ausgelacht und mir geraten doch einfach immer nur ja zu sagen, auch wenn ich nichts verstünde. [...]“²⁰³

Ihr Missmut über den Elitarismus in der Bewegung und deren allgemein heuchlerischen Charakter ist deutlich festzustellen. Sie hat durchschaut, dass politische Ideale ein blosses Mittel der Selbstinszenierung sind und als Vorwand dienen, um Mädchen zu beeindrucken. Es wird aber auch deutlich, dass gerade Frauen nicht als Subjekte der politischen Revolution ernstgenommen werden. Midori ringt mit der verwendeten Sprache, und ihre Fragen und Verstehensversuche, um aktiv etwas beitragen zu können, werden belächelt, und von ihr wird lediglich unreflektierte Zustimmung erwartet. Darauf lässt auch der offensichtliche Sexismus, der ebenfalls zur Schau gestellt wird, schliessen. Diesen kritisiert Midori besonders im weiteren Verlauf der zitierten Gesprächs:

„Einmal setzten sie für spätabends eine politische Versammlung an, und jedes Mädchen sollte für den Mitternachtsimbiß zwanzig gefüllte Reisbällchen mitbringen. Ohne Witz! So viel zur Gleichberechtigung. Zur Abwechslung hielt ich mal den Mund und machte brav zwanzig Reisbällchen, gefüllt mit sauren Pfläumchen und mit Seetang umwickelt, wie's sich gehört. Und weißt du, was sie dazu sagten? Sie haben gemeckert, daß meine Reisbällchen nur mit Umeboshi gefüllt waren und ich keine Beilage mitgebracht hatte! Die anderen Mädchen hatte [sic] ihre mit Lachs oder Dorschrogen gefüllt und dicke, gerollte Omelette dazu mitgebracht. Vor Wut blieb mir die Spucke weg. Wie kommen diese Sonntagsrevoluzzer dazu, sich über

²⁰³ 「そのとき思ったわ、私。こいつらみんなインチキだって。適当に偉そうな言葉ふりまわしていい気分になって、新入生の女の子を感心させて、スカートの手に手をつっこむことしか考えてないのよ、あの人たち。そして四年生になったら髪の毛短くして三菱商事だのTBSだのIBMだの富士銀行だのにさっさと就職して、マルクスなんて読んだこともないかわいい奥さんもらって子供にいやみったらしい凝った名前つけるのよ。何が産学協同体粉碎よ。おかしくって涙が出てくるわよ。他の新入生だってひどいわよ。みんな何もわかってないのにわかったような顔してへらへらしてるんだもの。そしてあとで私に言うのよ。あなた馬鹿ねえ、わかんなくだってハイハイそうですねって言ってるやいのよって。[...]」

Reisbällchen in Seetang zu beschweren! Dankbar sollten die sein für Seetang und Pfäumchen – an die hungernden Kinder in Indien denken.“²⁰⁴

An dieser Stelle zeigt sich unmissverständlich, welche Aufgabenteilung als selbstverständlich galt: Frauen sollten für Verpflegung sorgen, während Männer wichtige ideologische und politische Debatten führten. Auch hier wird Midori dafür kritisiert, ihrer Geschlechterrolle als Hausfrau nicht Genüge zu tragen. Ihre Wut richtet sich gegen die gesellschaftliche Unterdrückung von Frauen, die sich auch in die Studentenbewegung erstreckt. Auch dieser Raum, der den Anspruch hat, die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse zu hinterfragen und zu verändern, ist nicht frei von einem sexistischen Diskurs. Es gilt als Selbstverständlichkeit, dass Frauen unkompenzierte Reproduktionsarbeiten ohne Widerrede übernehmen. Midoris ganze ablehnende Haltung gegenüber der Bewegung wurzelt in den gleichen Unzufriedenheiten und Problematiken, die auch die späteren *ribu*-Aktivistinnen beklagten.

Neben dem Bereich der befreiten Sexualsprache und dem ungezwungenen Umgang mit Sexualität in *Noruwei no mori* sieht Satō also auch in der Charakterisierung Midoris Parallelen zu der Frauenbewegung der 70er-Jahre. Sie verweist darauf, dass Murakami Haruki, die Protagonisten und Protagonistinnen von *Noruwei no mori* und auch Ueno Chizuko, eine wichtige Figur der Frauenbewegung, alle der gleichen Generation angehören, die Ende der 60er-Jahre zum Höhepunkt der Studentenbewegungen die Universität besuchten.²⁰⁵ Es ist also nicht verwunderlich, wenn sie auch die genderpolitischen Diskurse ihrer Generation teilen.

Satō stellt schliesslich noch eingehendere Überlegungen dazu an, wie die Sexszene von Naoko und Watanabe an ihrem Geburtstag im April 1969

²⁰⁴ Gräfe 2001, S. 265. Bei Murakami 1989b, S. 59–60:

「ある日私たち夜中の政治集会に出ることになって、女の子たちはみんな一人二十個ずつの夜食用のおにぎり作って持ってくることって言われたの。冗談じゃないわよ、そんな完全な性差別じゃない。でもまあいつも渡風立てるのもどうかと思うから私何にも言わずにちゃんとおにぎり二十個作っていったわよ。梅干しいれて海苔まいて。そうしたらあとでなんて言われたと思う？小林のおにぎりは中に梅干ししか入ってなかった、おかずもついてなかったって言うのよ。他の女の子のは中に鮭やタラコが入っていたし、玉子焼なんかがついてたりしたんですって。もうアホらしくて声も出なかったわね。革命云々を論じている連中がなんで夜食のおにぎりのことくらいで騒ぎまわらなくちゃならないのよ、いちいち。海苔がまいてあって中に梅干しが入ってりゃ上等じゃないの。インドの子供のこと考えてごらんさいよ」

²⁰⁵ Satō 2008, S. 65.

dem Lesepublikum präsentiert wird. Dabei verweist sie auf Elemente der Sprache und thematisiert den Raum des Frauengesprächs (*josei dōshi no oshaberi* 女性同士のおしゃべり). Sie weist darauf hin, dass die Szene insgesamt drei Mal unter verschiedenen Umständen zur Rede kommt. Besonders ausführlich wird sie dem Lesepublikum im 3. Kapitel präsentiert (siehe das lange Zitat in Kapitel I.1 dieses Buches), doch im Verlauf des Romans kommen die Protagonisten und Protagonistinnen noch zwei Mal darauf zu sprechen. Beim ersten Mal erfahren die Leser und Leserinnen durch Watanabe davon. Er berichtet als Erzähler dem Lesepublikum die Geschehnisse des Abends aus seiner Sicht. Beim zweiten Mal erzählt Naoko Watanabe in der direkten Rede ihre Sichtweise, und wie sie sich dabei fühlte. Schliesslich wird die Situation noch einmal angesprochen, nämlich in einem Gespräch von Reiko und Watanabe. Reiko erzählt ihm, was Naoko ihr im Gespräch unter vier Augen anvertraut hat.²⁰⁶ In den ersten beiden Fällen werden jeweils die männliche Perspektive und die weibliche Perspektive wiedergegeben. Durch diese dritte Referenz werden sie noch durch die Wiedergabe eines Gesprächs, aus dem Männer ausgeschlossen sind, ergänzt.

Zunächst einmal weist Satō darauf hin, dass die Sprache, die von den Charakteren verwendet wird, sehr ungezwungen ist.²⁰⁷ Alle drei sprechen ganz natürlich und zeigen einen offenen Umgang mit Sexualität. Damit illustriert sie ihr Argument, dass *Noruei no mori* mit dem klassischen Stil, der auf Metaphern ausweicht, bricht, und eine unmittelbare Sprache verwendet.

Neben dieser entmystifizierten Sprache betont Satō auch die Bedeutung dieses dritten Gesprächs zwischen Reiko und Watanabe. Entscheidend ist dabei, dass darin ein Frauengespräch referenziert wird. Reiko nimmt Bezug auf das, was Naoko ihr im Vertrauen erzählt hat. Damit macht Murakami einen exklusiv weiblichen Raum sichtbar, in dem weibliche Anliegen (unter anderem auch sexueller Natur) artikuliert werden können. Satō verweist auf die Bedeutung dieses historischen Raumes, in dem intime Gespräche für Frauen möglich und akzeptiert sind.²⁰⁸ Dies erinnert an ein Argument, das Ueno et al. in *Danryū bungakuron* vorgebracht haben. Auch sie wiesen darauf hin, dass das Frauengespräch ein Raum sei, in dem Frauen sich ausdrücken können. Bei ihnen ging es dabei um eine Kritik

²⁰⁶ Satō 2008, S. 71.

²⁰⁷ Satō 2008, S. 71.

²⁰⁸ Satō 2008, S. 71.

daran, dass die Artikulation von weiblichen Anliegen eben gerade auf diesen einen Raum beschränkt ist.²⁰⁹ Während Ueno et al. eher eine Öffnung des Raumes, in dem Frauen sich artikulieren (also Gehör verlangen) können, fordern, scheint Satō das Frauengespräch durchaus in einem positiven Licht zu sehen. Wie schon erläutert, hat die Frauenbewegung einen Raum und eine Sprache geschaffen, welche die Artikulation des weiblichen Subjekts überhaupt ermöglicht hat. So gesehen wird das Frauengespräch als Erscheinungsform eines solchen Ortes der weiblichen Artikulation zu einer potenziellen Ressource. Satō weist in ihrem Text also darauf hin, dass dieser Raum in *Noruwei no mori* durch die genannte Szene sichtbar gemacht und vor allem auch anerkannt wird.²¹⁰ Dies ist insofern auch bedeutsam, weil Murakami einen Mann als Erzähler gewählt hat und diese Erzählperspektive nicht begünstigt, dass weibliche Räume sichtbar werden. Dass sie im Roman trotzdem Erwähnung finden, deutet darauf hin, dass beim Autor ein Bewusstsein für solche Räume existiert.

Satō sieht in der Art der Darstellung also positive Tendenzen, die sie als Effekt der historischen Diskurse dieser Zeit, welche die Frauenbewegung angestossen hat, versteht. Zugleich identifiziert sie aber auch Schwächen in dieser Erzählstruktur. Tatsächlich ist nämlich der männliche Protagonist trotz allem am Ende der Einzige, der im Besitz der kompletten Geschichte ist. Obwohl er und so auch das Lesepublikum Naokos Seite der Geschichte erst von Naoko direkt und dann vermittelt durch Reiko erfahren, teilt Watanabe umgekehrt seine Version der Geschichte nicht mit den Protagonistinnen. Naoko erfährt nie, wie Watanabe den Abend wahrgenommen hat und was in ihm vorging. Die Leserinnen und Leser erfahren aber davon, weil er der Erzähler ist.²¹¹ Dies deckt sich mit den Feststellungen von Ueno et al. darüber, dass Watanabe nicht gewillt ist, anderen etwas über sich zu erzählen. Er hat kein Interesse daran, seine Sicht der Dinge, seine Lebenswirklichkeit, mit den Protagonistinnen zu teilen, oder er scheint es vielleicht nicht für nötig zu erachten. Am Ende produziert dies eine Art hierarchische Beziehung zwischen ihm und den Protagonistinnen, da er im Besitz des Gesamtbildes ist, während letzteren nur Teile der Geschichte zugänglich sind. Aufgrund der gewählten Erzählperspektive wird diese Sexszene in ihrer Gesamtdarstellung dem *male gaze* unterworfen, um auf Watanabe Miekos und Laura Mulveys Begrifflichkeit zurückzukommen.

