



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Imagination und Tod in
Kazuo Ishiguros „Never Let Me Go“ und
Haruki Murakamis „Hard-boiled Wonderland und das
Ende der Welt“

Verfasserin

Denise Krainz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic, Privatdoz. MA

Für David

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG.....	1
 I. THEORIEN UND POSITIONIERUNGEN.....	 4
1.1 Definitionen	4
1.1.1 Theorien der Imagination	4
1.1.2 Meditatio Mortis	7
1.2 Autoren	9
1.2.1 Internationale und sprachliche Identifikationen	9
1.2.2 Wechselverhältnis	10
1.3 Genres	11
1.3.1 Postmodernismus	11
1.3.2 Dystopien	13
1.3.3 Phantastische Literatur	14
 II. IMAGINIERTE WELTEN.....	 17
2.1 Settings	17
2.2 Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt	23
2.2.1 Hard-boiled Wonderland	25
2.2.2 Das Ende der Welt	27
2.2.2.1 Ich-Formen	27
2.2.2.2 Schatten	28
2.2.2.3 Mauer	30
2.3 Imaginäres England	33
2.3.1 Menschlichkeit	33
2.3.2 Historiographisches Schreiben	36
2.3.3 Ich-Erzählerin	38
2.3.4 Hailsham	39

III. MYTHEN UND DAS METAPHORISCHE.....	43
3.1 Wälder.....	43
3.2 Dunkles Wonderland.....	46
3.3 Schwärzlinge.....	48
3.4 Einhörner und Einhornschädel.....	50
3.5 Traumleser	52
IV. TÖDLICHE SYSTEME.....	55
4.1 Selbstmord zwischen Imagination und Geschichte	55
4.2 Guardians – imaginäre Wächter des Todes	57
4.3 Tabus und Informationsflüsse	57
4.4 Organtransplantation und Ethik	62
4.5 Systeme und Fabriken	67
4.6 Tod bei Murakami	69
V. KUNST UND DIE SEELE.....	71
5.1 Musik am Ende der Welt	71
5.2 Bilder der Seele	74
CONCLUSIO	81
BIBLIOGRAPHIE	84
ANHANG	94

EINLEITUNG

„Die Phantasie ist frei wie ein Vogel und weit wie das Meer. Wer könnte sie aufhalten?“
(Murakami 1995, 172)

Der Tod ist eine Grundbedingung des Lebens und steht in den Dystopien „Never Let Me Go“ und „Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt“ in einem Wechselspiel mit Imagination. Schon die Stoiker nutzten die Imagination des Todes in der *meditatio mortis*, um sich angemessen für das Leben zu wappnen. Das Bewusstsein des Todes löst Veränderungen aus, die sich auch in den beiden Romanen zeigen. So versucht Ruth aus „Never Let Me Go“ alte Fehler wieder gut zu machen. Entgegen aller Hoffnungen erreicht sie nicht, dass der Tod ihrer ebenfalls jungen Freunde hinaus gezögert wird. Die für „Never Let Me Go“ charakteristische Konstellation verlangt, dass die Protagonisten Prozesse des Altwerdens und Sterbens im Zeitraffer durchlaufen müssen. Sie leiden an keiner tödlichen Krankheit; ganz im Gegenteil wird von Kindheit an darauf geachtet, dass sie gesund bleiben, damit sie als Organspender möglichst wertvoll sind. Die zum Zweck der Organtransplantation gezüchteten Klone rebellieren jedoch nicht und denken nicht einmal daran.

Dieses dystopische England ist nicht in der Zukunft, sondern der jüngeren Vergangenheit angesiedelt, die Ishiguro historiographisch verändert. Damit führt er uns das tödliche Schicksal der Figuren und Merkmale unmenschlicher Systeme vor Augen. Ohne aus einem System, das ihren Tod verlangt, ausbrechen zu können, stellen sie sich – wie auch der Protagonist aus „Hard-boiled Wonderland“ – ihrer verfrühten Sterblichkeit. Bemerkenswerterweise schafft der imaginierte Tod ein neues Bewusstsein für ethisches Handeln und wirft philosophische Fragen auf.

Beide Romane werden aus Ich-Perspektiven geschrieben. In „Never Let Me Go“ sorgt diese Ich-Perspektive eines Klons dafür, dass ihre Menschlichkeit nicht in Zweifel gezogen werden kann und bildet durch die Verschriftlichung von Erinnerungen das einzige systemkritische, subversive Element innerhalb der Romanwelt.

„Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt“ ist genau genommen aus zwei Ich-Perspektiven ein und derselben Person erzählt. Watashi und Boku, wie die beiden männlichen Ich-Erzähler sich im japanischen Original bezeichnen, leben in unterschiedlichen Welten. Watashi, der Protagonist in „Hard-boiled Wonderland“, imaginiert eine Welt des

Unbewussten, die sich als das „Ende der Welt“ manifestiert und ihn schließlich verschluckt. Er lebt im „Hard-boiled Wonderland“, einem hoch technisierten Tokyo einer parallelen ‚Gegenwart‘ (der Roman erschien 1985) oder nahen Zukunft, in der ein Datenkrieg tobt und Schwärzlinge im Untergrund Tokyos ihr Unwesen treiben. Watashi ist als Kalkulator in diesen Datenkrieg involviert und erschafft ohne sein Wissen das „Ende der Welt“, in der Boku lebt. Das „Ende der Welt“ ist eine Welt der Imagination, in der nicht nur Einhörner, sondern auch die Seelen ihrer Bewohner sterben. Die Seele steht auch in „Never Let Me Go“ in einem Zusammenhang mit Imagination und Tod.

Kunst soll in „Never Let Me Go“ die Existenz der Seele beweisen, kann aber den Tod nicht verhindern. Musik erweckt am „Ende der Welt“ das Bewusstsein Bokus, dass er alles, was ihn umgibt, selbst erschaffen hat. Diese Erkenntnis veranlasst ihn dazu jegliche Fluchtversuche aufzugeben. Nur Bokus Flucht aus dem „Ende der Welt“ hätte allerdings Watashis Leben retten können, und so bringt ihm Kunst den Tod.

„Hard-boiled Wonderland“ und „das Ende der Welt“ bilden jeweils einen Romanstrang, die sich regelmäßig abwechseln. Im Verlauf des Romans nähern sich die parallelen Teile immer mehr einander an, bis Bokus Entscheidung den Tod oder das Erlöschen Watashis bzw. dessen Eingehen in das „Ende der Welt“ bedeutet.

Beide Romane sind gesellschaftskritisch und nutzen die Distanz, die das Phantastische bietet, um auf unsere Welt zu reflektieren. Dieser Effekt wird nicht zuletzt im thematischen Zusammenspiel von Imagination und Tod sichtbar.

Die Autoren rezipieren sich gegenseitig, wie sich bei Ishiguro anhand eines Interviews zeigt (Ishiguro/Ohno 2006) – einer für ihn üblichen Kommunikationsform, die insgesamt einen wertvollen Paratext zu seinen Werken bildet. Ishiguro zog schon als Kind von Japan nach England, während Murakami als Erwachsener für einige Jahre in den USA lebte. Beide Namen werden – wie bei Kazuo Ishiguro ausschließlich üblich – in westlicher Lesefolge geschrieben.

Diese Arbeit behandelt den englischen Roman „Never Let Me Go“ im Original und „Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt“ in der deutschen Übersetzung aus dem Japanischen, „Sekai no owari to hādoboirudo wandārando” 世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド. Auf Besonderheiten der japanischen Fassung wird nur Bezug genommen, wenn diese in der Sekundärliteratur bereits aufgegriffen wurden und relevant für die Interpretation im Rahmen dieser Arbeit sind.

Der erste Abschnitt dieser Arbeit legt dar, in welchem Kontext die Werke einzubetten sind und welche charakteristischen Parallelen sich dabei offenbaren. Diese intertextuelle und theoretische Auseinandersetzung bildet die Grundlage für den Vergleich der Werke.

Die Romane werden auf die Themen der Imagination und des Todes hin untersucht. Die Chronologizität der Handlungsverläufe spiegelt sich in den Abschnitten II-V wider. Auf eine strikt chronologische Behandlung der Geschichten habe ich allerdings verzichtet, weil mir dies die Möglichkeit eröffnet, Parallelen und Besonderheiten zum besten Zeitpunkt aufzuzeigen.

Eine aktuelle Problematik, die mit „Never Let Me Go“ thematisiert wird, ist die der „Organtransplantation und Ethik“, der ich in Abschnitt IV eine intensive Auseinandersetzung widme.

Seele und Kunst bilden den letzten Abschnitt. Denn sowohl „Never Let Me Go“ als auch „Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt“ fragen nach der Seele. Ein Zeichen hierfür ist bei Ishiguro Bildende Kunst. Für Murakami schafft Kunst in Form der Musik Erinnerungen und Zugänge zur Seele.

Die dystopischen Welten sind von Imagination, Mythen, einem systematischen Tod und der Frage nach der Seele durchzogen. Der Tod ist unterschwellig, omnipräsent und wird letztlich nicht erfahren. Murakami projiziert ihn vielmehr ins Reich der Mythen und es bleibt offen, ob Watashi in seiner Imagination Unsterblichkeit erlangt. Indes drückt sich das Ungesagte und zugleich Bedeutendste in Ishiguros „Never Let Me Go“ gerade durch Absenz aus. Diese Subtilität seines Schreibens bringt das Unterschwellige – und den Tod – eindrucksvoll zur Geltung.

I. THEORIEN UND POSITIONIERUNGEN

1.1 Definitionen

1.1.1 Theorie der Imagination

Das lateinische Wort *imago* ist die etymologische Wurzel von ‚imaginär‘, ‚Imagination‘ und weiteren verwandten Wörtern, wie dem englischen ‚Image‘. *Imago* bedeutet Bild, Abbild und Vorstellung. (Etymologisches Wörterbuch des Deutschen 2005, 573)

Bei der Imagination handelt es sich nicht mehr wörtlich um Bilder, sondern bildliche Verknüpfungen und Strukturen wie Metaphern, Symbole oder diskursive Spiegelungen. (Pethes 1999, 1) Imaginäres bildet dabei nicht das Gegenteil von Realität, sondern ist vielmehr prägend für die Wahrnehmung von Wirklichkeit. (Ebd.) Wird Imaginäres als Erfundenes gedeutet, so zeigt sich laut Erich Kleinschmidt (1999, 15) das Bedürfnis, einen Gegenbereich zum Realen zu schaffen und eine solche Ansicht darf – wie Michel Foucault schon 1988 angedeutet hat – als veraltet gelten. (Foucault nach Pethes 1999, 1)

Die Imagination blickt auf ein langes und reichhaltiges Definitions- und Theorieaufgebot zurück, das bei Aristoteles’ Schrift „Über die Seele“ („De anima“) beginnt. (Behrens 2002, III) Trotzdem ist es bis heute nicht gelungen, sie eindeutig und letztgültig zu definieren¹, was in der Natur der Imagination liegen dürfte; die Literatur selbst hat mit ähnlichen Problemen zu kämpfen. (Vgl. Sexl 2004, 10-17) Letzteres ist kein Zufall, denn Literatur ist von Imagination abhängig: Ohne Imagination keine Literatur und kein Verständnis von Literatur.

Unser Verständnis der Imagination hat sich sowohl mit dem lateinischen *imaginatio* (Einbildung, Vorstellung) als auch mit dem griechischen *phantasia* (Vorstellung) gebildet. Diesem begriffsgeschichtlichen Zusammenhang kommt insbesondere seit dem 18. Jahrhundert eine entscheidende Rolle zu. (Pethes 1999, 3) Bei Aristoteles, der selbstredend das griechische Wort *phantasia* (φαντασία) verwendete, ist diese eine der Erkenntnisfunktionen (wie Wahrnehmung, Vernunft, Meinung, Klugheit oder theoretische Wissenschaft), intuitiv, und kann wahr oder falsch sein. (Aristoteles 1995, 155-159) An dieser Stelle sei angemerkt, dass Ishiguro die Strukturen der Erinnerungen, die jenen der Imagination ähneln, in „Never Let Me Go“ nachahmt. Erinnerungen wiederum sind, wie ich noch argumentieren werde, Teil der Imagination.

¹ Vgl. Kleinschmidt 1999, Pethes 1999, 1-14; 15-32; Behrens 2002, III-IX

Imagination gehört also seit Aristoteles zur Erkenntnistheorie. Einen Gegenpol bietet die aktuelle Medientheorie, bei der subjektphilosophische Bezüge wegfallen. (Pethes 1999, 2) Medientechnische Bedingungen stehen im Vordergrund und es gibt keinen Realitätsbezug mehr (der ein traditionelles Problem darstellt). Die ‚Realität‘ wird vollständig durch Imaginiertes ersetzt – was an Murakami denken lässt, bei dem sich die relativ reale Welt „Hard-boiled Wonderland“ schließlich im imaginären „Ende der Welt“ auflöst. Das Subjekt bleibt bei Murakami allerdings hochrelevant: Nicht nur „Das Ende der Welt“ wird von Subjekten kreiert (dem Professor und Watashi), sondern von einem Subjekt erfahren² und hat Auswirkungen auf Subjekte. Während es zu einer Ablösung von der bestehenden Realität (Hard-boiled Wonderland) kommt, bleibt die Imagination doch an sie gebunden. Das „Ende der Welt“ existiert nur scheinbar eigenständig, denn es wurde vom Professor und Watashi, die zum „Hard-boiled Wonderland“ gehören, geschaffen und es bleibt fraglich, ob Watashi nach seinem Tod in das in seinem Kopf existierende Ende der Welt eingehen kann, oder ob dieses sich mit ihm auflöst. Letztlich handelt es sich um die uralte Frage danach, was nach dem Tod passiert: Gibt es ein Leben nach dem Tod? Insofern kann das „Ende der Welt“ als Parodie auf Paradiesvorstellungen gelesen werden.

Das Imaginäre wird erst durch den Akt der Kommunikation sichtbar und überschreitet die Schranke zwischen Bewusstem und Unbewusstem.³ (Vgl. Kleinschmidt 1999, 17) Besonders bei Murakami ist – typisch für ihn (Strecher 2002, 27) – ein Spiel mit Bewusstem und Unbewussten auffällig, wobei die beiden Welten sich gegenseitig beeinflussen. Ein Einhornschädel als Symbol und Abbild der Imagination Watashis taucht im „Hard-boiled Wonderland“ auf. Auf einer weiter gefassten Ebene werden die Imaginationen beider Schriftsteller durch ihre Romane kommuniziert.

Sowohl Murakami als auch Ishiguro richten ihre Welten nach jener aus, die wir kennen, wodurch Verschiebungen und Zusätze eine stärkere Wirkung entfalten. Ishiguro spricht in einem Interview davon, dass es ihm wichtig ist, die Balance dahin gehend zu halten, dass seine Romane nicht ins Phantastische kippen. (Ishiguro/Herzinger/Vorda 1991, 141) Verortungen seiner Fiktionen als typisch Englisch oder Japanisch stellten für ihn zu Anfang

² Wie ich im Kapitel „Ich-Formen“ erörtere, werden im japanischen Original *Sekai no owari to hādoboirudo wandārando* 世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド, drei Bezeichnungen eines Subjekts verwendet, die für verschiedene Bewusstseinsstufen stehen und – wörtlich! – alle ein einziges ‚Ich‘ haben.

³ Bei Lacan wird das Imaginäre an das Reale und Symbolische als Rahmenfelder gebunden; letzteres ist bereits sozial und kulturell strukturiert (d.h. der Spiel-Raum Imagination wird hier verortet) und bedarf sprachlicher Kommunikation. Diese gehört wiederum der Lebensrealität an.

seiner Karriere ein Problem dar, weil sie damit einseitig gelesen wurden.⁴ Daher arbeitet Ishiguro mit Settings, die einerseits real wirken und in unserer Welt verwurzelt sind, andererseits aber eine metaphorische Lesart erlauben und mehr noch: verlangen.⁵ In diesem eröffneten Zwischenraum liegt auch „Never Let Me Go“.

Anders als Ishiguro bevorzugt Murakami es, die Dinge möglichst klar auf den Punkt zu bringen – was untypisch für die japanische Sprache ist. (Vgl. Strecher 2002, 4) In einem gewissen Sinn sind die kulturellen/sprachlichen Rollen bei den beiden Autoren umgekehrt: Ishiguro, der in einer westlichen Sprache schreibt, spielt mit dem Subtilen, Ungesagten, während Murakami so deutlich wie möglich wird, was seinem Japanisch einen ‚ausländischen Geschmack‘ verleiht. (Strecher 2002, IX)

Wie wir gesehen haben, bildet Realität die Grenze, an der sich die Imagination orientiert und zwar nicht nur bei Ishiguros Settings. (Vgl. Pethes 1999, 6) Selbst in abstrakten, skurrilen – und letztlich unrealistischen – Träumen werden Erfahrungen verarbeitet. Träume wiederum gehören ebenfalls ins Reich der Imagination und Phantasiertes kann laut Freud denselben Status wie Erlebnisse und Erfahrungen haben, etwa als Ursprung von Neurosen.⁶ (Pethes 1999, 10) Ishiguros Werk „The Unconsoled“ durchbricht übrigens als einziges die Balance zwischen Realität und Fantasie zugunsten letzterer, denn es weist traumhafte Züge und Strukturen auf, z.B. indem die physische Realität immer wieder durchbrochen wird. (Robinson 2006, 119; Schoenbeck 2000, 143-44) Ishiguro selbst sagt dazu: „But *The Unconsoled* takes place in a kind of dreamlike world in which the narrator’s past, present, and future merge to some extent.” (Ishiguro/Shaffer 2001, 3)

Träume sind nicht Ishiguros einziges Interesse auf dem Gebiet der Imagination: „But things like memory, how one uses memory for one’s own purposes, one’s own ends, those things interest me [...] deeply.” (Ishiguro/Mason 1989, 347)

Inwiefern sind Erinnerungen der Imagination zuzuordnen? Sie beruhen zwar auf realen Erlebnissen, sind aber subjektiv, selektiv, sozial konstruiert und enthalten fiktionale Aspekte. (Nünning 2008, 97-100) Überdies bleiben sie offen für Manipulationen. Nach Ansgar Nünning zählt die (Auto-)Biographie zu den Erinnerungs-Genres. (2008, 106) Ishiguros

⁴ So suchten einige der ersten Literaturkritiker vor allem nach dem Japanischen in seinen Werken. (Sim 2010, 14)

⁵ Sein Migrationshintergrund ermöglicht überdies eine distanzierte Haltung, eine Perspektive von außen bei größter Nähe.

⁶ Im erkenntnistheoretischen Diskurs wird auf die Bildhaftigkeit der Imagination verwiesen, die Einbildung, Scheinhaftes und Irreales wie Träume und Mythen umfasst – und gilt teils als verführerisch und gefährlich. Vgl. Pethes 1999, 3-4.

„Never Let Me Go“ und Murakamis „Hard-boiled Wonderland und Das Ende der Welt“ wiederum sind als fiktionale Autobiographien anzusehen, weil sie von Ich-Erzählern geschildert werden (Vgl. Zipfel 2001, 133, 136; Löschnigg 2006, 1-12); Erinnerungen spielen daher bereits implizit eine entscheidende Rolle.

Nünning weist weiters darauf hin, dass aus der Perspektive eines Ich-Erzählers üblicherweise ein zeitlicher (Reflexions-)Raum zwischen vergangener, erlebter Zeit, die über Erinnerungen re-konstruiert wird und ‚gegenwärtiger‘, in der erzählt wird, besteht. (2008, 107) Die Erinnerung (ver-)formt die Vergangenheit und erzeugt in der Retrospektive Bedeutungen.