²⁰⁹ Ueno et al. 1992a, S. 291–292.

²¹⁰ Satō 2008, S. 71.

²¹¹ Satō 2008, S. 71–72.

Selbst das Frauengespräch, das Satō ja eigentlich als frei von Männern bezeichnet, tritt im Roman tatsächlich nicht in einem von Männern befreiten Raum auf. Das Gespräch wird von Reiko mit einem Mann geteilt und trägt dazu bei, dass sich ihm ein kohärenteres Bild ergibt, während beide Frauen nur im Besitz der halben Geschichte verbleiben. Vermeidbar wäre dies wahrscheinlich dadurch, dass mit der Erzählperspektive gebrochen und dem Lesepublikum das reminiszierende Frauengespräch nicht über einen männlichen Erzähler vermittelt präsentiert würde. Wenn die Erzählperspektive konsequent beibehalten werden soll, wäre es immerhin denkbar, dass Watanabe seine Wahrnehmung nicht nur in seiner Rolle als Erzähler den Leserinnen und Lesern, sondern auch in seiner Rolle als Romanfigur Naoko und Reiko gegenüber geschildert hätte. Schlussendlich tritt das Frauengespräch in *Noruwei no mori*, ähnlich dem von Watanabe Mieko untersuchten Lesbianismus, der ebenfalls eine Form eines ausschliesslich weiblichen Raums sein sollte, auch nur in einem männlichen Kontext auf.

1.7 Schwerpunktsetzungen

Die gendertheoretische Auseinandersetzung mit Murakami Haruki begann Anfang der 90er-Jahre, als die Feministinnen Saegusa Kazuko sowie Ueno Chizuko, Ogura Chikako und Tomioka Taeko den Roman *Noruwei no mori* als Teil einer kritischen Auseinandersetzung mit der japanischen Literaturkritik diskutierten. Ueno et al. reflektieren in erster Linie, wie das Verhalten der Protagonistinnen und des Protagonisten mit ihren jeweiligen gegenderten Erfahrungen zusammenhängt und welchen Stellenwert Sprache und Kommunikation im Bezug auf Gleichberechtigung einnehmen. Dabei zeichnet sich ab, dass Liebe, Bindung und Annäherung für Männer und Frauen unterschiedliche (gesellschaftliche) Bedeutungen haben. Naoko leidet unter der dominanten, männlich vorgegebenen Vorstellung von Liebe, während Midori versucht, diese zu ihrem Vorteil auszunutzen. Saegusa baut ihre Untersuchung auf genau dieser Prämisse auf: Liebe ist ein hegemoniales Konzept, das männliche Interessen durchsetzt. *Noruwei no mori* fehle es an Durchschlagskraft, weil darin keine Grundlage besteht, dass die Protagonistinnen sich dieser Tatsache bewusst werden könnten. In dieser Zeit ging es den Autorinnen offensichtlich um eine Kategorienkritik und um die Etablierung eines neuen Analyserahmens in der Literaturwis-

senschaft. Ueno et al. versuchen aufzuzeigen, welche Fragestellungen sich dadurch eröffnen, während Saegusa Kriterien für literarische Gegenentwürfe andenkst.

Inhaltlich befasst Ishihara Chiaki sich in den 2000er-Jahren mit ähnlich gelagerten Themen, wenn auch aus anderem Anlass. Er zeigt auf, wie die strukturellen Bedingungen, welche die von Saegusa beschriebenen Effekte hervorrufen, in *Noruei no mori* nachgezeichnet werden können und wie Murakami diese kritisiert. Er ist der Einzige, der eine gendertheoretisch fundierte, durchwegs positive Interpretation des Romans vorlegt. Ueno et al. etwa, die zwar gewisse Punkte lobend erwähnen, geben eine eher negative Gesamtbeurteilung ab. Bemerkenswert dabei ist, dass beide Texte sich dafür, trotz gegenläufiger Schlussfolgerungen, auf die Herausbildung weiblicher Subjektivität als zentrales Element beziehen. Ende der 1990er-Jahre führt Watanabe Mieko schliesslich erstmals queertheoretische Überlegungen in die Diskussion des Romans ein. Sie betrachtet in erster Linie die Erzählperspektive von *Noruei no mori* und reflektiert, wie die Darstellung von Lesbianismus in diesem Kontext zu werten ist. Damit problematisiert sie die Interaktion gewisser Inhalte mit der Wahl einer bestimmten Erzählperspektive, die bis anhin nur wenig Beachtung bekommen hatte. Zehn Jahre später macht Kondō Hiroko einige Ergänzungen zu Watanabes Analyse zum Lesbianismus in *Noruei no mori*, die einen etwas positiveren Ton anschlagen, jedoch weniger auf struktureller Ebene, als auf inhaltlicher Ebene anzusiedeln sind. Dies zeigt, dass das von Watanabe eröffnete Forschungsfeld noch immer von Interesse blieb. Eine Reflexion auf einer Metaebene leistet schliesslich Satō Izumi, die *Noruei no mori* in den Kontext eines gesamtgesellschaftlichen Richtungswechsels im Diskurs um Sexualität stellt, der von der Frauenbewegung der 70er-Jahre angestossen worden war. Aus ihrem Beitrag wird ersichtlich, weshalb Sprache ein solch zentrales Thema in *Danryū bungakuron* war.

Hervorzuheben ist, dass innerhalb von 20 Jahren zwischen den 90er-Jahren und den 2000er-Jahren ein klarer Paradigmenwechsel stattgefunden hat. Während die früheren Autorinnen ihre gendertheoretischen Ansätze noch rechtfertigen bzw. etablieren mussten, ist dies bei Ishihara, Kondō und Satō nicht mehr der Fall. Murakamis Roman wird nicht mehr als Teil des Herausbildungsprozesses der Genderforschung aufgegriffen – inzwischen hat Gendertheorie in die Murakami-Forschung Einzug gefunden. Am Kontext und an der Art der gendertheoretischen Untersuchungen von *Noruei no mori* lässt sich also ablesen, wie sich der literaturwissenschaftliche Diskurs selbst im Wechsel vom 20. zum 21. Jahrhundert ent-

wickelt hat. Satōs Aufsatz unterstreicht diesen Punkt: Sie reflektiert den Stellenwert, den *Noruei no mori* im Wandlungsprozess der gesellschaftlichen Verständigung über Geschlecht hatte. Zudem hat die Auseinandersetzung mit dieser Forschungsliteratur gezeigt, dass die drei Positionen aus den 2000er-Jahren einen insgesamt positiveren Ton anschlagen als diejenigen ihrer Vorgängerinnen. Das könnte sich womöglich damit begründen lassen, dass sie nicht mehr dringliche Anliegen durchzusetzen versuchen, wie es die Feministinnen in den 90ern noch getan haben.

Die verschiedenen Autorinnen und Autoren nähern sich *Noruei no mori* also aus unterschiedlichen Richtungen, unter verschiedenen Voraussetzungen und mit unterschiedlichen Ansprüchen und Anliegen. Obwohl sich Schwerpunktverschiebungen nachzeichnen lassen, liegen viele der vorgebrachten Argumente bei näherer Betrachtung nicht so weit auseinander. Vielmehr lassen sich, wie illustriert wurde, Berührungspunkte identifizieren und gegenseitige Bezüge herstellen. Ein Thema, das in jedem der vorgestellten Texte eine Rolle spielt, ist die Sexualität. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dieser Thematik steht bis heute jedoch noch aus. Teil II holt diesen Bedarf nach und entwirft basierend auf der vorgestellten Forschungsliteratur ein Bild davon, wie die Darstellung von Sex in *Noruei no mori* aus gendertheoretischer Perspektive verstanden werden kann.

TEIL II: SEX IN NORUWEI NO MORI

Aus der Besprechung der japanischen Forschungsliteratur in Teil I geht hervor, dass die Themen Sex und Sexualität bei der Untersuchung von *Noruwei no mori* nicht wegzudenken sind. Alle vorgestellten Theorien stützen ihre Argumente in unterschiedlichem Masse mitunter auch auf Beobachtungen über die Darstellung von Sexualakten ab. Sexualität ist Teil der Lebenswirklichkeit von Frauen, die Ueno et al. hervorheben. Sie ist ein Aspekt von *ren'ai* in Saegusas Sinne und spielt somit in der homosozialen Gesellschaft, die Ishihara thematisiert, eine Rolle. Watanabe zeigt auf, dass Sexualität heteronormativen Restriktionen unterliegt und dadurch in der Form des Lesbianismus einem Tabu unterworfen ist. Aus diesen Gründen ist Sexualität auch nicht als wesentliches Element weiblicher Subjektivität wegzudenken. Dies wird nicht zuletzt dadurch ersichtlich, dass die Forderung nach Emanzipation in der *ribu*-Bewegung auch eng mit der Forderung nach einer befreiten weiblichen Sexualität in Verbindung stand, wie von Satō ausgeführt wird. Auf diese Weise sind die genannten gendertheoretischen Untersuchungen jeweils mit der Thematik der Sexualität verwoben. Auch in *Noruwei no mori* selbst ist Sex ein prominentes Thema und spielt im Besonderen an mehreren Schlüsselstellen, die in der Literatur ausführlich diskutiert werden, eine wichtige Rolle: Der Vaginalverkehr Nakos und Watanabes an ihrem 20. Geburtstag, der sexuelle Missbrauch an Reiko und schliesslich der Geschlechtsverkehr von Reiko und Watanabe ganz am Ende des Romans.

Dennoch wurde in keiner der vorgestellten Abhandlungen eine wirklich umfassende These zu Sex in *Noruwei no mori* aufstellt. Aus diesem Grund werden ihre Überlegungen diesbezüglich im folgenden zusammengetragen, um eine Synthese dieser verschiedenen Argumente und Beobachtungen vorzunehmen. Obwohl die Schwerpunkte und Kontexte, aus denen diese stammen, stark divergieren, lassen sich sinnvolle Bezüge herstellen, und es eröffnet sich ein fassbares Bild von der Darstellung von Sex in

Murakamis Roman. Die Fragestellungen, die dabei berührt werden, sind vielfältig. Zunächst einmal stellt sich die Frage, welche Art von Sex in *Noruei no mori* überhaupt eine Bühne bekommt und mit welchen sprachlichen Mitteln er wiedergegeben wird. Zudem wird untersucht, wie die Sexualhandlungen charakterisiert sind und welcher Stellenwert ihnen zukommt. Abschliessend soll es darum gehen, ob der Sexualakt eine Bedeutung hat, die über eine realitätsnahe Darstellung hinausgeht.