Diese Definition grenzt sich übrigens von jener der Antike ab, bei der sinnliche Eindrucks- und Erinnerungselemente zusammengefasst wurden. (Vgl. Kleinschmidt 1999, 15)

Eine Funktion der Imagination ist folgende: Sie organisiert Realität bzw. Erfahrungen der Wirklichkeit neu. (Ebd.) Eng damit in Zusammenhang stehen imaginäre Spiegelungen der Realität. (Ebd. 16) Beides ist relevant bei sozialen Funktionen der Literatur, namentlich der Gesellschaftskritik. Beide Romane sind in hohem Maß gesellschaftskritisch: „Never Let Me Go“ in Bezug auf (fehlende) Ethik und ethisches Handeln, insbesondere im Kontext des Klonens und der Organtransplantation; „Hard-boiled Wonderland und Das Ende der Welt“ bezüglich Technik und dem Mensch als leerer, isolierter (Konsum-)Hülle. In den Werken wird bewusst Abstand von der Realität zum Zweck der Entfremdung genommen. Imagination ist nicht das Gegenteil der Realität, sondern erweist sich als prägend für ihre Wahrnehmung. (Vgl. Pethes 1999, 1)

1.1.2 Meditatio Mortis

Ishiguro sagt in einem Interview über „Never Let Me Go“:

But I wanted to show three people who were essentially decent. When they finally realize that their time is limited, I wanted them not to be preoccupied with their status or their material possessions. I wanted them to care most about each other and setting things right. So for me, it was saying positive things about human beings against the rather bleak fact of our mortality. (Ishiguro/Hunnewell 2008, 52)

Sterblichkeit und das Bewusstsein dieser Sterblichkeit erweisen sich somit als zentraler Punkt des Romans, an dem viele Fäden zusammenlaufen. Dieses Bewusstsein wird so eingesetzt, dass es eine Art von richtigem Handeln bei den Figuren auslösen soll, indem sie Dinge, die sie falsch gemacht haben, rechtzeitig gerade biegen – wie Ruth das gegen Ende des Romans tut. Damit nähert sich Ishiguro den Überlegungen der Stoiker an.

Schon in der Antike standen Imagination und Tod in engem Zusammenhang. In der Stoa wurde Phantasie als notwendiges, konstitutives Element wahrer Erkenntnis gesehen und der Tod als eine Notwendigkeit des Lebens. (Kobusch 2002, 1-2) Die imaginative Antizipation des Todes durch die ‚*meditatio mortis*‘, die Todesmeditation, war eine stoische Übung, bei der die Vorstellung der (eigenen) Sterblichkeit zur Ruhe des Geistes und Freiheit von aller Furcht führen sollte. (Ebd. 4-7) Nach Epiktet besteht die wahre philosophische Haltung darin, die gesamte menschliche Existenz (*condition humaine*) im Blick zu behalten und zu antizipieren, allem voran den Tod. In der Stoa ist die Imagination des Todes eine entscheidende Grundlage der Ethik und die *meditatio mortis* soll das Führen eines menschlichen Lebens ermöglichen. (Ebd. 8-11)

Kazuo Ishiguro, der sich im Laufe seiner schriftstellerischen Karriere als höchst interviewfreudig erwiesen hat, erklärt zu „Never Let Me Go“: „I was always trying to find a metaphor for something very simple – it sounds rather grand – but, a metaphor for the human condition, and for coming to terms with the fact that we’re not immortal [...]“ (Ishiguro/Crummet/Wong 2008, 215)

Menschlichkeit und Tod werden auf diese Weise verwoben, nicht nur weil jeder Mensch sterblich ist, sondern auch, weil ein Bewusstsein über diese Tatsache besteht. Der Tod begrenzt das Leben und ist Teil des Menschlichen. Griechische Götter etwa wurden als unsterblich gedacht und Watashi in „Hard-boiled Wonderland“ erlangt vielleicht letztlich eine Art der Unsterblichkeit, indem er in die erfundene Welt „Das Ende der Welt“ eingeht. Seine Position ist insofern ambivalent als sein Erlöschen im „Hard-boiled Wonderland“ auch als Tod ausgelegt werden kann; eine Frage, die letztlich auch im Roman nicht gelöst wird.

Die Menschlichkeit der Figuren sowohl in Kazuo Ishiguros „Never Let Me Go“ als auch Murakamis „Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt“ werden verdichtet, indem ihr Leben künstlich verkürzt wird und indem sie in unterschwelliger, aber ständiger Verbindung zum Tod stehen.

1.2 Autoren

1.2.1 Internationale und sprachliche Identifikationen

Murakami Haruki writes in Japanese, but his writing is not really Japanese. If you translate it into American English, it can be read very naturally in New York. (Ōe 1991a, 118)

Der Literaturnobelpreisträger Ōe Kenzaburō deutet auf diese Eigenheit Murakamis Stils in einem Gespräch mit Kazuo Ishiguro hin. Was bedeutet das? Murakami verwendet beispielsweise sehr häufig das Wort „Ich“. Das ist in westlichen Sprachen völlig normal – und erinnert Japaner eben an diese: westliche Sprachen. (Vgl. Strecher 2002, 4) Darüber hinaus betont er auf diese Weise das Subjekt, das nicht nur stärker als gewöhnlich im Japanischen hervortritt⁷, sondern implizit thematisiert wird. Nicht zufällig sind bei Murakami das Bewusstsein und Unbewusste ein wiederkehrendes Thema (Ebd. 27), was auch für „Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt“ gilt.

Murakami bildet mit seinem Umgang mit Subjekten in der japanischen Literatur also eine Ausnahme. Insofern verwundert es nicht, dass ihm ein ‚internationaler Stil‘ (Ebd. 4-8) zugesprochen wird – und auch Ishiguro ist ein 'internationaler Schriftsteller' (Sim 2010, 20, 138-148). Dieser Stil rührt auch daher, dass Murakami mit den Subtilitäten des Japanischen aufräumt und zwar so, dass selten Zweifel darüber bestehen, was mit wem passiert. Außerdem benutzt er viele ausländische Bilder und Idiome. Man könnte auch sagen, er nutzt ausländische Imaginationen und Strukturen, um sie in seine Fiktionen einzuweben und distanziert sich von Klischees Japans wie Kirschbäumen, Kimonos etc. Auf diese Weise ergibt sich ein literarischer Zwischenraum, der weder in Japan noch im Westen zu verorten ist – was auch auf Ishiguro zutrifft.

Mit Ishiguro teilt er eine sehr gute Übersetzbarkeit. Ishiguro ist sich überaus bewusst, dass er übersetzt wird (Sim 2010, 21), was wiederum in den Schreibprozess mit einfließt. Anders ausgedrückt beeinflusst die Globalisierung, in deren Kontext etwa internationale Lesungen von Autoren nicht ungewöhnlich sind, die Art wie die Autoren denken und schreiben.⁸

⁷ In der japanischen Sprache hebt sich der Sprecher als Subjekt normalerweise nur dann hervor, wenn dies nicht aus dem Kontext hervorgeht.

⁸ Murakami lebte u.a. in den USA. (Walch 2004, 14)

Ishiguro, der auf Englisch schreibt, wird wie Murakami in viele Sprachen übersetzt.⁹ Seine Eltern sind zwar Japaner, doch sie zogen nach England als Ishiguro fünf Jahre alt war, d.h. bevor er die Schriftzeichen, insbesondere die schwierigen Kanji (chinesische Schriftzeichen im Japanischen) lesen und schreiben lernte.¹⁰ Darüber hinaus unterscheidet sich die Sprache in ihren (Höflichkeits-)Formen je nachdem, ob z.B. mit Familienmitgliedern oder Fremden gesprochen wird. Mit anderen Worten hat Ishiguro nur innerfamiliäre Kommunikationsformen gelernt, er spricht „a five-year-old’s Japanese, mixed in with English vocabulary“ (Mason 1989, 336) und bei einem offiziellen Besuch in Japan wurde ihm dringend empfohlen Englisch zu sprechen.

Ishiguro kann mit seinem Migrationshintergrund auf keine stabile nationale Identität zurückgreifen und sieht sich selbst als heimatlos. (Sim 2010, 19) Sprachlich ist er ein Meister des Englischen. Trotzdem hatte er besonders zu Beginn seiner literarischen Karriere das Problem, dass seine Werke vor allem auf das Japanische in ihnen hin gelesen wurden (Sim 2010, 14) – eine Zugangsweise, die offensichtlich zu kurz greift.

Ishiguro betont, dass er sich eine metaphorische Leseweise wünscht. (Ishiguro/Herzinger/Vorda 1991, 141) Überhaupt weist er Vergleiche mit japanischer Literatur zurück (Sim 2010, 11) (nicht aber jenen des japanischen Films!), und beruft sich auf westliche Schriftsteller (Hunnewell 2008, 53) – was übrigens nicht nur auf ihn, sondern auch den japanischen Schriftsteller Abē Kōbō zutrifft. (Hijiya-Kirschner 1990, 75) Deutlich wird hierdurch jedenfalls eine Distanzierung von jeglicher Japanisierung.

1.2.2 Wechselverhältnis der Autoren

Trotz dieser grundsätzlichen Distanzierung von japanischen Autoren ist für Ishiguro einer der interessantesten zeitgenössischen Schriftsteller überhaupt – Haruki Murakami. (Ishiguro/Ohno 2006) Diese Wahrnehmung hängt nicht zuletzt mit Murakamis Status als internationaler Autor zusammen.