II.1 Sex und dessen Darstellung

Als erstes sollen Darstellung und Inhalt der sexuellen Szenen im allgemeinen betrachtet werden. Tomioka stellt fest, dass der Geschlechtsakt in *Noruei no mori* sehr häufig und im Detail beschrieben wird. So erfahren die Leser und Leserinnen etwa immer, ob Watanabe ejakuliert oder nicht.²¹² Ueno indes verweist darauf, dass die Art und Weise der Darstellung der Sexszenen ausschlaggebend ist, und dass sich Murakami Harukis Art über Sex zu Schreiben qualitativ von anderen kontemporären Autoren wie Murakami Ryū 村上龍 oder Yamada Eimi 山田詠美, in deren Literatur Sex auch eine grosse Rolle spielt, unterscheidet²¹³:

In Harukis Werken werden die Sexszenen auf eine Weise beschrieben, in der Dialog und Sex ineinander verwickelt sind. Aber bei jedem Sex handelt es sich um Sexszenen darüber, wie der Sex nicht zustande kommt. Szenen mit Penetration sind unglücklich selten. Dass Sexualverkehr nach dem Muster der Penetration erfolgreich ist, geschieht eigentlich nur in Reikos Falle. Der Verkehr mit Naoko ist ein einmaliger, der das Ergebnis ihres Aneinander-Vorbeiredens ist. Es ist das erste und letzte Mal. Er sagt schliesslich: „Ich habe zwar mit ihr geschlafen, aber ich weiss bis heute nicht, ob es das Richtige war.“ Der Protagonist weiss bis zum Ende nicht, weshalb sie im Arm gehalten werden wollte. Dass er andauernd kommt, liegt daran, dass er oral oder mit der Hand befriedigt wird. Es sind doch alles Sexszenen, in denen kein Geschlechtsverkehr im üblichen Sinne zustande kommt.²¹⁴

²¹² Ueno et al. 1992a, S. 273.

²¹³ Ueno et al. 1992a, S. 279.

²¹⁴ Ueno et al. 1992a, S. 279–280:

春樹の作品では、セックス・シーンは、会話とセックスがからんだ書かれ方をしている。しかも、どのセックスも、セックスが成り立たないということについてのセックス・シーン。インサートのシーンがすごく少ないでしょう。インサートというかたちの性交が成功したのはほとんどレイコさんのときだけで

Die Sexszenen stechen also ihrer Meinung nach nur deshalb so hervor, da die Art und Weise der Darstellung von Sex in *Noruwei no mori* von den Lesegewohnheiten des Lesepublikums abweicht. Sex wird in der Regel mit Vaginalverkehr gleichgesetzt, und dieser ist vergleichsweise selten beschrieben. Direkt dargestellt und explizit benannt wird er nur in drei Fällen: Watanabes und Naokos Sex an ihrem Geburtstag, Watanabes und Reikos Sex nach Naokos Tod und der Sex von Watanabe mit einer Frau, die er in einem Nachtcafé kennenlernt. Wenn man davon ausgeht, dass bei allem, was umgekehrt nicht explizit als Ausnahme benannt wird, Vaginalverkehr gemeint ist, dann wird dieser zudem beim Sex von Reiko mit ihrem Ehemann und dem Sex von Watanabe bzw. Nagasawa mit den fremden Frauen impliziert. Letzteres wird nur beiläufig erwähnt. Der Sex von Reiko mit ihrem Mann wird von ihr in der direkten Rede kurz geschildert.

Wie sieht es nun mit der Darstellung manueller oder oraler Befriedigung aus? Direkt werden zwei Situationen zwischen Naoko und Watanabe beschrieben. Bei seinem ersten Besuch im Ami-Sanatorium befriedigt Naoko ihn mit der Hand. Bei seinem zweiten Besuch tut sie dies erneut, und nach seinem ersten Orgasmus befriedigt sie ihn nochmals oral. Der einzige sexuelle Kontakt, den Watanabe mit Midori hat, ist ebenfalls von solcher Natur: Sie befriedigt ihn mit der Hand. Des weiteren erzählt Naoko, dass sie mit Kizuki nur Petting und Oralverkehr betrieben hatte. Auch männliche Masturbation kommt in dem Roman mehrfach vor. Einerseits masturbiert Watanabe gelegentlich, andererseits ist es ein Thema, das Midori brennend interessiert und von ihr immer wieder zur Sprache gebracht wird. Schliesslich werden durch Reikos Vergangenhheit auch noch sexueller Missbrauch und gleichgeschlechtlicher Sex thematisiert. Murakami bricht also mit dem klassischen Schema, das Sex auf Vaginalverkehr reduziert und erfasst auch andere Bereiche der menschlichen Sexualität in seinem Roman.

Der zweite Punkt, der aus Uenos Worten hervorgeht, ist die Erzähltechnik, die Murakami bei der Beschreibung von Sexualakten verwendet. Wie schon vorgestellt beobachten Ueno et al., dass Murakami häufig die direkte Rede als Instrument wählt, um die Geschichte voranzutreiben. Auch beim

すね。直子との交わりもディスコミの果てのたった一度の、最初で最後のセックスみたいなのでね、「ぼくは彼女を抱いたけど、そうしたことがよかったかどうかいまでもわからない」と言ったりね。彼女がどうして抱かれたかったかは、主人公には最後までわからない。しょっちゅう出てくるのは、口で出してあげるとか、手でとか。普通の意味のインターコースが成り立たないセックス・シーンばかりじゃないですか。

Sex ist dies der Fall. Einerseits wird während den Sexszenen häufig gesprochen, und andererseits treten Sexszenen selbst auch oft in der Form von Berichten auf. So erzählt Naoko Watanabe etwa von ihren sexuellen Erfahrungen mit Kizuki oder Reiko berichtet in der direkten Rede vom sexuellen Missbrauch, den sie erlitten hat. Auch Tomioka bemerkt, dass das Thema Sex häufig in Form von Gesprächen auftritt. Sie tut dies im Bezug auf die bereits vorgestellte Diskussion von Murakamis Einsatz eines sehr zeitgetreuen und realistischen, umgangssprachlichen Sprachstils.²¹⁵

Ueno et al. loben den Autor dafür, dass er diesbezüglich mit den Konventionen der Literatur bricht, die auf schlechte Metaphern und codierte Ausdrücke zur Darstellung von Sexualakten zurückgreift. So führen sie beispielsweise den Einsatz des Wortes „Fruchtsaft“ (果汁 *kajū*) als Stellvertreter für Vaginalsekret (愛汁 *aijiru*) an.²¹⁶ Murakami verzichtet auf solche Umschreibungen und nennt die Dinge ungezwungen beim Namen. Statt sich Codewörter zu bedienen, die von Männern geprägt wurden, nutzt er die echte Sprache junger Frauen seiner Zeit, um den Sex darzustellen.²¹⁷ Ueno et al. sehen also sowohl im Bezug auf den konkreten Inhalt als auch auf die sprachliche Umsetzung positive Tendenzen in der Darstellung von Geschlechtsverkehr in *Noruei no mori*. Der Roman bricht mit traditionellen Schemata, die eine Tendenz zur Mystifizierung von Sexualität haben, und nutzt dafür weibliche Sprache als Gegenentwurf.

Diese Argumentation findet sich auch bei Satō, und wurde im Kapitel I.6 bereits angesprochen. Sie sieht *Noruei no mori* als eine Art Wendepunkt in der Darstellung von Sexualität, die sich dadurch von der codierten Sprache verabschiedet hat, dass Murakami seine Protagonistinnen frei über Sexualität sprechen lässt:

Im Gegensatz dazu ist es bei *Noruei no mori* häufig so, dass der Autor die Charaktere ohne Umschweife von manueller Befriedigung sprechen lässt, wenn manuelle Befriedigung gemeint ist; darin lag die Neuheit. Normale junge Frauen sprechen ohne Scham und Zögern, und ohne besonders unsittlich wirken zu wollen, in diesem unmittelbaren Ton.²¹⁸

²¹⁵ Ueno et al. 1992a, S. 270.

²¹⁶ Ueno et al. 1992a, S. 281.

²¹⁷ Ueno et al. 1992a, S. 282.

²¹⁸ Satō 2008, S. 66:

これに対して『ノルウェイの森』は、手を出すなら手を出すと思入れなくしゃべらせたところが新しかった。普通の女の子が陰りも含羞もなく、露悪的というわけでもなく、その寸前のトーンでしゃべる。

Auch Satō beobachtet also, dass Murakami in seinem Roman die vorherrschende Praxis der metaphorischen Beschreibung von Sexualakten zugunsten einer realistischen Annäherung an die tatsächliche Sprache junger Frauen verwirft. Die weibliche Sprache ist damit eine Ressource zur Emanzipation aus androzentrischen Diskursen. Sie versteht diese Entwicklung in der Literatur im Zeichen der Durchsetzung der Entmystifizierung weiblicher Sexualität, welche die Frauenbewegung zu dieser Zeit forderte. Hinsichtlich der verwendeten Sprache unterscheidet sich *Noruwei no mori* Satō zufolge damit vom herkömmlichen Porno.²¹⁹

Watanabe Mieko, die sich nicht mit der verwendeten Sprache, sondern mit der Inszenierung von lesbischem Sex auseinandersetzt, identifiziert auf dieser Ebene hingegen sehr starke Ähnlichkeiten zur Pornographie. Ihre Argumentation wurde im vierten Kapitel schon sehr ausführlich behandelt, sodass an dieser Stelle nur nochmals die wichtigsten Stereotype zusammengefasst werden: Ein junges, bereits vollbusiges und sinnliches Mädchen, die Lesbe, die eine andere Frau verführt, eine Vergewaltigung, die von anfänglicher Abweisung in Lust umschlägt und das Geständnis und der Voyeurismus als Rahmen des ganzen Geschehens.²²⁰ In diesem Punkt widerspricht auch Kondō, die Watanabes Text ansonsten kritisiert, nicht. Nach Watanabes Verständnis von Erotik als asymmetrisches System, das Sexualität und Körper von Frauen für zur Lustbefriedigung des Mannes instrumentalisiert, bedeutet dies, dass *Noruwei no mori* dieselben Vorstellungen zugrunde liegen wie auch dem herkömmlichen Porno. Die Darstellung der weiblichen Sexualität ist damit erotisch geprägt, was sich auch darin zeigt, dass sie dem *male gaze* unterworfen wird. Ein frauenfeindlicher Diskurs wird damit weiter reproduziert. Da ihr Forschungsinteresse dem Lesbianismus gilt, beschränken sich ihre Aussagen auf die sexuellen Handlungen zwischen Reiko und ihrer Klavierschülerin. Satōs Betrachtung der Präsentation des heterosexuellen Vaginalverkehrs von Naoko und Watanabe, in der am Schluss nur der Hauptprotagonist und mit ihm das Lesepublikum ein vollständiges Bild der Ereignisse besitzen, weist aber darauf hin, dass der *male gaze* auch andere Bereiche der Narrative bestimmt.

²¹⁹ Satō 2008, S. 66.

²²⁰ Watanabe 1999, S. 29 und 30.