Umgekehrt äußert sich Murakami bewundernd über Ishiguro:

⁹ Ishiguro hat mit Englisch als Ausgangssprache einen grundsätzlichen, wenn auch nicht praktischen Vorteil gegenüber Murakami, was die Zugänglichkeit und Anzahl der Übersetzungen betrifft. Murakami ist nämlich möglicherweise der am meisten übersetzte Schriftsteller Japans. (Suter 2008, 3)

¹⁰ Ishiguro erwähnt in einem Interview, dass er keine Kanji beherrscht und japanische Literatur daher in der Übersetzung liest. (Kelman 1989, 47)

There are some writers who [...] send me running down to the bookstore to buy a copy [...]. These days, only a handful of writers have this effect on me, and Kazuo Ishiguro is one of them. [...] All I feel is a deep admiration for the infallible skill with which he has piled all these different worlds on top of one another. [...] Ishiguro is like a painter working on an immense painting. The massive, sprawling sort of painting that might cover the ceiling or walls of a cathedral. It is lonely work, which involves huge amounts of time, and vast stores of energy. A lifetime job. [...] As a reader of novels, it is a joy to be blessed with a contemporary like Kazuo Ishiguro. And as a novelist, it is a great encouragement. To picture what his new novels may look like is to picture my yet unwritten work as well. (Murakami 2009, VII-VIII)

Murakami rezipiert Ishiguro offenbar mit Eifer und sieht in dessen ungeschriebenen Romanen durch eine empfundene Nähe und imaginäre Spiegelung eine Quelle der Inspiration.

Höchstwahrscheinlich liest Murakami, ein Übersetzer englischer Literatur, Ishiguro im Original, während Ishiguro auf die englische Übersetzung aus dem Japanischen angewiesen sein dürfte. Da Murakamis Werk „Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt“ (1985) wesentlich früher als „Never Let Me Go“ (2005) erschien, ist ein Einfluss Murakamis auf Ishiguro denkbar. Eine genetische Analyse ist allerdings nicht Ziel dieser Arbeit.

Insgesamt lässt sich sagen, dass Murakami und Ishiguro in einer sprachlichen, künstlerischen und kulturellen Wechselbeziehung stehen, in der sie sich gegenseitig rezipieren.

1.3 Genres

1.3.1 Postmodernismus

Murakami spielt mit der Neugierde der Leser, indem er mit gewissen Rätseln (Was für einen Schädel hat Watashi? Wo ist der Professor? Können sie ihn finden und Watashi retten?) eine Spannung erzeugt, die nach Lösung drängt – wie bei einem Detektivroman. Dieses Genre zeigt sich bereits im Titel: Der amerikanische Hard-Boiled-Detektivroman mit Figuren wie dem desillusionierten Philip Marlowe. Er wird allerdings teils ins Absurde geführt und lose Enden leiten nirgendwohin – außer ans Ende der Welt. Ähnlich wie Ishiguro, der dafür bekannt ist mit den Genres zu spielen (Vgl. Roos 2008, 45-50; MacPhee 2011, 178) und die Erwartungshaltung der Leser zu kippen, schreibt Murakami keinen Krimi, sondern nimmt das Genre, durchbricht und parodiert es. Dieses Spiel mit den Genres ist typisch für den Postmodernismus:

True to its postmodern grounding, the literature of Murakami Haruki is not about genre, but it is about genre transgression. [...] It is not about reality and unreality, but something that lies outside of the matrix, Baudrillard's "hyperreality"; not about subjectivity and objectivity [...]. This highlights one of the central facets of Murakami's writing – his penchant for playing with the borders such as those above [...]. Almost always he concerns himself with the borders between the conscious and the unconscious, the real and the unreal, the magical and the commonplace. (Strecher 2002, 27)

Wie Strecher argumentiert, nutzt Murakami gezielt literarische Formeln, um diese letztlich subversiv zu durchbrechen. (Strecher 2002, 39-46) In „Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt“ kommt auf diese Weise das Ende überraschend, obwohl eine von zwei groß angelegten Möglichkeiten eintritt: Das Individuum siegt nicht über den Staat (dessen Handlanger letztlich der alternde Wissenschaftler war, der die verheerenden Schaltkreise im Auftrag des „Systems“ anlegte) und das Bewusstsein nicht über das Unbewusste, denn Watashi geht in „Das Ende der Welt“ (die Welt des Unbewussten) ein. Zu erhoffen und erwarten war ein Sieg, gerade weil Murakami sich im Vorübergehen populärer Genres wie des Krimis, Abenteuerromans, Cyber Punks oder Fantasy bedient.

Auch Ishiguro nutzt diverse populäre Genres, darunter Science-Fiction (Vgl. De Villiers/Slabbert 2011, 87, 93; Piątek 2011; Griffin 2009) und sogar den Liebesroman (Roos 2008, 49-50), um ihnen einen unkonventionellen Dreh zu geben.

Wie Murakami liegt ihm daran, die Fantasie der Leser anzukurbeln, um sie in wenig erforschte Territorien zu lotsen, die Raum für kritische Fragen eröffnen. Das erreicht er nicht, indem er den Stoff mundgerecht zerkleinert, bevor er ihn den Lesern zuführt, sondern vielmehr durch Lücken: „Few writers dare to say so little of what they mean as Ishiguro.“ (Kamine 1989, 22)

Mike Petry stellt fest, dass dies eine postmoderne Technik ist, und Ishiguro gleich Murakami ein postmoderner Schriftsteller:

Ishiguro is to be considered a postmodern writer, it is clear that he is well aware of postmodernism's predilections for intertextual references, the foregrounding of the artificiality of fiction, in a word: metafictional practices, such as puns, irony and so on. It is also quite obvious that Ishiguro's fiction at times relies most heavily on "blank spaces," i.e. absences in the narrative, which is to say that in his novels, as is the case with a lot of postmodern writing, what is *not* told turns out to be as, if not more, significant as what is told. (Petry 1999, 10)

Murakami setzt Lücken nicht wie Ishiguro auf subtile Weise ein, die eine besondere Achtsamkeit erfordert; vielmehr lenkt er die Aufmerksamkeit speziell auf Wissenslücken, um dadurch die Spannung zu steigern. Wie bereits erläutert, sticht er als Japaner gerade durch seine Direktheit hervor.

1.3.2 Dystopien

Die Gemeinsamkeiten der imaginären Welten Ishiguros und Murakamis ergeben sich nicht zuletzt dadurch, dass beide dem Genre der Anti-Utopie angehören. Diese bildet den Gegenbegriff zur Utopie (gr. Nicht-Ort), der auf Thomas Morus zurückgeht. (Hachtel 2007, 19) Eine Utopie ist eine „literarische Denkform, in der Aufbau und Funktionieren idealer Gesellschaften und Staatsverfassungen eines räumlich und/oder zeitlich entrückten Orts [...] konstruiert werden“. (Brockhaus 2000, 441) Typischerweise sind diese in der Zukunft angesiedelt, was auch auf die Dystopie zutrifft, bei der die Ideale ins abschreckende Gegenteil verkehrt werden.

Ishiguros Fiktion dagegen lehnt sich räumlich an England an und greift zeitlich auf eine veränderte Geschichte zurück, während sein Roman in der jüngeren Vergangenheit angesiedelt ist. Somit durchbricht er das gängige Schema. Murakami befindet sich in einer Grauzone, was den zeitlichen Aspekt anbelangt, denn sowohl eine veränderte, parallele ‚Gegenwart‘ als auch nahe Zukunft sind denkbar. Laut Julia Hachtel unterscheidet sich die Utopie von Märchen oder auch von Science-Fiction (die mitunter aus Utopien hervorgegangen sind) indem sie prinzipiell realisierbar ist. (Hachtel 2007, 19) Tatsächlich verschwimmen bei Autoren wie Ishiguro die Genregrenzen zwischen Dystopie und Science-Fiction, denn eine Vergangenheit, wie Ishiguro sie entwirft, wäre theoretisch denkbar gewesen. Wie Susan Napier erklärt, ist das auch in der japanischen Literatur üblich:

The Japanese themselves have created memorably bleak fantasy scenarios about their future. From the turn of the century Japanese readers and writers eagerly embraced the science fiction genre, but science fiction celebrations of Japanese modernization are few. Instead, dystopian visions of technology run amok and social and psychological collapse have been a consistent thread throughout twentieth-century Japanese science fiction. (Napier 1996, 3)

Das Phantastische, Science-Fiction und Dystopie verschmelzen demnach in der japanischen Literatur, in deren Tradition Murakami steht.

Sinnvoll zur Unterscheidung erscheint mir ein weiteres Merkmal von Utopien und Dystopien: Sie haben einen sozialen Auftrag. (Hachtel 2007, 19) Eine Vision, die zielgerichtet gesellschaftliche Entwicklungen einfängt und an räumlich und/oder zeitlich entrückte Orte projiziert wird.

In diesem Fall enthalten sowohl Ishiguros als auch Murakamis Romane Elemente der Science-Fiction und sind Dystopien.

Die japanische Dystopie unterscheidet sich in ihren Rahmenbedingungen von der westlichen, woraus sich Unterschiede ergeben. So ist das Unterdrücken bzw. Brechen des Willens kaum von Wichtigkeit, während die Dehumanisierung durch Technik – die aus japanischer Sicht ein westliches Produkt, etwas von außen Angenommenes darstellte – schon früh mit Präzision erfasst wurde und in den Vordergrund rückte. (Napier 1996, 186-88)

Auch die Geschichte wird als etwas Künstliches wahrgenommen (Ebd. 188), das in japanischen Dystopien entweder durch Abwesenheit gekennzeichnet ist oder aber etwas darstellt, dem man entrinnen muss. (Ebd. 183-84) Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass auch bei Ishiguro Geschichte künstlich re-produziert wird; er verändert den Lauf der Geschichte, konstruiert sie neu, was als impliziter Hinweis auf ihre Konstruiertheit oder eben Künstlichkeit gedeutet werden kann.

Das soll allerdings nicht davon ablenken, dass Ishiguro die veränderte Geschichte auch zu literarischen Zwecken benutzt, etwa um Überraschungseffekte zu erzeugen – und eine Art leicht verschobene Parallelwelt zu jener Welt, wie wir sie kennen, zu erzeugen. Dies wiederum ist etwas, das Murakami in seinem neuesten Roman „1Q84“ explizit zum Thema macht: Aomame findet sich plötzlich in der Parallelwelt 1Q84¹¹ wieder, die sich nur durch gewisse Details von der bekannten unterscheidet – und diese Unterschiede werden zunächst nur durch genaue Beobachtung und Recherche sichtbar.

1.3.3 Phantastische Literatur

Was ist „das Phantastische?“ Susan Napier, die sich ausgiebig mit dem Phantastischen im Zusammenhang mit der japanischen Literatur beschäftigt hat, hält fest: „Perhaps the most important difference [between fantastic works and mimetic or realistic fiction] is one of

¹¹ George Orwells Dystopie „1984“ wird damit im Pratatext markiert.

degree. While all fiction inherently defamiliarizes the ‘real,’ the very *raison d’être* of fantastic fiction is its existence in contrast to the ‘real.’” (Napier 1996, 5)

Diese Definition erfasst beide behandelten Romane, wobei sie mehr auf Murakami als auf Ishiguro zutrifft. Murakami verwendet weitaus extensiver phantastische Elemente; bei Ishiguro laufen sie bei den Veränderungen zusammen, die eine Welt verlangt, die Klone zum Zweck der Organtransplantation züchtet. Beide entwerfen dystopische Visionen, die zurück auf die real existierende Welt reflektieren.

Einen anderen Zugang bildet jener Frank Zipfels, der all jene Geschichten als zur Phantastik gehörig zählt, die den empirisch-rationalen Erfahrungsrahmen sprengen und deren Wirklichkeit erfahrungsgemäß gar nicht existieren kann. (Zipfel 2001, 109) Dieser denkbar weiten Definition liegt die „Konflikttheorie“ zugrunde, die von einer unüberbrückbaren Kluft zwischen empirisch-rationalem und spirituell-irrationalem ausgeht; m.E. ist das „Rationale“ aber von dem jeweiligen kulturell-historischen Weltbild abhängig.¹² Der Übergang von Phantastik zu Realität ist damit nicht so weit, wie es zunächst den Anschein hat. Diese Überlegung spielt bei Dystopien wie „Never Let Me Go“ oder „Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt“ eine Rolle, die vor derzeitigen Entwicklungen warnen wollen; besonders „Never Let Me Go“ enthält phantastische Elemente, die zwar nicht Wirklichkeit werden müssen, aber das Potenzial dazu haben.

Eine engere Definition ist die von Marianne Wünsch, bei der das ausschlaggebende Kriterium für die Zugehörigkeit zur phantastischen Literatur eine okkultistische Erklärung innerhalb der jeweiligen Geschichte verlangt; jene erklärt die abweichende Wirklichkeit. (Vgl. Zipfel 2001, 109) Das trifft übrigens auf Murakamis Roman zu, bei dem der alternde Professor gegen Ende die verlangten (okkulten) Erklärungen für die merkwürdigen Vorgänge liefert. Ishiguro hingegen erklärt erstaunlich wenig und es wird in diesem Zusammenhang von einer „Unscientific Sciene-Fiction“ (Piątek 2011) gesprochen.

Laut Zipfel ist eine Geschichte bereits dann als phantastisch zu bezeichnen, wenn nur einer der drei folgenden Faktoren zutrifft:

1. Phantastischer Ort: Ein nicht-möglicher Ort wie z.B. ein fremder Stern. Das trifft auf Murakamis „Das Ende der Welt“ zu (nicht aber auf das „Hard-boiled Wonderland“, dessen Schauplatz Tokyo ist).

¹² Möglichkeiten, die beispielsweise Einsteins Relativitätstheorie mit einschließen, könnten durchaus als phantastisch gelten und unsere technisierte Wirklichkeit wäre theoretisch Stoff für einen Science-Fiction Roman aus römischer Zeit.

2. Nicht-mögliche Zeit: Diese ist nicht mit gängigen Zeitvorstellungen kompatibel. Unter diesen Punkt fallen auch jene Fiktionen, die in der Zukunft angesiedelt sind, weil die Zukunft nicht vorher gesagt bzw. festgelegt werden kann (was einem linearen Zeitverständnis entspricht). Bei Murakami ist streitbar, ob sein Roman in einer nahen Zukunft angelegt ist, wie die Sekundärliteratur einhellig behauptet. (Vgl. Kawakami 2002, 310) Genauso denkbar ist nämlich, dass es sich um eine Parallelwelt handelt, in der im Vergleich zu unserer gewisse Verschiebungen statt gefunden haben, wie das auch in seinem letzten Roman „1Q84“ der Fall ist. Im ersten Fall fällt Murakami unter die „nicht-mögliche Zeit“, im anderen nicht. Ishiguro dagegen hat seinen Roman in der jüngsten Vergangenheit angesiedelt, aber den geschichtlichen Verlauf des 20. Jahrhunderts nach dem 2. Weltkrieg verändert – erfüllt dementsprechend das Kriterium der nicht-möglichen Zeit und damit des Phantastischen.
3. Nicht-mögliche Wesen: Solche kommen bei beiden Autoren vor. Bei Ishiguro sind das Klone und bei Murakami Wesen wie Schwärzlinge („Hard-boiled Wonderland“) oder Einhörner („Ende der Welt“). (Vgl. Zipfel 2001, 110-113)

Beide Romane enthalten phantastische Elemente und sind somit zur phantastischen Literatur zu zählen. Wie in diesen Kapiteln gezeigt, bedienen sich Ishiguro und Murakami nicht eines, sondern einer Vielzahl an Genres, um sie auf postmoderne Art ineinander übergehen und sich gegenseitig durchbrechen zu lassen.

II. IMAGINIERTE WELTEN

2.1 Settings

In einem Interview sagt Ishiguro über seinen Roman „An Artist of the Floating World“, der in einem imaginären Japan angesiedelt ist, folgendes:

It's just an imaginary city, for various reasons. [...] By setting it in an unspecified venue, I could suggest that I'm offering this as a novel about people and their lives, and that this isn't some piece of documentary writing about a real city. And it just gave me a lot more freedom. (Ishiguro/Mason 1989, 340)

Diese Überlegungen und eine entsprechende Ansiedlung in imaginären Settings gelten sowohl für „Never Let Me Go“ als auch für Murakamis „Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt“.

Zwischen Realität und Imagination verortet, unterscheiden sie sich vom bekannten England/Japan und lehnen sich doch so eng wie möglich (Murakami) bzw. nötig (Ishiguro) daran an.

Murakamis Tokyo ist echt, aber um einige phantastische Elemente wie den Datenkrieg, Schwärzlinge und das An- und Abdrehen von Tönen erweitert. Diese Abweichungen ermöglichen das völlig phantastische „Ende der Welt“. Dementsprechend stehen die zwei Welten „Hard-boiled Wonderland“ und das „Ende der Welt“ einander als konträr gegenüber, im Sinne des Dualismus von Realität und Imagination – die zuletzt ineinander übergehen.

Ein Setting, das in beiden Welten vorkommt, und sich daher für einen Vergleich besonders eignet, ist die Bibliothek. Im „Hard-boiled Wonderland“ kommt sie auf folgende Weise vor:

Dann ging ich zu Fuß zu der öffentlichen Bücherei, die in der Nähe lag, und fragte die dünne, langhaarige junge Frau, die an der Auskunft saß: „Haben Sie etwas zu Säugetierschädeln da?“ [...]

Sie überlegte eine Weile, dabei auf der Unterlippe kauend. „Einen Augenblick bitte. Ich sehe nach“, sagte sie, drehte sich am Tisch um und tippte auf der Tastatur ihres Computers das Wort *Säugetier*. [...] Ich ging also zu dem 31 gegenüber und sie holte unterdes hinten meine Bücher. Als ich zurückkam, war sie noch nicht wieder da, so daß ich mit dem Hörnchen in der linken Hand vor der Auskunft verharrte. Die alten Männer, die auf der Bank saßen und Zeitung lasen, schauten mit großen Augen mal zu mir, mal zu dem Eis in meiner Hand. [...] Auf dem Schreibtisch lag wie ein eingeschlafenes Zwergkaninchen ihr angefangenes Taschenbuch, den Rücken gekrümmt. Es war der zweite Band der japanischen

Übersetzung von H.G. Wells' Biographie *Der Zeitreisende*. [...] Daneben lagen drei sauber gespitzte Bleistifte. Und sieben oder acht Büroklammern. Warum überall immer Büroklammern herumliegen mußten, war mir ein Rätsel.¹³ (Murakami 1995, 98-100)

Die Beschreibung der Umgebung bleibt recht rudimentär und Watashi kommt nicht über den Eingangsbereich der Bibliothek hinaus, wo nur alte Männer auf Bänken erwähnt und der Arbeitsplatz der Bibliothekarin näher beleuchtet werden. Er fokussiert auf das für ihn Wesentliche, was wiederum für die Ich-Perspektive als logisch erscheint.

Im Gegenteil zu Ishiguro bedient sich Murakami einer gewissen Komik, die im obigen Zitat auftritt, wenn Watashi sich bei der Bibliothekarin wie ein Hobbyarchäologe oder Biologe nach Säugetierschädeln erkundigt.

Außerdem sticht H.G. Wells „The Time Machine“ hervor.¹⁴ In diesem frühen Science-Fiction Roman gibt es wie im „Hard-boiled Wonderland“ eine Ober- und Unterwelt. In der Unterwelt leben die menschenfressenden Morlocks, Wesen, die Imagination und Tod verkörpern. An mondlosen Nächten schnappen sie sich die friedlichen Eloi, die sich wiederum vor der Dunkelheit fürchten. Das erinnert an die menschenfressenden Schwärzlinge Murakamis, die in der finsternen Unterwelt Tokyos hausen. Murakami verarbeitet also Teile von „The Time Machine“ in seinem Roman.

Wie Ishiguro verbirgt Murakami Relevantes in scheinbar Nebensächlichem, wenn er die Büroklammern bemerkt. In diesen versteckt sich bei Murakami ein magischer Schutz vor den Schwärzlingen – weshalb sie wie Hinweise in der Nähe des alternden Professors ausgestreut werden.