II.2 Das Verlangen männlicher und weiblicher Subjekte

Ueno et al. kommen ebenfalls auf die Frage nach einer potenziellen Asymmetrie zu sprechen. Ihre Reflexionen diesbezüglich finden auf inhaltlicher Ebene statt. Im Anschluss an die Beobachtung, dass es in den Sexszenen nur sehr selten zum Vaginalverkehr kommt, charakterisiert Ueno den Sex folgendermassen:

Obwohl sie es zu zweit tun, ist es unglaublich einsamer Sex. Sex, welcher der Masturbation nahe kommt, bei der eine Frau behilflich ist.²²¹

Eine genauere Betrachtung der oben aufgezählten Arten der Sexszenen ergibt folgendes: Watanabe kommt bei jedem einzelnen sexuellen Akt zum Orgasmus. Tomioka bemerkt, dass dies jedesmal extra erwähnt wird.²²² Der weibliche Orgasmus kommt hingegen selten vor. Er wird insgesamt nur drei Mal genannt. Naoko hat einen Orgasmus bei ihrem Sex mit Watanabe. Reiko erzählt, dass sie am Abend nach dem sexuellen Missbrauch einen Orgasmus beim Sex mit ihrem Ehemann hatte. In dem Spezialfall, bei dem Watanabes Sex mit einer Unbekannten genauer beschrieben wird, hat auch diese einen Orgasmus. In zwei von diesen Szenen handelt es sich eindeutig um Vaginalverkehr. Bei allen anderen Sexualhandlungen kommt nur der Mann zum Orgasmus. Oft ist es auch so, dass die Frauen dabei auch gar nicht stimuliert werden. Daher ziehen Ueno et al. wohl den Schluss, dass man es auch als weiblich assistierte Masturbation bezeichnen könnte. Ogura äussert ihren Unmut darüber wie folgt:

Solcher Sex ist mir unglaublich zuwider. Es scheint auf Seiten des Mannes keine Rücksicht gegenüber der Frau zu geben. Aber umgekehrt gibt es auf Seiten der Frauen sehr wohl Rücksicht gegenüber dem Mann, gegenüber der männlichen Lust. Ist es nicht so, dass er auf jeden Fall ejakuliert, auch wenn es nicht zur Penetration kommt? Ihn zum ejakulieren zu bringen, soll das etwa die Liebe einer Frau zum Mann sein? Was soll das?²²³

²²¹ Ueno et al. 1992a, S 280:

二人でやっついでいながら、ひどく孤独なセックス、マスターベーションに近いようなセックスでしょう。それを女の子が手伝ってあげる。

²²² Ueno et al. 1992a, S. 273.

²²³ Ueno et al. 1992a, S. 283:

すごい不愉快なんですよ、こういうセックス。男の、女に対する思い入れはないかもしれない。でも逆に女の、男に対する、男の性欲に対する思い入れがあるんですよ。インサートしないけれども、必ず射精するじゃないですか。射精させてあげることが女の男に対する愛なんですよ。なに、それ。

Für sie zeigt sich im Bezug auf die Sexualität eine klare Ungleichheit. In den Sexszenen steht die Befriedigung Watanabes durch seine Sexualpartnerinnen im Vordergrund. Keine der Protagonistinnen in *Noruwei no mori* verliert ein Wort darüber oder fordert ihrerseits sexuelle Befriedigung durch Watanabe.

In dieser Hinsicht ist vor allem eine nähere Betrachtung von Midori interessant. Sie spricht sehr viel über Sex und teilt mit Watanabe regelmässig ihre sexuellen Phantasien. Diese beinhalten Szenarien, in denen Watanabe über sie herfällt oder auch den Wunsch, dass Watanabe beim masturbieren an sie denkt. Sie versucht zudem Watanabe dazu zu animieren, selbst sexuelle Phantasien zu entwickeln, in der Hoffnung, auch Teil davon zu sein. Dies sind Hinweise darauf, dass Midori sehr wohl sexuelle Bedürfnisse hat. Interessant ist aber auch, wie Watanabe reagiert, wenn sie ihre Phantasien mit ihm teilt. Zweimal begegnet er ihr mit den Worten „yare yare“.²²⁴ Nach einer Weile lässt er sich immerhin soweit auf sie ein, dass er mit ihr in ein Pornokino geht. Auch dort teilt sie ihm ihre Gedanken und Meinungen darüber mit, doch es entsteht kein wirklicher Dialog, in dem auch er sexuelle Phantasien entwickelt oder teilt. Im Hinblick auf die Argumentation, die in *Danryū bungakuron* hervorgebracht wurde, könnte auch dies als ein gescheiterter Kommunikationsversuch verstanden werden. Midori versucht ihre sexuellen Bedürfnisse auszudrücken und einen Austausch darüber aufzubauen, was jedoch nicht wirklich klappt.

Selbst als es zwischen ihnen zum sexuellen Kontakt kommt, zeigt sich dies noch:

„Möchtest du meine Brüste anfassen? Oder da unten?“

„Und ob ich möchte, aber ich tu's lieber nicht. Alles auf einmal wird zu viel für mich.“

Midori nickte und wurstelte sich unter der Decke aus ihrem Höschen, das sie an die Spitze meines Penis hielt.

„Hier, du kannst da hinein kommen.“

„Aber dann ist's versaut.“²²⁵

²²⁴ Gräfe 2001, S. 255 und 257. Bei Murakami 1989b, S. 47 und S. 49.

²²⁵ Gräfe 2001, S. 390 und bei Murakami 1989b, S. 210–211:

「私の胸かあそこ触りたい？」と緑が訊いた。

「さわりたいけど、まださわらない方がいいと思う。一度にいろんなことやると刺激が強すぎる」

緑は肯いて布団の中でもそもそもパンティーを脱いでそれを僕のペニスの先にあてた。「ここに出していいからね」

「でも汚れちゃうよ」

„Hör auf, sonst fang ich an zu weinen“, sagte Midori wirklich weinerlich. „Ich kann's doch wieder waschen. Halte dich nicht zurück, spritz nur nach Herzenslust. Du kannst mir ja auch ein neues Höschen schenken. Oder kannst du nicht kommen, weil es meines ist?“

Selbst nach Midoris Einladung kommt Watanabe nicht auf die Idee, sich nach ihren Wünschen oder Bedürfnissen zu erkundigen. Es ist zudem auffallend, dass der Sexualkontakt in der Regel von den Frauen initiiert wird, sich aber auf die Befriedigung des sexuellen Verlangens Watanabes beschränkt. Diesen Umstand adressiert Ueno und erklärt, worin sie die Motivation der Protagonistinnen begründet sieht:

Aber setzt sich in diesen Tauschbedingungen der Egoismus zu sagen „nimm mich ohne Penetration in den Arm“ nicht ebenso durch?²²⁶

Für sie handelt es sich um eine reziproke Tauschbeziehung, in der von Seiten beider Parteien die Befriedigung des eigenen Verlangens angestrebt wird. Auch die Protagonistinnen würden damit ihre eigenen Forderungen durchsetzen. Das Verlangen der männlichen und weiblichen Subjekte unterscheidet sich dabei jedoch grundlegend. Watanabes Verlangen ist sexueller Natur, er will von einer Frau sexuell befriedigt werden. Die Frauen hingegen verlangen danach, dass sich jemand um sie kümmert und sie nicht sexuell genötigt werden. Watanabe zwingt sich ihnen nicht auf und akzeptiert, dass sie andere Sexualpraktiken dem Vaginalverkehr vorziehen.²²⁷ Dies lässt sich etwa in der folgenden Szene beobachten. Nachdem Watanabe soeben mit Naokos Hilfe zwei Orgasmen hatte, ereignet sich dies:

Ich drückte sie an mich, während ich meine Hand in ihr Höschen schob und ihre Vagina berührte. Sie war ganz trocken. Naoko schüttelte den Kopf und zog meine Hand fort. Eine Weile hielten wir uns schweigend in den Armen.²²⁸

「涙が出るからつまらないこと言わないでよ」と緑は泣きそうな声で言った。「そんなの洗えばすむことでしょう。遠慮しないで好きなだけ出しなさいよ。気になるんなら新しいの買ってプレゼントしてよ。それとも私のじゃ気に入らなくて出せないの?」

²²⁶ Ueno et al. 1992a, S. 283:

でも、交換条件に、「インサートしないで抱いててちょうだい」というわがままも通してるじゃないの。

²²⁷ Ueno et al. 1992a, S. 283–284.

²²⁸ Gräfe 2001, S. 350. Bei Murakami 1989b, S. 162:

僕は直子を抱き寄せ、下着の中に指を入れてヴァギナにあててみたが、それは乾いていた。直子は首を振って、僕の手をどかせた。我々はしばらく何も言わずに抱きあっていた。

Watanabe akzeptiert Naokos Wunsch und drängt sie zu nichts.

Diese Argumentation impliziert aber auch, dass die Protagonistinnen in einem asymmetrischen Verhältnis feststecken. Dieses Verlangen, das Ueno den Protagonistinnen zuschreibt, ist im Grunde nichts anderes als das Verlangen nach sexueller Selbstbestimmung, die aber offenbar nur im Tauschverhältnis, einem Kompromiss, mit einem Mann realisiert werden kann. Das bedeutet, dass die Protagonistinnen zwar selbst entscheiden können, wann und wie sie sexuell zur Verfügung stehen, die grundlegende Annahme aber immer noch ist, *dass* sie es sind. Insofern ist diese Art der Reziprozität der (sexuellen) Beziehungen ein Ausdruck hierarchischer Geschlechterverhältnisse. Auch zeigt sich damit umso mehr, dass das weibliche sexuelle Verlangen eine vollkommen untergeordnete Rolle zu spielen scheint. Denn Uenos Gegenüberstellung der Forderungen in diesem Tauschverhältnis setzt dem männlichen sexuellen Verlangen das weibliche Verlangen nach sexueller Selbstbestimmung gegenüber.

Interessant ist auch, dass mit Masturbation ausschliesslich männliche Masturbation gemeint ist. Weibliche Masturbation wird nie dargestellt und wird auch nie in Gesprächen thematisiert. Ganz im Gegenteil. So ergibt sich einmal folgender Dialog zwischen Watanabe und Midori:

Midori fand meinen Bericht so interessant, daß sie das Wohnheim gern einmal sehen wollte. Eigentlich sei daran überhaupt nichts interessant, erklärte ich ihr.

„Ein paar hundert Studenten in schmutzigen Zimmern, die sich besaufen und masturbieren.“

„Du auch?“

„Es gibt keinen Mann, der das nicht tut“, dozierte ich. „Mädchen haben ihre Periode, und Jungen masturbieren. Alle und jeder.“

„Auch die, die eine Freundin haben? Und mit ihr schlafen?“

„Das ist nicht die Frage. Der Keiō-Student im Zimmer neben mir masturbiert vor jeder Verabredung. Es entspannt ihn, sagt er.“

„Davon verstehe ich nicht viel. Ich war ja die ganze Zeit auf einer Mädchenschule.“²²⁹

²²⁹ Gräfe 2001, S. 100–101. Bei Murakami 1989a, S. 116–117:

緑は面白そうだから一度是非その寮を見てみたいと言った。見たって面白くないさ、と僕は言った。

「男の学生百人うす汚い部屋の中で酒飲んだりマスターベーションしたりしてるだけださ」

「ワタナベ君もするの、そういうの？」

「しない人間はいないよ」と僕を説明した。「女の子に生理があるのと同じように、男はマスターベーションやるんだ。みんなやる。誰でもやる」

「恋人がいる人もやるのかしら？つまりセックスの相手がいる人も？」

Im Originaltext steht geschlechtsneutraler „es gibt niemanden, der/die das nicht tut“. Grundsätzlich lässt sich also nicht sagen, dass Watanabe die Selbstbefriedigung mit diesem Wortlaut nur auf Männer bezieht. Dennoch stellt er der männlichen Masturbation die weibliche Menstruation gegenüber. Midori sagt an einer anderen Stelle, dass sie sich sehr für den männlichen Körper und seine Funktionen interessiert, weil sie wenig Gelegenheit hatte, ihn kennenzulernen. Es ist also nicht ganz verwunderlich, dass sie mehr auf die männliche Selbstbefriedigung fokussiert ist. Aber es ist dennoch etwas sonderbar, dass sie weibliche Selbstbefriedigung gar nie erwähnt. Somit entsteht insgesamt der Eindruck, dass dies kein Thema sei.