Kein Gebäude zeigt irgendwelche auffälligen Merkmale – keine Verzierungen, nicht einmal Schilder, alle Fensterläden sind fest verschlossen, und es gibt niemanden, der ein- oder ausgeht. So ähnlich wie ein Postamt ohne Briefe oder eine Zeche ohne Kumpel oder eine Leichenhalle ohne Leiche. Doch seltsamerweise machen diese absolut totenstillen Häuser nicht den Eindruck des Verlassenseins. Jedesmal, wenn ich an den Häuserreihen vorbeigehe, habe ich vielmehr das Gefühl, als hielten hinter den Mauern um mich herum Menschen, von denen ich keine Ahnung habe, den Atem an und führen heimlich fort, Dinge zu tun, von denen ich noch weniger Ahnung habe.

In einem dieser stillen Häuserblocks liegt die Bibliothek. [...] Es gibt nichts, was sie als Bibliothek ausweisen würde, keinerlei äußere Anzeichen. Mit den düster wirkenden, verwitterten alten Steinmauern, dem schmalen Vordach, den eisenvergitterten Fenstern und den massiven Holzläden könnte sie ebenso gut als Getreidespeicher durchgehen. [...]

¹³ Die zu „Hard-boiled Wonderland“ gehörenden Passagen werden wie in der deutschen Übersetzung von Ortmanns und Stalph in Folge fett geschrieben.

¹⁴ Technik ist dabei kein unwesentlicher Faktor und Murakami übt Technologiekritik.

Die schwere Holztür knarrt, als ich sie aufdrücke. Dahinter erstreckt sich ein langer, gerader Korridor. Alles ist verstaubt, und die Luft steht, anscheinend schon jahrelang. Die Dielen sind an den typischen Stellen abgelaufen und durchgetreten, die verputzten Wände passend zum Licht der Glühbirnen vergilbt.

Zu beiden Seiten des Korridors befinden sich Türen, die mit Ketten verriegelt sind und auf deren Knäufen sich weißer Staub angesammelt hat. Nur die fragile Milchglastür am Ende des Korridors ist unverriegelt. Man sieht Licht dahinter. [...] Der schlichte leere Raum erinnert an einen zu groß geratenen Bahnhofswartesaal – kein Fenster, nichts, was die Bezeichnung Dekoration verdient hätte. Ein einfacher Tisch, drei Stühle und ein alter gußeisener Kohleofen, das ist alles. Außerdem noch eine große Standuhr und die Büchertheke. [...] Auf der Theke liegen ein paar silbrige Büroklammern herum. Ich nehme eine in die Hand und spiele ein bißchen herum, bis ich mich schließlich auf einen der Stühle am Tisch setze. (Murakami 1995, 54-57)

Im Vergleich zum „Hard-boiled Wonderland“ fällt die Beschreibung dieser phantastischen Bibliothek, in der „alte Träume“ aus Einhornschädeln gelesen werden, wesentlich elaborierter aus. Dahinter könnte die Selbstverständlichkeit einer alltäglichen Bibliothek aus Tokyo versus einer imaginären stecken, die grundsätzlich intensiverer geistiger Bearbeitung bedarf, um realistisch zu wirken.

Diese Bibliothek ist eine unheimliche, die subtil mit dem Tod verknüpft wird: Ganz salopp zeigt sich eine ‚Leichenhalle ohne Leiche‘, weiters ‚totenstille‘ Häuser. Verborgene Menschen, die geheim den Atem anhalten, strömen ebenfalls etwas Unheimliches aus.

Aus der Menschenleere, die übrigens ganz im Gegensatz zur Realität Tokyos steht, ergibt sich eine Einsamkeit, die in diesem Kontext offensichtlicher als im belebten Tokyo ist – bekanntermaßen erzeugen gerade Großstädte mit ihrer Anonymität Einsamkeit und mit ihren Menschenmassen die Illusion des genauen Gegenteils.

Die Bibliothek selbst liegt ebenfalls versteckt und wäre ohne einen genauen Lageplan unauffindbar. Sie wirkt mit ihren ‚eisenvergitterten‘ Fenstern und den düsteren Steinmauern verschlossen und alles andere als einladend, ein Eindruck, der sich in ihrem verstaubten, verriegelten Inneren fortsetzt.

Bedeutungsvoller als dem Anschein nach ist das Fehlen von Dekoration, denn sie ist ein Zeichen des Fehlens von Kunst – und von Seele. Mit den Büroklammern wird der Bogen direkt zur Bibliothek im „Hard-boiled Wonderland“ gespannt. Nicht zu übersehen ist bei der altmodisch anmutenden, phantastischen Bibliothek ihre trügerische Profanität.

Ishiguro wendet ähnliche Techniken an. Sein und Schein sind bei ihm oft kaum voneinander zu unterscheiden. Er baut auf einem realen, ländlichen England auf, nur um ihm einen unerwarteten Dreh zu geben. Dieser hängt weniger mit den eigentlichen Orten als ihrem Inhalt zusammen, in dem beispielsweise die Geschichte verändert wird; das stellt einen Teil

der Freiheit dar, von der Ishiguro im Zitat eingangs spricht. Offensichtlich macht er sich diese Vorgehensweise nicht nur in „Never Let Me Go“ zunutze. Sie findet sich u.a. in seinem berühmtesten Werk „The Remains of the Day“, für das er den angesehenen *Booker Prize* gewann (Sim 2010, 44):

The kind of England that I create in *The Remains of the Day* is not an England that I believe ever existed. I've not attempted to reproduce, in an historically accurate way, some past period. What I'm trying to do there, and I think this is perhaps much easier for British people to understand than perhaps people abroad, is to actually rework a particular myth about a certain kind of mythical England. I think there is this very strong idea that exists in England at the moment, about an England where people lived in the not so distant past, that conformed to various stereotypical images. That is to say, an England with sleepy, beautiful villages with very polite people and butlers and people taking tea on the lawn.
(Ishiguro/Herzinger/Vorda 1991, 139)

„The Remains of the Day“ wird wie alle bisherigen Romane Ishiguros aus der Ich-Perspektive erzählt.¹⁵ Der Butler Stevens, der an Würde, Pflicht und angemessenes Betragen glaubt, erinnert sich während sechs Tagen in den 1960ern an die 1920er und 1930er. Auf Anweisung seines Arbeitgebers Lord Darlington¹⁶, einem Bewunderer von Hitlers Regime, entließ er zwei jüdische Hausangestellte. (Sim 2010, 44-45) Daran lässt sich ablesen, dass Ishiguro sich schon früher mit dem Nazi-Regime und dessen Konsequenzen beschäftigte, nicht zuletzt im Hinblick auf Menschlichkeit.¹⁷ „Never Let Me Go“ spiegelt gewisse Systemmerkmale eines diktatorischen Regimes. Dazu zählt der Glaube an dieses System, das den Tod bestimmter Menschen fordert. Die Entmenslichung dieser Menschen ist ein weiteres Merkmal.¹⁸

Ishiguro nutzt seine Settings, um seine Romane zwischen Realität und Imagination nach Möglichkeit ins Metaphorische abheben zu lassen:

I always have this real problem because, on the one hand, you have to create the setting in your novel that feels firm enough, as concrete enough, for people to be able to find their way around it. On the other hand, if you make it too concrete, and too tied down to something that might exist in reality, that fictional work doesn't take off at that metaphorical level and people start saying, "Oh, that's what it was like in Japan at a certain time in Ishiguro's book or he's saying something about Britain in the 1930s". So

¹⁵ Mehr dazu im Kapitel „Die Ich-Erzählerin“.

¹⁶ Dieser Name stellt eine intertextuelle Referenz zu Lord Darlington in Oscar Wildes Stück „Lady Windermere's Fan“ dar.

¹⁷ In „An Artist of the Floating World“, das im Japan der 1930er angesiedelt ist, unterstützt der Protagonist den Militarismus mittels Kunst-Propaganda und Ishiguro, der 1954 in Nagasaki zur Welt kam, wo er die ersten sechs Jahre verbrachte, lernte das Nachkriegs-Japan selbst kennen. Vgl. Sim 2010, 6-7.

¹⁸ Durch die Kategorisierung als Klone verlieren sie ihr Recht auf Leben. Die Entmenslichung stellt sich daher als Notwendigkeit für das Funktionieren und die ethische Rechtfertigung des Systems heraus.

for me it is something that I feel I haven't quite come to terms with yet, but I'm trying to find some territory, somewhere between straight realism and that kind of out-and-out fabulism, where I can create a world that isn't going to alienate or baffle readers in a way that a completely fantastic world would. (Ishiguro/Herzinger/Vorda 1991, 141)

Dies führt uns zur Untersuchung, wie er diese Überlegungen in „Never Let Me Go“ realisiert. Am besten lässt sich das anhand eines Beispiels zeigen: Ruth, Kathy und Tommy unternehmen von den Cottages aus zusammen mit zwei Älteren einen Ausflug zum mythisch belegten Norfolk, den „lost corner of England“ (Ishiguro 2006, 167), um Ruths ‚possible‘ ausfindig zu machen. Dabei handelt es sich um den Menschen, dessen genetische Kopie sie darstellt. Sie haben es mit ihrem Ziel nicht eilig, lassen sich zunächst in einem Café an einer Klippe, direkt an der Küste, nieder und gehen anschließend zu einem Woolworth bummeln. Es ist Kathy, die diese Tätigkeiten unterbricht, um die Suche nach der *Possible* in den Straßen Norfolks¹⁹ aufzunehmen. Zunächst sieht es so aus, als könnte Rodney das Büro, in dem er Ruths *Possible* vor rund einem Monat gesehen hat, nicht wieder finden, doch dann entdecken sie es und beobachten die Frau mittleren Alters während einer Mittagspause durch die Glasfront. Als sie von anderen Angestellten gesehen werden, ziehen sie sich zu einer Mauer zurück, mit dem Vorhaben, in ein paar Minuten noch einmal nachzusehen. Es kommt jedoch anders, denn die Frau verlässt das Büro und sie nehmen die Verfolgung auf:

We came out of our trance and were off after her. In fact, Chrissie had to remind us to slow down or someone would think we were a gang of muggers going after the woman. We followed along the High Street at a reasonable distance, giggling, dodging past people, separating and coming together again.

Then the woman turned off the High Street into the little lanes near the seafront. Chrissie was worried she'd notice us away from the crowds, but Ruth just kept going, and we followed behind her.

Eventually we came into a narrow side-street that had the occasional shop, but was mainly just ordinary houses. [...] But she just kept walking, a dozen or so steps ahead, then went in through a door – into ‘The Portway Studios’. [...] We came in to find the woman we'd been following talking to a much older woman with silver hair, who seemed to be in charge of the place. [...] Neither woman paid much attention as we filed past, spread out and tried to look fascinated by the pictures.

Actually, preoccupied though I was with Ruth's possible, I did begin to enjoy the paintings and the sheer peacefulness of the place. It felt like we'd come a hundred miles from the High Street. The walls and ceilings were peppermint, and here and there, you'd see a bit of fishing net, or a rotted piece from a boat stuck up high near the cornicing. The paintings too – mostly oils in deep blues and greens – had sea themes. Maybe it was the tiredness suddenly catching up with us – after all, we'd been travelling since before dawn – but I wasn't the only one who went off into a bit of a

¹⁹ Bei Norfolk handelt es sich um eine ganze Grafschaft im Osten England. Diese unspezifische Verortung entspricht dem bereits behandelten Schema Ishiguros.

dream in there. [...] But now, in that gallery, the woman was too close, much closer than we'd ever really wanted. And the more we heard her and looked at her, the less she seemed like Ruth. [...] Then suddenly the woman had left, and we all kept standing about, avoiding each other's eyes. [...]

Eventually the silver-haired lady came out from behind her desk and said to Tommy, who was the nearest to her: "That's a *particularly* lovely work. That one's a favourite of mine."

Tommy turned to her and let out a laugh. Then as I was hurrying over to help him out, the lady asked: "Are you art students?"

"Not exactly," I said before Tommy could respond. "We're just, well keen."

The silver-haired lady beamed, then started to tell us how the artist whose work we were looking at was related to her, and all about the artist's career thus far. (Ishiguro 2006, 159-61)

Ishiguro navigiert die Figuren und Leser durch Straßen, die akkurat genug skizziert sind, um den Eindruck von Echtheit zu erwecken. Es fällt nicht auf, dass alle bis auf die „High Street“ namenlos bleiben. Wie Henriette Roos richtig bemerkt, zeichnet Kathy insgesamt das Bild eines idealisierten, sanften Englands, das in scharfem Kontrast zu ihrer Lebensrealität steht (Roos 2008, 46) und Norfolk, wie es aus obigem Zitat hervorgeht, ist keine Ausnahme. Eben diese Realität scheint durch die friedliche Oberfläche hindurch, wenn sie Ruths *Possible* verfolgen und mehr noch, als sie – scheinbar ganz harmlos und normal – von der älteren Dame gefragt werden, ob sie denn Kunststudenten seien. Wie so oft bei Ishiguro erweist sich das scheinbar Harmlose als verhängnisvoll. Ruth erfasst in folgender dramatischer Rede die soziale und persönliche Problematik dieser Erfahrung – und spricht aus, was alle befürchten, aber niemand auszusprechen wagt:

"We all know it. We're modelled from thrash. Junkies, prostitutes, winos, tramps. [...] *Art* students, that's what she thought we were. Do you think she'd have talked to us like that if she'd known what we really were? What do you think she'd have said if we'd asked her? 'Excuse me, but do you think your friend was ever a clone model?' She'd have thrown us out. We know it, so we might as well just say it. If you want to look for possibles, if you want to do it properly, then you look in the gutter. You look in rubbish bins. Look down the toilet, that's where you'll find where we all come from." (Ishiguro 2006, 164)

Ruth explodiert in ihrer Frustration, dass sich die Büroangestellte nicht als ihre *Possible* herausstellt.²⁰ Die imaginierte Reaktion der Kunsthändlerin im Sinne eines „was wäre wenn?“, wenn sie gewusst hätte, dass es sich nicht um ‚normale‘ Menschen handelt, erscheint nicht als übertrieben, wenn man die generelle Haltung der Nicht-Klone im Roman den Klonen

²⁰ Das Motiv des Mülls erscheint übrigens immer wieder in „Never Let Me Go“, nicht zuletzt auf den letzten Seite des Romans.

gegenüber beachtet; sogar Miss Emily, die Leiterin Hailshams, schreckt physisch vor ihnen zurück. Das erklärt auch die sofortige Anspannung beim Kontakt mit der grauhaarigen Frau, die Kathy veranlasst, dem recht unbeholfenen – und ehrlichen – Tommy zu Hilfe zu eilen.

Auffällig ist außerdem, dass sie sich gerade in einer Kunstgalerie wieder finden. Kunst mussten sie nämlich in Hailsham produzieren, um die Existenz ihrer Seele zu beweisen.²¹ An dieser Stelle erscheint Kunst ambivalent wie die Wälder in den beiden Werken, denn sie löst einerseits Frieden aus, wird aber andererseits utilitaristisch eingesetzt.²²

In einer anderen Szene besuchen Kathy, Tommy und Ruth ein mitten auf der Lichtung eines Waldes gestrandetes Boot. Zu diesem Zeitpunkt sind Tommy und Ruth bereits Organspender und insbesondere Ruth schafft den Weg zum Boot, der Züge einer Pilgerung trägt, nur mit Mühe. Das merkwürdige Boot ist fehl am Platz, gestrandet, den Protagonisten nicht unähnlich. Insofern symbolisiert es ihre Lage.

Wie geschickt und unterschwellig Motive im Roman verwoben werden, zeigt sich daran, dass bereits in der Kunstgalerie gebrochene Bootsteile als Dekoration hängen – und als solche nutzbar gemacht werden. Auf das Verhältnis von Kunst, Imagination und Tod gehe ich im Kapitel „Kunst und die Seele“ ein, doch es darf vorangestellt werden, dass selbst Kunst nicht harmlos ist; im Gegenteil folgt sie teilweise den Prinzipien des Utilitarismus, indem die Klone als doppelte Produktionsmaschinen wirken. Die Verortung der Szene in einer Kunstgalerie spiegelt auf diese Weise eine oberflächliche Ruhe, eine Harmlosigkeit wider, die sich als bloßer Schein entpuppt.

2.2 Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt

„Hard-boiled Wonderland“ und „Das Ende der Welt“ bilden zusammen ein Werk. Jedoch sind sie ihrer Struktur nach strikt zweigeteilt, wobei sie sich stets bei etwa gleicher Länge abwechseln; während sich zu Anfang zwischen ihnen kaum Berührungspunkte ergeben, verschmelzen sie thematisch und symbolisch im Verlauf des Romans immer mehr miteinander. „Hard-boiled Wonderland“ steht hierbei für das Bewusste und „Das Ende der Welt“ für das Traumhafte, Unbewusste.

²¹ Der Grund dahinter sind Sponsoren, die sich nur zum Spenden für einen guten Zweck – etwa die Erhaltung Hailshams – überzeugen lassen, wenn dieser d.h. die Klone sich als würdig bzw. menschlich erweisen.

²² Gleiches gilt für Propaganda-Kunst, wie sie in „An Artist of the Floating World“ erscheint.

In Murakamis „Hard-boiled Wonderland und Das Ende der Welt“ kommt die Frage danach, ob es sich bei den Hauptfiguren um Menschen handle, zunächst nicht auf. Sie leben zwar in einer teils phantastischen Welt, die sich von der unseren an gewissen Schnittstellen unterscheidet und in der u.a. Einhornschädel eine große Rolle spielen, aber die Menschen bleiben doch Menschen. Je weiter der Roman jedoch fortschreitet und sich der Verdacht bildet, dass es sich beim „Ende der Welt“ um eine computerspielartige Konstruktion aus dem Bewusstsein des Ich-Erzählers ‚Watashi‘ handelt, desto mehr stellt sich die Frage, inwiefern die einzelnen Figuren am „Ende der Welt“ nur Schemata, Schablonen sind, zumal sie keine Seele haben²³ und – wie auch jene im „Hard-boiled Wonderland“ keine Namen tragen; sie werden nur ihren Funktionen und Eigenschaften entsprechend bezeichnet. So finden sich u.a. ‚der Wächter‘, ‚der Oberst‘ (auch als ‚der Alte‘ bezeichnet), und der (in beiden Welten) namenlose Ich-Erzähler: der ‚Traumleser‘.

Für die schatten- und seelenlose Welt am „Ende der Welt“ ist es weniger überraschend, dass die Figuren keine Namen tragen, sondern nur Funktionen innehaben.²⁴ Doch was bedeutet es für das „Hard-boiled Wonderland“? Diese in Konsum und Technik befangene Welt kann als ebenso seelenlos wie ihr imaginäres Gegenstück interpretiert werden; es kommt zur Spiegelung der einen Welt in der anderen. In diesem Kontext ist die Namenlosigkeit nicht nur sinnvoll, sondern nahezu zwingend. Namen kennzeichnen Individuen, verlieren diese ihre Namen, so werden sie schematischer und können funktional eingeordnet werden.²⁵ Möglicherweise werden die Menschen in einer technologisierten, konsumverhafteten Welt wie im „Hard-boiled Wonderland“ vorwiegend als Nummern, als Daten erfasst.