II.3 Die Unvereinbarkeit von Liebe und Sex

Die eben vorgestellte Argumentation von Ueno et al. zeigt auch auf, dass das Verlangen, d. h. die Wünsche der männlichen und weiblichen Subjekte über das Sexuelle verhandelt werden. Damit rückt Sex in das Zentrum dieser Beziehungen. Saegusa sagt explizit, dass Sex einen extrem hohen Stellenwert in *Noruwei no mori* einnimmt, und etwa platonische Liebe kaum eine Rolle spielt. Watanabe zeigt den Protagonistinnen gegenüber kaum eine emotionale Bindung.²³⁰ In *Danryū bungakuron* wurde das unter dem Begriff der Passivität Watanabes gefasst. Mit der Ausnahme des vaginalen Verkehrs an Naokos Geburtstag sind es immer die Protagonistinnen, die sexuelle Handlungen initiieren. Saegusa und Ishihara stellen beide eine Diskrepanz zwischen der sexuellen und der geistigen Dimension der Liebe in *Noruwei no mori* fest. So ist es Naoko etwa möglich, mit Watanabe sexuell intim zu werden, obwohl sie keine Gefühle für ihn empfindet, während ihr dies umgekehrt mit ihrem Freund Kizuki, den sie geliebt hat, nicht möglich war.²³¹ Ishihara sieht zudem in den Charakteren Naoko und Watanabe eine Verkörperung zweier entgegengesetzter Pole. Naoko ist nicht in der Lage mit ihrem Körper zu lieben, sondern nur mit ihrem Geist. Watanabe

「そういう問題じゃないんだ。僕の隣の慶応の学生なんてマスターベーションしてからデートに行くよ。そのほうが落ち着くからって」
そういうのって私にはよくわかんないわね。ずっと女子校だったから」

²³⁰ Saegusa 1990, S. 204.

²³¹ Saegusa 1990, S. 205 und Ishihara 2007, S. 281.

hingegen kann Sex haben, empfindet aber keine Liebe dabei. Sie stellen diesbezüglich zwei Extreme dar.²³² Eine Vereinigung emotionaler und sexueller Liebe ist also grundsätzlich ausgeschlossen. Saegusa unterscheidet die beiden Dimensionen noch auf einer weiteren Stufe. Während der sexuelle Kontakt unmittelbar stattfindet, ist die geistige und emotionale Dimension der Beziehungen stets durch andere vermittelt.²³³ Es handelt sich immer um Dreiecksbeziehungen: Naoko-Kizuki-Watanabe, Midori-Naoko-Watanabe und Reiko-Naoko-Watanabe.²³⁴

Saegusa erläutert, dass diese Anbindung der geistig-emotionalen Dimension an das Sexuelle ein historisches Spezifikum der modernen Vorstellung der Liebe ist. Diese entstand in Japan durch westliche Einflüsse in der Meiji-Zeit und unterscheidet sich etwa von früheren Formen der Liebe, wie sie in der Heian-Zeit dominierte. In der Heian-Zeit herrschte die Form der Besuchsehe (*kayoikon* 通い婚) vor, und Liebesbeziehungen entstanden aufgrund der damaligen gesellschaftlichen Verhältnisse auf rein sexueller Ebene.²³⁵ Zwischengeschlechtlicher Kontakt war in der Heian-Zeit stark normierten Konventionen unterworfen, die einen bestimmten Ablauf erforderten. Die Hauptehen des Adels wurden durch die Familien der noch sehr jungen Ehepartner und aufgrund politischer und wirtschaftlicher Überlegungen arrangiert. In diesem Rahmen, aber auch im Bezug auf inoffizielle Affären, spielte der Austausch von Liebesgedichten und das zum Ausdruckbringen tiefer Gefühle eine entscheidende Rolle. Die ersten Gedichte, in denen romantische Gefühle bekundet werden mussten, wurden bereits vor dem ersten Treffen ausgetauscht und dienten der formellen Einleitung eines Besuchs bei der Frau. Sie erfüllten also eine klar definierte, zweckgerichtete gesellschaftliche Funktion. Die so eingeleiteten ersten Treffen erfolgten stets in der Nacht und können auch als eine Form des sexuellen Kennenlernens betrachtet werden. Am nächsten Morgen konnte die Beziehung von beiden Seiten noch ohne negative Konsequenzen abgebrochen werden.²³⁶ Der sexuelle Aspekt nahm also bereits in der Beziehungsbildung einen verhältnismäßig hohen Stellenwert ein. Aufgrund ihrer gesellschaftlichen Funktion, ein persönliches und letztlich sexuelles Kennenlernen einzuleiten, das für die

²³² Ishihara 2007, S. 281–282.

²³³ Saegusa 1990, S. 205–206.

²³⁴ Diese Dreiecksbeziehungen und das Motiv der Dreierkomposition untersucht Kawamura 1997 ausführlich.

²³⁵ Saegusa 1990, S. 204 und 206.

²³⁶ Morris 1988, S. 279–283.

Ehe- und Beziehungsfestigung zentral war, scheint Saegusa die Liebesbekundungen in den Gedichten der Heian-Zeit nicht als Manifestation einer emotionalen Ebene, sondern vielmehr als rein funktionelle Floskeln zu verstehen. Anders ist ihre Position schwer nachzuvollziehen. Damit wird indirekt aber auch unterstellt, dass diese Aspekte sich gegenseitig ausschließen; eine Behauptung, die zumindest einer genaueren Prüfung bedürfte. Inwiefern Saegusas Argument, dass *Noruwei no mori* aufgrund dieser Entkopplung der geistig-emotionalen und der sexuellen Ebene tatsächlich etwas mit heianzeitlichen Liebesbeziehungen gemein hat, tatsächlich überzeugen kann, bleibt fraglich, zumal sie auch nicht näher darauf eingeht. Demgegenüber sind die Belege, die sie für *Noruwei no mori* und die Zweiteilung dieser Dimensionen darin vorbringt, stichhaltiger. Sowohl Ishihara als auch Saegusa kommen also zum Schluss, dass in *Noruwei no mori* keine Überlagerung der emotionalen Liebe mit dem Sexualakt stattfindet.

II.4 Bedeutung des Vaginalverkehrs und des weiblichen Orgasmus

Ueno et al. machen darauf aufmerksam, dass es nur in wenigen Sexszenen zu herkömmlichem Vaginalverkehr kommt. Naokos und Watanabes Vaginalverkehr bezeichnen sie zudem als eine Art Abschlussritual. Er habe nur die Funktion, das Scheitern ihrer Beziehung zu untermauern.²³⁷ Ishihara stellt ähnliche Überlegungen an und führt das Thema sogar noch etwas weiter aus. Im Bezug auf zwei Sexualakte schreibt er, dass sie vorrangig eine zeremonielle Bedeutung hätten. Bei beiden handelt es sich um Vaginalverkehr. Einmal bezieht er sich auf den gleichen Akt, den auch Ueno et al. betrachtet haben: den von Watanabe und Naoko. Er hebt hervor, dass der Vaginalverkehr an der Schwelle zum Erwachsenenalter stattfindet und somit die Rolle einer Zeremonie des Erwachsenwerdens einnimmt. Dies wird durch die Doppelfunktion unterstrichen, zugleich auch Naokos Reifung als verantwortungsfähiges Subjekt zu besiegeln.²³⁸ Der zweite Fall ist der Vaginalverkehr von Watanabe und Reiko zum Ende des Romans. Auch diesen bezeichnet Ishihara als zeremoniell, diesmal handelt es sich um eine Zeremonie der Los-

²³⁷ Ueno et al. 1992a, S. 287.

²³⁸ Ishihara 2007, S. 313–314.

lösung. Der Akt ermöglicht es sowohl Watanabe als auch Reiko, mit der verstorbenen Naoko abzuschliessen. Naokos Präsenz in diesem Akt wird dadurch manifestiert, dass Reiko die Kleidung ihrer verstorbenen Freundin trägt und sie dadurch verkörpert.²³⁹ Ueno äussert Verwunderung darüber, dass Reiko in dieser Szene als so extrem faltig bezeichnet wird, obwohl sie erst ca. 40 Jahre alt ist.²⁴⁰ Dies könnte im Lichte von Ishiharas Überlegungen als ein weiteres Symbol ihrer Reife – und in ihrer Funktion als Verkörperung Naokos also auch als Symbol der Reife Naokos – verstanden werden. Wie in Kapitel I.3 erläutert, stellt er in seinem Text eine Verbindung zwischen der Reife eines Subjekts und der Reife dessen Körpers her. Ishihara zufolge ist Naoko zum autonomen Subjekt geworden, indem sie beschlossen hat Selbstmord zu begehen, und auch Reiko befindet sich zum Zeitpunkt des Vaginalverkehrs mit Watanabe an der Schwelle, in die Gesellschaft reintegriert zu werden. Dass ihr Körper in dieser Szene als faltig, also weit gereift, beschrieben wird, könnte eine Manifestation der Überlagerung sowohl ihrer eigenen wie auch Naokos Reife als Subjekt verstanden werden. Reiko hat entschieden, aus ihrem Exil in die Gesellschaft zurückzukehren und somit wieder verantwortlich gemacht werden zu können. Naoko hat sich dadurch, dass sie den Selbstmord vollzogen und somit Watanabes Aufgabe übernommen und zuendegeführt hat, vollkommen als Subjekt realisiert. Auch hier zelebriert der Vaginalverkehr diese Reifung.

Der dritte Vaginalverkehr, der in *Noruwei no mori* explizit dargestellt wird und bereits angesprochen wurde, ist der von Watanabe und der Unbekannten. Die Frau erzählt ihm, dass sie am selben Tag herausgefunden hat, dass ihr Freund sie betrügt und sie gesehen hat, wie er mit einer anderen schlief. Der Sex zwischen ihr und Watanabe wird wie folgt beschrieben:

Nachdem er außer Sichtweite war, endeten die Kleine und ich in einem nahegelegenen Hotel, obwohl weder sie noch ich besonders wild darauf waren, miteinander zu schlafen, aber es schien notwendig zu sein, einen Abschluß herbeizuführen.²⁴¹

²³⁹ Ishihara 2007, S. 317–318.

²⁴⁰ Ueno et al. 1992a, S. 263.

²⁴¹ Ganze Passage bei Gräfe 2001, S. 129–130 und bei Murakami 1989a, S. 152–153: 彼女の乗った列車が見えなくなってしまうと、僕と小柄な女の子はどちらから誘うともなくホテルに入った。僕の方も彼女の方もとくにお互いと寝てみたいと思ったわけではないのだが、ただ寝ないことにはおさまりがつかなかったのだ。
[...]

[...]

Sie reagierte auf die leichteste meiner Berührungen, stöhnte und wand sich, und als ich in sie eindrang, grub sie ihre Nägel in meinen Rücken, und als sie sich dem Orgasmus näherte, rief sie sechzehnmal nacheinander einen Männernamen – ich zählte genau mit, um meine Ejakulation hinauszuzögern.²⁴²

Auch hier ist von einem Abschluss die Rede. Auch dieser Vaginalverkehr scheint dazu zu dienen, etwas zu besiegeln. Diese Szene wird in keinem der hier behandelten Texte thematisiert, aber sie scheint in einer Reihe mit denjenigen zu stehen, die besprochen werden.

Interessant ist auch, dass in zwei von diesen drei Fällen der weibliche Orgasmus genannt wird. Die dritte Gelegenheit, bei der dieser genannt wird, ist der Sex von Reiko mit ihrem Ehemann. Diesbezüglich weist Watanabe Mieko darauf hin, dass diesem Sex eine tiefere Bedeutung zugrunde liegt. Wie Reiko Watanabe gegenüber selbst gesteht, versucht sie sich durch den heterosexuellen Sex mit ihrem Ehemann von der Verschmutzung durch den lesbischen Sex zu reinigen. Der heterosexuelle Verkehr tritt hier als Mittel der spirituellen Reinigung Reikos auf.²⁴³ Auch dies liesse sich als eine Art Zeremonie bezeichnen.

Obwohl diese Autorinnen und Ishihara die genannten Beobachtungen in vollkommen verschiedenen Kontexten festhalten, fällt auf, wie stark diese Ideen miteinander konvergieren. Die unterschiedlichen Feststellungen lassen sich gut zusammensetzen, und ein interessanter Gedanke zeichnet sich ab. Unter den vielen Sexszenen wird Vaginalverkehr nur zu drei verschiedenen Anlässen dargestellt. Und in jedem dieser Fälle kommt dem Akt eine fast zeremonielle Bedeutung zu, die über den einfachen Sexualakt an sich hinausgeht. Ein ähnliches Muster bildet sich auch für den weiblichen Orgasmus heraus. Watanabe Mieko zieht in ihrem Text den Schluss, dass der lesbische Sexualakt nicht zur realistischen Repräsentation beschrieben ist, sondern eine narrative Funktion erfüllt. Im Hinblick auf diese Überlegungen stellt sich die Frage, ob Gleiches nicht auch für vaginalen Geschlechtsverkehr und den weiblichen Orgasmus gilt. Die Befunde aus der Forschungsliteratur deuten stark darauf hin, dass der Vaginalverkehr und der weibliche Orgasmus mehr als nur der realistischen Wiedergabe des Sexuallebens des Hauptprotagonisten dienen. Die vaginale Pene-

²⁴² 僕の手の動きに合わせて彼女は敏感に反応し、体をくねらせ、声をあげた。僕は中に入ると彼女は背中にぎゅっと爪を立てて、オルガズムが近づくと十六回も他の男の名前を呼んだ。僕は射精を遅らせるために一生懸命回数を数えていたのだ。そしてそのまま我々は眠った。

²⁴³ Watanabe 1999, S 33.

tration und der weibliche Orgasmus scheinen in jedem einzelnen Fall noch mit einer weiteren Bedeutungsebene überschichtet zu sein. Insofern drängt sich der Verdacht auf, dass diese Aspekte der weiblichen Sexualität in *Noruwei no mori* für narrative Zwecke eingenommen werden.

BEURTEILUNG AUS GENDERTHEORETISCHER PERSPEKTIVE

Eine gendertheoretische Auseinandersetzung mit Murakami Harukis *Norurwei no mori* fand in Japan in vielfältigen Kontexten und mit verschiedenen Forschungsschwerpunkten statt. Der Roman erschien 1987, zu einer Zeit, in der sich die Forderungen der 1970 gebildeten Frauenbewegung allmählich durchsetzten. Im Zuge dieser Bewegung entstand die feministische Literaturkritik, die erstmals die Kategorie Gender in den literaturwissenschaftlichen Diskurs einführte. Als *Norurwei no mori* publiziert wurde, befand sich diese neue Form der Kritik an einem Wendepunkt, bei dem sich das bis dahin auf weibliche Autorschaft gerichtete Forschungsinteresse neu auch männlicher Autorschaft zuwandte. Aufgrund seiner Aktualität wurde dabei unter anderem auch Murakamis Roman ins Visier genommen.

Die Schriftstellerin Saegusa Kazuko, die eine Kategorienkritik der Literaturkritik anstrebte, unterzog das Konzept *ren'ai* und das Genre des modernen Liebesromans einer kritischen Hinterfragung und entwarf eine Möglichkeit, wie der Liebesroman durch die Berücksichtigung einer gendertheoretischen Dimension einen Gegenentwurf zu herrschenden Diskursen umreißen könnte. Dies sind die Voraussetzungen, unter denen sie *Norurwei no mori* im Jahr 1990 neben anderen potenziellen Liebesromanen reflektierte. Zwei Jahre später brachte die Zusammenarbeit der Sozialwissenschaftlerin Ueno Chizuko, der Psychologin Ogura Chikako und der Literaturkritikerin Tomioka Taeko, im Jahr 1992 eine gross angelegte Kritik der Werke männlicher Autoren hervor, in der Gender als zentrale Analyse-kategorie gesetzt wurde. *Norurwei no mori* ist eines der untersuchten Werke. Das Trio erhoffte sich damit eine neue Form der Literaturkritik zu etablieren. Die Beschäftigung mit *Norurwei no mori* in der Forschungsliteratur dieser Zeit ist also als Teil eines grösseren Unterfangens zu verstehen, neue Perspektiven in der Literaturkritik an sich zu eröffnen.

Im Jahr 1999, als die feministische Literaturkritik sich bereits allmählich durchgesetzt hatte, griff die Schriftstellerin Watanabe Mieko *Noruei no mori* aus queertheoretischer Perspektive erneut auf. Sie beklagte, dass die japanische literarische Landschaft nach wie vor von Männern dominiert sei und Angehörige sexueller Minderheiten untervertreten seien. Sie besprach Murakamis Roman, da dieser Lesbianismus thematisiert, und kritisierte die Darstellung sexueller Minderheiten in von Männern verfassten Werken. Fast zehn Jahre später nahm die Literaturwissenschaftlerin Kondō Hiroko diese Argumentation 2008 wieder auf und analysierte den Lesbianismus in zwei von Murakamis Romanen, *Noruei no mori* und *Supūtoniku no koibito*. Dabei formulierte sie eine Gegenposition zu Watanabe Mieko. Ihr Text erschien in einem Sammelband, in dem der Literaturkritiker Tsuge Teruhiko Forschungsliteratur zu Murakami Haruki zusammengetragen hat. In diesen Fällen wurde *Noruei no mori* im Lichte eines übergeordneten Forschungsinteresses an der literarischen Repräsentation sexueller Minderheiten angegangen.

Die Literaturwissenschaftlerin Satō Izumi thematisierte *Noruei no mori* ebenfalls in einem Beitrag zu Tsuges Sammelband von 2008. Sie reflektierte darin, unter welchen historischen Bedingungen der Roman entstand und zeichnete deren Einfluss auf den Text nach. Etwa zur gleichen Zeit, 2007, publizierte der Literaturwissenschaftler und Murakami-Forscher Ishihara Chiaki eine Monographie, in der er mehrere von Murakamis Werken auf *male homosocial desire* untersucht hat. Im Verlauf der Jahre fand also eine Verschiebung weg von einer Grundsatzdiskussion über Literaturkritik hin zu einer gendertheoretisch motivierten Murakami-Forschung statt. Dies lässt sich wohl damit begründen, dass sich Gendertheorie mit der Zeit als theoretischer Ansatz in der Literaturkritik und -wissenschaft etablieren können.

Im Grossen und Ganzen kann man festhalten, dass die japanischsprachige Forschungsliteratur der Konstruktion von Geschlechterbeziehungen und Geschlechterdifferenzen in *Noruei no mori* kritisch gegenübersteht. Ein Grossteil dieser Forschungsliteratur stützt sich dabei auf Theorien US-amerikanischer Feministinnen der 70er- und 80er-Jahre. Gerade das Konzept der Heteronormativität kommt in vielen Texten (unter den Begriffen *Mythos der Heterosexualität*, *erzwungene Heterosexualität* oder *Heterosexismus*) zur Sprache. Allgemein konnte aber als Tendenz festgestellt werden, dass der Ursprung und volle Umfang dieser theoretischen Grundlagen nicht ausreichend erläutert wird, wodurch der Zugang für ein themenfremdes Lesepublikum nicht unbedingt einfach ist. Die Autorinnen und

Autoren sind sich einig, dass Murakami in dem Roman die realen, ungleichen gesellschaftlichen Geschlechterverhältnisse realitätsgetreu darstellt. Ihm wird jedoch von vielen vorgeworfen, dies unreflektiert zu tun und diese Geschlechterordnung dadurch zu reproduzieren und zu legitimieren.

Ueno et al. etwa argumentieren, dass Murakami durch die Romankomposition einen Sinn der Ausweglosigkeit schaffe und die *yare-yare*-Haltung, mit welcher der Hauptprotagonist den Frauen in seinem Umfeld begegnet, rechtfertige. Der Roman sei das Zeugnis von Murakamis eigener *yare-yare*-Weltanschauung und diene seiner Selbstrationalisierung. Saegusa vertritt die These, dass in *Noruwei no mori* keine gleichberechtigten Liebesbeziehungen dargestellt werden und eine Grundlage fehle, auf der sich bei den Protagonistinnen ein Bewusstsein für ihre gesellschaftliche Unterdrückung, die unter anderem durch das gesellschaftlich bedingte System „Liebe“ (*ren'ai*) realisiert wird, entwickeln könnte. Diese Autorinnen ziehen also den Schluss, dass *Noruwei no mori* ein emanzipatorisches Moment fehle und Murakami damit eine hierarchische Geschlechterordnung unkritisch wiedergebe.

Watanabe kritisiert die Romankomposition noch grundsätzlicher. Sie vertritt die Ansicht, dass die Erzählung durch ihre ausschliessliche Vermittlung über einen heterosexuellen Mann dem *male gaze* unterworfen sei und gerade sexuelle Minderheiten durch diese Erzählstruktur erotisiert und marginalisiert würden. Murakami nehme Lesbianismus dabei für narrative Zwecke ein, um einen heteronormativen Diskurs zu reproduzieren. Kondō interveniert in diese Verurteilung und weist darauf hin, dass von der Ebene der Romancharaktere nicht einfach auf die Ebene des Autors zurückgeschlossen werden dürfe. Sie versteht *Noruwei no mori* in erster Linie als eine realistische Darstellung internalisierter homophober und misogynen Diskurse und identifiziert Elemente, die darauf hindeuten, dass sie in diesem Fall womöglich reflektiert wiedergegeben werden. Satō wiederum beobachtet ähnliches wie Watanabe, da sich dem Protagonisten ein kohärentes Bild über seine sexuelle Beziehung zu Naoko ergibt, welches aber nicht mit den Protagonistinnen der Geschichte geteilt wird. Somit sei ein ungleiches Verhältnis hergestellt.

Nur Ishihara Chiaki sieht in der Romankomposition ein subversives Potenzial im Bezug auf die strukturelle Unterdrückung von Frauen. Er argumentiert, dass *Noruwei no mori* mit der klassischen Romanstruktur breche und das ursprünglich männliche Narrativ im Verlauf des Romans von der Protagonistin Naoko erobert werde. Der Roman sei somit als Entwurf weiblicher Autonomie zu verstehen.

Bei all der negativen Kritik gestehen Ueno et al. und Satō *Noruei no mori* aber auch eine äusserst wichtige, bahnbrechende Errungenschaft im Bezug auf die Darstellung von Sex und Sexualität zu. Die Sprache, derer sich Murakami in *Noruei no mori* bedient, breche mit alten Traditionen. Er verzichtet auf die Verwendung von Codewörtern und Metaphern und lässt die Protagonisten und Protagonistinnen ohne Scham über Sex sprechen. Die Forderung der Frauenbewegung nach einer Emanzipation der weiblichen Sexualität von der männlichen Sprache setze sich – so Satō – damit erstmals in einem populären Roman durch.

Der Versuch, die verschiedenen Beobachtungen zu den Themen Sex und Sexualität zusammenzutragen, hat sich als sehr fruchtbar erwiesen. Es stellt sich heraus, dass die verschiedenen Blickwinkel und Gewichtungen sich gegenseitig ergänzen und ein kohärentes Bild ergeben.

Sexualität wird zu einem gewissen Grad entmystifiziert und realitätsnah dargestellt. Sie beschränkt sich nicht bloss auf Vaginalverkehr, sondern schliesst auch andere sexuelle Praktiken wie etwa Oralverkehr oder Masturbation ein. Die Charaktere gehen ungezwungen damit um und scheuen sich nicht, Sexualorgane offen zu benennen. Watanabe zeigt aber auf, dass sich dies nicht auf die Repräsentation lesbischer Sexualität erstreckt, die von Stereotypen geprägt ist und in einem erotischen Rahmen gefangen bleibt.

Der Sex in *Noruei no mori* wird als einsam und von Emotionen der Liebe entkoppelt charakterisiert. Damit wird eine Unvereinbarkeit von Liebe und Sex angedeutet. Ausserdem drückt sich die allgemeine Passivität von Watanabes Charakter auch in seiner Sexualität aus. Mit einer Ausnahme geht die Initiative immer von den Protagonistinnen aus. Ueno sieht diese aktive Handlungsfreude als Strategie der Protagonistinnen, zu einem gewissen Grad sexuelle Selbstbestimmung erlangen zu können. Ogura hingegen identifiziert darin die Implikation, dass sexuelles Verlangen als vorrangig männlich gilt. Selbst Midori, die sich sehr wohl an Sexualität interessiert zeigt, fordert nie die Befriedigung ihres eigenen sexuellen Verlangens ein. Ihre Versuche, die eigenen sexuellen Phantasien bekannt zu machen und einen Dialog darüber aufzubauen, sind wenig erfolgreich. Insgesamt zeichnet sich die Tendenz ab, dass die weibliche sexuelle Lust in *Noruei no mori* kaum zur Geltung kommt und die männliche Lust im Zentrum steht. Dafür spricht auch, dass Masturbation ausschliesslich im männlichen Kontext auftritt und auch der lesbische Sexualakt erst im Verständnis gegenüber einem Mann eine Bühne erhält.

Aus der Analyse kristallisiert sich der Gedanke heraus, dass der Vaginalverkehr und der weibliche Orgasmus in *Noruei no mori* im Gegensatz zu

Aspekten männlicher Sexualität vorrangig eine narrative Funktion einnehmen. Allen Szenen, in denen Vaginalverkehr stattfindet oder in denen Frauen einen Orgasmus erleben, markieren eine Schwelle für die jeweilige Protagonistin. Der Akt bzw. der Orgasmus wird mit einer Art zeremonieller Bedeutung überlagert.

Im Hinblick auf diese Überlegungen könnte man fragen, inwiefern dieser Darstellung Vorstellungen zugrunde liegen, die durch die Sexologie des letzten Jahrhunderts geprägt sind. Die deutsche Sexologie war lange Zeit durch die Freud'sche Theorie dominiert und spielte eine entscheidende Rolle in der Institutionalisierung der japanischen Sexologie in der Meiji-Zeit.²⁴⁴ Seit Beginn des 20. Jahrhunderts produzierte sie einen Diskurs über weibliche Sexualität, die an ein soziales Rollenbild und Reproduktion geknüpft war. Dabei wurde eine falsche Unterscheidung zwischen vaginalem und klitorialem Orgasmus postuliert, die den vaginalen Orgasmus, der ausschliesslich durch Penetration (in der Regel durch den Mann) erreicht werden kann, zur Norm erhob und mit psychischer Gesundheit gleichsetzte. Eine Frau galt nur dann als reifes Subjekt der Gesellschaft, wenn sie zu vaginalen Orgasmen fähig war, da dies als Zeichen dafür gesehen wurde, dass sie ihrer sozialen Geschlechterrolle gerecht wird. Dabei wird ein Reifeprozess angenommen, bei der die Frau eine Entwicklung vom klitorialen Orgasmus hin zum vaginalen Orgasmus durchmacht. Erst im Zuge der Frauenbewegung des späten 20. Jahrhunderts begann man diesen Diskurs zu dekonstruieren, der sich dennoch hartnäckig zu halten scheint.²⁴⁵

Man könnte nun untersuchen, ob Parallelen zwischen diesem Diskurs über den vaginalen Orgasmus als Schwelle zur und Zeichen der Reife und dem Vaginalverkehr und weiblichen Orgasmus in *Noruei no mori* gezogen werden können.

Eine andere Forschungsfrage, die sich aufdrängt, ist der Vergleich der Darstellung von Geschlechterverhältnissen und Sexualität in *Noruei no mori* mit derjenigen neuerer Romane Murakami Harukis. Das Jahr 1995, in dem sich das Erdbeben von Kōbe und der Giftgasanschlag der Ōmu Shinrikyō ereigneten, gilt allgemein als Wendepunkt in Murakamis Literatur.²⁴⁶ Es wäre interessant zu sehen, ob diese Aussage auch im Bezug auf die Kategorie Gender zutrifft. Eine solche Betrachtung könnte auch im Anschluss an Satōs Forschungsansatz geschehen und untersuchen, inwie-

²⁴⁴ Frühstück 2003, S. 79–81.

²⁴⁵ Gerhard 2000, S. 449–454.

²⁴⁶ Gebhardt 2003, S. 7 und Katō 2004, S. 14.

fern sich die Etablierung eines gendertheoretischen Diskurses in der Literaturwissenschaft und in der Gesellschaft im Allgemeinen auf die neuen Romane Murakamis ausgewirkt hat.

Über *Noruvei no mori* lässt sich festhalten, dass die Genderforschung zu teilweise widersprüchlichen Ergebnissen gekommen ist. Die eher negativen Töne, die in den 90ern angeschlagen wurden, sind in der neueren Forschung zumindest etwas relativiert worden. So wird Murakami insgesamt zugesprochen, dass er mit *Noruvei no mori* ein geradezu bahnbrechendes Exempel für eine sprachlich unbefangene und befreite Darstellung von Sexualität geschaffen hat. Nicht nur auf sprachlicher Ebene hat er sich mit seinem Werk der Realität genähert, er hat auch Raum für Sexualpraktiken jenseits des Vaginalverkehrs gelassen. Aber auch dieser Raum findet seine Grenzen: Er drängt sowohl die weibliche Lust als auch sexuelle Minderheiten an seinen Rand. Auch eine gelungene realistische Darstellung gesellschaftlicher Geschlechterverhältnisse schreibt ihm die Forschung einstimmig zu. Jedoch sieht lediglich Ishihara auch ein eindeutiges subversives Potenzial in diesem Werk. Sein Argument verliert leider an Überzeugungskraft, wenn es zuende gedacht wird, da der Lösungsansatz erst im Freitod realisiert wird. Katō sieht zwar subversive Ansätze in *Noruvei no mori*, die sie aber dann erst im zwölf Jahre späteren Werk *Supūtoniku no koibito* vervollständigt sieht. So fallen die Urteile letztlich unterschiedlich aus. Die Forschung hat aber gezeigt, dass sich durch eine ausführliche gendertheoretische Analyse von *Noruvei no mori* eine Vielfalt neuer Fragestellungen und Dimensionen eröffnen lassen, die einen fruchtbaren Boden für einen wissenschaftlichen Diskurs ermöglichen.

BIBLIOGRAPHIE

Akiyama 1991

Akiyama Shun 秋山駿. „Nihon no ‚junpaku‘ no koi“ 日本の「純白」の恋. *Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū* 国文学 解釈と教材の研究, 36(1) (1991), S. 30–33.

Cassegård 2007

Carl Cassegård. *Shock and Naturalization in Contemporary Japanese Literature*. Folkestone, Kent, U. K: Global Oriental, 2007.

Donath 2012

Diana Donath. *Frauenthematik in der modernen japanischen Literatur: zwanzig Autorinnen der 1960er bis 1980er Jahre*. München: Iudicium, 2012.

Flutsch 2010

Maria Flutsch. „Murakami Haruki’s shōjo: Kasahara Mei.“ *Girl reading girl in Japan*, S. 119–129. Tomoko Aoyama (Hrsg.), London: Routledge, 2010.

Frühstück 2003

Sabine Frühstück. *Colonizing Sex. Sexology and Social Control in Modern Japan*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003.

Gebhardt 2003

Lisette Gebhardt. „Murakami Haruki.“ *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur (Klfg)*, Sebastian Domsch, Annegret Heitmann, Irmela Hijiya-Kirschnereit, Wolfgang Kissel, Thomas Klinkert, Barbara Winckler (Hrsg.), 60. Nachlieferung, März 2003. München: Edition Text + Kritik.

Gerhard 2000

Jane Gerhard. „Revisiting ‚The Myth of the Vaginal Orgasm‘: The Female Orgasm in American Sexual Thought and Second Wave Feminism.“ *Feminist Studies*, Vol. 26, No. 2 (2000), S. 449–476.

Gräfe 2001

Ursula Gräfe, übers. *Naokos Lächeln*, von Murakami Haruki. Köln: DuMont, 2001.

Gräfe 2006

Ursula Gräfe, übers. „Glühwürmchen“, von Murakami Haruki. *Blinde Weide, schlafende Frau*, S. 262–287. Köln: DuMont Literatur und Kunst, 2006.

Hein 2003

Ina Hein. *Under construction: Geschlechterbeziehungen in der Literatur populärer japanischer Gegenwartsautorinnen*. München: Iudicium, 2003.

Higuchi 1974

Higuchi Ichiyō 樋口一葉. „Takekurabe“ たけくらべ. In Bd. 1 von *Higuchi Ichiyō zenshū* 樋口一葉全集. Tokyo: Chikuma Shobō.

Ishihara 2007

Ishihara Chiaki 石原千秋. *Nazo toki Murakami Haruki* 謎とき村上春樹. Tokyo: Kōbunsha, 2007.

Kan'no et al. 1993

Kan'no Akimasa 菅野昭正, Akiyama Shun 秋山駿, Suga Hidemi 結秀実 und Iguchi Tokio 井口時男. „Hihiyō no chikara“ 批評の力. *Gunzō* 群像, 48(3) (1993), S. 224–255.

Katō 1999

Katō Norihiro 加藤典洋. *Ierō pēji Murakami Haruki: Part 1: sakuhinbetsu (1979–1996)* イエローページ村上春樹パート1 作品別 (1979–1996). Tokyo: Arechi Shuppansha, 1999.

Katō 2004

Katō Norihiro 加藤典洋. *Ierō pēji Murakami Haruki: Part 2: sakuhinbetsu (1995–2004)* イエローページ村上春樹パート2 作品別 (1995–2004). Tokyo: Arechi Shuppansha, 2004.

Karatani&Fukuda 2004

Karatani Kōjin 柄谷行人 und Fukuda Kazuya 福田和也. „Gendai hihiyō no kaku“ 現代批評の核. *Shinchō* 新潮, 101/8 (2004), S. 182–200.

Kawakami 2000

Chiyoiko Kawakami. „The Unfinished Cartography: Murakami Haruki and the Postmodern Cognitive Map.“ *Monumenta Nipponica*, Vol. 57, No. 3 (2000), S. 309–337.

Kawamura 1997

Kawamura Minato 川村湊. „Noruwei no mori de mezamete“ <ノルウェイの森>で目覚めて. *Nihon no sakka 26: Murakami Haruki* 日本の作

- 家26: 村上春樹, Katō Norihiro 加藤典洋 (Hrsg.), S. 209–214. Tokyo: Shōgakukan, 1997.
- Kawamura et al. 2008
 Kawamura Minato 川村湊, Suzumura Kazunari 鈴木和成, Tsuge Teruhiko 柘植光彦 und Fujii Shōzō 藤井省三. „Murakami Haruki no miryoku — kenkyūsha no shiten kara“ 村上春樹の魅力 —研究者の視点から. *Murakami Haruki: Tēma sōchi kyarakutā* 村上春樹: テーマ・装置・キャラクター, Tsuge Teruhiko 柘植光彦 (Hrsg.), S. 5–26. Tokyo: Shibundō, 2008.
- Kitada 1994
 Kitada Sachie 北田幸恵. „Contemporary Japanese Feminist Literary Criticism“. *U. S.-Japan Women's Journal. English Supplement*, No. 7 (1994), S. 72–97, Miya E. M. Lippit (Übers.).
- Kondō 2008
 Kondō Hiroko 近藤裕子. „Sumire e/sumire kara“ すみれへ/すみれから. *Murakami Haruki: Tēma sōchi kyarakutā* 村上春樹: テーマ・装置・キャラクター, Tsuge Teruhiko 柘植光彦 (Hrsg.), S. 213–220. Tokyo: Shibundō, 2008.
- Long 2009
 Margherita Long. *This perversion called love: reading Tanizaki, feminist theory, and Freud*. Stanford, California: Stanford University Press, 2009.
- Mae 2013
 Michiko Mae. „Die japanische *shōjo*-Kultur als freier Zeit-Raum und Strategie einer neuen Körperlichkeit.“ *Frauenbilder – Frauenkörper. Inszenierungen des Weiblichen in den Gesellschaften Süd- und Ostasiens*, S. 313–332. Stephan Köhn und Heike Moser (Hrsg.), Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2013.
- Mae et al. 2016
 Michiko Mae, Elisabeth Scherer und Katharina Hülsmann. *Japanische Populärkultur und Gender. Ein Studienbuch*. Wiesbaden: Springer VS, 2016.
- Morris 1988
 Ivan Morris. *Der leuchtende Prinz: höfisches Leben im alten Japan*. Frankfurt a. M.: Insel-Verlag, 1988, Ursula Gräfe (Übers.).
- Mulvey 1999
 Laura Mulvey. „Visual Pleasure and Narrative Cinema.“ Orig. publ. in *Screen*, No. 16 (3) (1975); nachgedruckt in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Leo Braudy and Marshall Cohen (Hrsg.), S. 833–44. New York: Oxford UP, 1999.

Murakami F. 2005

Fuminobu Murakami. *Postmodern, feminist and postcolonial currents in contemporary japanese culture*. London: Routledge, 2005.

Murakami F. 2010

Fuminobu Murakami. *The strong and the weak in Japanese literature: discrimination, egalitarianism, nationalism*. London: Routledge, 2010.

Murakami 1989a

Murakami Haruki 村上春樹. *Noruei no mori (jō)* ノルウェイの森 (上). 30. Aufl. Tokyo: Kōdansha, 1989.

Murakami 1989b

Murakami Haruki 村上春樹. *Noruei no mori (ge)* ノルウェイの森 (下). 30. Aufl. Tokyo: Kōdansha, 1989.

Murakami 1990

Murakami Haruki 村上春樹. *Hotaru* 蛍. In Bd. 3 von *Murakami Haruki zensakuhin* 村上春樹全作品. Tokyo: Kōdansha, 1990.

Murakami 1999

Murakami Haruki 村上春樹. *Supūtoniku no koibito* スプートニクの恋人. Tokyo: Kōdansha, 1999.

Osinski 1998

Jutta Osinski. *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin: E. Schmidt, 1998.

Rich 1979

Adrienne Rich. „Women and Honor: Some Notes on Lying.“ *On lies, secrets, and silence: selected prose, 1966–1978*, S. 185–194. New York: Norton, 1979.

Rich 1980

Adrienne Rich. „Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence.“ *Signs*, Vol. 5, No. 4 (1980), S. 631–660.

Rubin 1975

Gayle Rubin. „The Traffic in Women: Notes on the ‚Political Economy‘ of Sex.“ *Toward an Anthropology of Women*, Rayna Reiter (Hrsg.), S. 157–210. New York: Monthly Review Press, 1975.

Rubin J. 2002

Jay Rubin. *Haruki Murakami and the music of words*. London: Harvill, 2002.

Saegusa 1990

Saegusa Kazuko 三枝和子. „Ren'ai shōsetsu no kansei -11 kan- ‚Noruei no mori‘ to ‚Takekurabe‘“ 恋愛小説の陥穽-11完-「ノルウェイの森」と「たけくらべ」. *Yuriika* ユリイカ, 22(10) (1990), S. 202–210.

Saegusa 2009

Saegusa Kazuko 三枝和子. „„Ren'ai no hakken“ to „Ikichi““『恋愛の発見』と「生血」. Orig. publ. in *Yuriika* コリイカ, 20(3) (1988), S. 19–27; nachgedruckt in *Feminizumu bungaku hihyō* フェミニズム文学批評, Amano Masako 天野正子 und Saitō Minako 斎藤美奈子 (Hrsg.), S. 52–66. Tokyo: Iwanami Shoten, 2009.

Satō 2008

Satō Izumi 佐藤泉. „Ueno Chizuko to Murakami Haruki wa tomo ni ribu o sōzoku shi ...“ 上野千鶴子と村上春樹はともにリブを相続し... *Murakami Haruki: Tēma sōchi kyarakutā* 村上春樹: テーマ・装置・キャラクター, Tsuge Teruhiko 柘植光彦 (Hrsg.), S. 65–75. Tokyo: Shibundō, 2008.

Schalow&Walker 1996

Paul Gordon Schalow und Janet Walker. *The woman's hand: gender and theory in Japanese women's writing*. Stanford, California: Stanford University Press, 1996.

Schulz 2001

Karin Schulz. „Der „weibliche Blick“ auf Liebesromane männlicher japanischer Autoren der Moderne: Die Literaturkritik Saegusa Kazuko.“ *11. Deutschsprachiger Japanologentag in Trier 1999, Band 2*, Hilaria Gössmann, Andreas Mrugalla (Hrsg.), S. 291–298. Hamburg: Lit, 2001.

Seaman 2004

Amanda C. Seaman. *Bodies of evidence: women, society, and detective fiction in 1990s Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004.

Seats 2004

Michael Seats. „Not being Kumiko: the displaced feminine subject in Murakami Haruki's *The Wind-Up Bird Chronicle*.“ *NUCB Journal of Language, Culture, and Communication*, Vol. 6, No. 2 (2004), S. 25–41.

Sedgwick 1985

Eve Kosofsky Sedgwick. *Between men: English literature and male homosexual desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

Sekine 1996

Eiji Sekine. „Gender Differences in a Genealogy of Modern Love Stories.“ *Revisionism in Japanese Literary Studies*, Eiji Sekine (Hrsg.), S. 313–334. West Lafayette: Purdue University, 1996.

Sekine 1999

Eiji Sekine. *Love and sexuality in Japanese literature*. West Lafayette: Purdue University, 1999.

Shimamura 2001

Shimamura Teru 島村輝. „Noruwei no Mori“ ノルウェイの森. *Murakami Haruki sakuhin kenkyū jiten* 村上春樹作品研究事典, Murakami Haruki kenkyūkai 村上春樹研究会 (Hrsg.), S. 157–165. Tokyo: Kanae Shobō, 2001.

Showalter 1985

Elaine Showalter. *The new feminist criticism: essays on women, literature, and theory*. New York: Pantheon Books, 1985.

Stephan&von Braun 2000

Inge Stephan und Christina von Braun. *Gender-Studien: eine Einführung*. Stuttgart: Metzler, 2000.

Strecher 1998

Matthew C. Strecher. „Beyond ‚Pure‘ Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki.“ *The Journal of Asian Studies*, Vol. 57, No. 2 (1998), S. 354–378.

Strecher 1999

Matthew C. Strecher. „Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki Author.“ *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 25, No. 2 (1999), S. 263–298.

Strecher 2002

Matthew Strecher. *Dances with sheep: the quest for identity in the fiction of Murakami Haruki*. Ann Arbor, Michigan: Center for Japanese Studies, 2002.

Tamura 2012

Tamura Toshiko 田村俊子. *Ikichi* 生血. In Bd. 2 von *Tamura Toshiko zenshū* 田村俊子全集. Tokyo: Yumani Shobō, 2012.

Tsuge 2008

Tsuge Teruhiko 柘植光彦. *Murakami Haruki: Tēma sōchi kyarakutā* 村上春樹: テーマ・装置・キャラクター. Tokyo: Shibundō, 2008.

Tsushima 1994

Tsushima Yūko 津島 佑子. „Die Frauen und die japanische Literatur: Überwindung der Geschichte.“ *Asiatische Studien*, Bd. 48 (1994), S. 22–30, Annelotte Piper (Übers.).

Ueno et al. 1992a

Ueno Chizuko 上野千鶴子, Ogura Chikako 小倉千加子 und Tomioka Taeko 富岡多恵子. *Danryū bungakuron* 男流文学論. Tokyo: Chikuma Shobō, 1992.

Ueno et al. 1992b

Ueno Chizuko 上野千鶴子, Ogura Chikako 小倉千加子 und Tomioka

Taeko 富岡多恵子. „Danryū bungakuron‘ no shohyō o sōtenken suru“ 「男流文学論」の書評を総点検する“. *Chūō kōron* 中央公論, 107(7) (1992), S. 214–229.

Watanabe 1999

Watanabe Mieko 渡辺みえこ. „Noruwei no mori – shisen no sen'yū ni yoru rezubianizumu no kikyaku“ 『ノルウェイの森』 – 視線の占有によるレズビアニズムの棄却. *Shakaibungaku* 社会文学 No. 13 (1999), S. 27–36.

Yamada 2009

Marc Yamada. „Exposing the Private Origins of Public Stories: Narrative Perspective and the Appropriation of Selfhood in Murakami Haruki's Post-AUM Metafiction“. *Japanese Language and Literature*, Vol. 43, No. 1 (2009), S. 1–26.