In Ishiguros Roman tragen die Figuren zwar Namen, aber keine vollständigen, denn die Nachnamen werden zu einem einzigen Buchstaben, einer einzigen Initialie verkürzt. Eine gewisse Menschlichkeit kann ihnen nicht abgesprochen werden (Vorname), doch eine Gleichbehandlung würde der utilitaristischen Zweckentfremdung ihrer Körper entgegen stehen. Würden sie nämlich als Menschen angesehen werden, so wäre einem System, das von den ‚students‘ (Klonen) verlangt, bereitwillig die eigenen Organe und schließlich das ganze Leben für andere zur Verfügung zu stellen, die ethische Grundlage entzogen. Hierin zeichnet

²³ Diese sterben langsam ab; die betroffenen Seelenstücke werden von Einhörnern – die an deren Gewicht schließlich verenden – zusammen getragen und in die weiter verwerteten Einhornschädel gespeist.

²⁴ Ein Muster, das Murakami auch in früheren Romanen anwendet.

²⁵ Eine Extremform bilden etwa die Konzentrationslager der Zeit des Nationalsozialismus, die Juden nicht als Menschen, sondern als Nummern wahrnahmen, die ihnen eintätowiert wurden.

sich eine massive Kritik an utilitaristischen Systemen und Denkweisen ab, die nicht nur in der Medizinethik entscheidend sein können.²⁶

2.2.1 Hard-boiled Wonderland

Der Eintritt in diese Welt geschieht durch einen sonderbaren Lift. In diesem steckt der Protagonist und Ich-Erzähler „Watashi“ (eine der Ich-Formen im Japanischen), der jegliches Orientierungsgefühl verliert und nicht weiß, ob der Lift nach oben oder unten fährt:

Er [der Aufzug] fuhr so langsam, daß ich mein Richtungsgefühl verlor. Möglicherweise war es auch abwärts gegangen, oder er hatte sich überhaupt nicht bewegt. [...] Möglicherweise war er auch zwölf Stockwerke auf- und drei abwärts gefahren oder hatte einmal die Erde umrundet. Ich wußte es nicht. (Murakami 1995, 13)

Lewis Carrolls Alice beginnt ihre Reise ins Wunderland ebenfalls durch eine tunnelartige Form, den Kaninchenbau, der physikalischen Gesetzen enthoben scheint. Sie fällt zwar und das schnell und lang, zugleich aber hat sie Zeit, die vielen Dinge im Regal zu bewundern. Murakami bedient sich statt des Kaninchenbaus eines merkwürdigen Lifts, der anderen Regeln folgt und das auch im physikalischen Sinn:

Es war erschreckend still. Als ich eingestiegen war, glitt lautlos – im wahrsten Sinne des Wortes: ohne jeden Laut – die Tür zu, und danach war nicht mehr das geringste Geräusch zu hören, so dass ich nicht sagen konnte, ob der Aufzug nun stillstand oder ob er sich bewegte. (Murakami 1995, 14)

Dieser Lift, der die phantastische Möglichkeit einer Erdumrundung mit ein zu schließen scheint, führt nicht nur Watashi an seinen Auftragsort, sondern auch den Leser in den Roman. Murakami geht dabei geschickt vor, indem er den Eintritt in eine phantastische Welt – nicht zuletzt durch den Titel – markiert, dem Leser aber offen lässt, ob er ihn ernst nimmt oder nicht, denn theoretisch könnte Watashi mit den Merkwürdigkeiten übertreiben oder sie sich schlichtweg einbilden.

²⁶ Vergleiche hierzu das Kapitel „Organtransplantation und Ethik.“

Die Geräuschlosigkeit setzt sich außerhalb des Aufzugs fort und schließlich wird auch geklärt warum: Ein alter, genialer Wissenschaftler kontrolliert Töne über Schädel (Murakami 1995, 50-52) und hat einfach vergessen, den Ton wieder anzudrehen.

Okkulte Erklärungen, wie sie im Roman angeboten werden, sind, wie bereits definiert, ein typisches Zeichen für das Phantastische.

Im Hard-boiled Wonderland²⁷, das in Tokyo angesiedelt ist, tobt ein Datenkrieg, in den der Protagonist in seiner Funktion als Kalkulator mit hinein gezogen wird. Dieser Krieg wird zwischen den beiden Organisationen ‚System‘, das in staatlicher Hand liegt, und ‚Fabrik‘ geführt, wobei beide mafiaähnliche Strukturen aufweisen. (Strecher 2002, 17-21) Die *Fabrik* ist der Kontrahent des *Systems*: Daten, die das *System* verschlüsselt, werden von der *Fabrik* stets geknackt. Die bislang einzig erfolgreiche Ausnahme waren Daten, die durch ‚Shuffling‘ gesichert wurden.

Zu Beginn des Romans wird Watashi vom Professor aufgefordert, Daten für ihn zu *shuffeln* und setzt damit eine verhängnisvolle Kettenreaktion in Gang. Wie sich schließlich herausstellt, war Watashi der einzige von 26 Versuchspersonen, der dieses Experiment – das immerhin ein Implementieren der Kanäle zum *Shuffeln* im Gehirn umfasst – überlebt hat. Als (okkulte) Erklärung für dieses Überleben wird vom Professor angeboten, dass die innere Welt Watashis strukturierter und sein ‚Psychokern‘ dicker gewesen sei, seine Persönlichkeit reifer und widerstandsfähiger. (Murakami 1995, 343)

Diese Erklärung ist nicht zuletzt deshalb interessant, weil Watashi ein eher passiver Held bzw. Antiheld ist und viele Dinge einfach geschehen lässt, was wiederum typisch für Murakami ist. (Strecher 2002, 17-21) An dieser Stelle sei angemerkt, dass auch Ishiguros Figuren sich ‚einfach‘ ins System und dem fügen, was ihr vorgefertigtes Schicksal zu sein scheint.

Hinter der Konstruktion eines Datenkriegs steckt eine Technologiekritik. Diese ist charakteristisch für japanische Dystopien. (Napier 1996, 186-88)

²⁷ Murakamis Titel für das Wonderland erfüllt im Japanischen zwei Funktionen. Erstens erinnert *wandārando* *wanda-rando*, ワンダーランド, phonologisch an Alice in Wonderland. Zugleich unterscheidet es sich sehr von dem japanischen Titel 「アリスの不思議の国」 von Lewis Carrolls Werk. Zweitens kann *wandārando*, ワンダーランド, als Metapher für die Seele gesehen werden. (Ōta 2006, 53)

2.2.2 Das Ende der Welt

Am Ende der Welt gibt es keine offensichtlichen Gefahren, weder Schwärzlinge noch Bedrohungen durch Mitglieder mafiaartiger Organisationen (*Fabrik* und *System*). Statt dessen findet sich eine scheinbar friedliche Stadt, durch die ein Fluss fließt, in der es einen Wald gibt und die von mittelalterlich anmutenden, unheimlich glatten Mauern umgeben ist. Friedfertige Tiere (die sich als Einhörner herausstellen) leben unter tags in dieser Stadt, verlassen sie abends und die wenigen Menschen lassen sich kaum blicken. Ein Wächter bewacht den einzigen Ein- und Ausgang der Stadt – der sich als reiner Eingang entpuppt, denn wer einmal eintritt, darf die Stadt nicht wieder verlassen.

Die Eintrittskarte in die Stadt ist das Ablegen des eigenen Schattens. Kein Problem, meint der Wächter, denn: „Völlig nutzlos, so ein Schatten, bloß Ballast.“ (Murakami 1995, 85) Nachdem Boku mit einem extrem scharfen Messer von seinem Schatten getrennt wurde, sehen er und der Wächter sich den elenden Schatten an, der nun vom Boden abgelöst auf einer Bank hockt. Bei diesem Anblick stellt der Wächter dessen oben zitierte Nutzlosigkeit fest.

Und tatsächlich: Welcher Mensch braucht einen Schatten, um zu überleben? Die Logik des Wächters besticht innerhalb eines phantastischen Rahmens, in dem Menschen ihre Schatten verlieren können.

Etwas ganz anderes behauptet hingegen der menschliche Schatten: „’Der Mensch kann ohne Schatten nicht leben, und ohne den Menschen existiert der Schatten nicht. Und trotzdem sind wir jetzt getrennt, du lebst, ich bin da. Da stimmt doch was nicht!’“ (Ebd.)

2.2.2.1 Ich-Formen

In der japanischen Originalversion *Sekai no owari to hādoboirudo wandārando* 世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド, unterscheidet sich die Ich-Perspektive des Schattens von jener Watashis 私, und Bokus 僕: Er spricht von sich als „Ore“ 俺, einer männlichen, umgangssprachlichen Ich-Form. Jede dieser Ich-Formen steht für ein anderes Bewusstsein, eine andere Perspektive auf sich selbst und eine andere Haltung zur Welt, in deren Kontext die jeweilige Ich-Form stets eingebettet ist. Im Japanischen kann die Ich-Form wechseln, je

nachdem mit wem man spricht; so wird gegenüber einem Vorgesetzten eher eine untergeordnete Ich-Form gewählt und keinesfalls etwa „Ore“.

Murakami spielt also mit diesen unterschiedlichen Bewusstseinsformen, die das Japanische erlaubt und die in anderen Sprachen nur mit einem „ich“ verloren gehen. In der englischen Übersetzung wird dieses Problem übrigens von Alfred Birnbaum so gelöst, dass das „Ende der Welt“ im Präsens und das „Hard-boiled Wonderland“ im Imperfekt steht, um einen Unterschied zwischen den beiden Welten zu erzeugen, der natürlich wirkt. (Rubin 2003, 117) Eine Lösung, die sich im Übrigen auch in der deutschen Übersetzung von Annelie Ortmanns und Jürgen Stalph findet. Zur weiteren Unterscheidung werden zum „Hard-boiled Wonderland“ gehörige Passagen fett gesetzt.

Im Japanischen bleiben Watashi (förmlich, für beide Geschlechter) und Boku (informell; nur für Männer) strikt getrennt, außer wenn Watashi gegenüber anderen Figuren von sich spricht: Dabei verwendet er, wie auch normalerweise andere junge Männer, „Boku“. Wie Jay Rubin bemerkt, wird dieses Detail gegen Ende signifikant, wenn die beiden Welten immer mehr ineinander schmelzen und Watashi wissen will, was zur Hölle aus ihm (nämlich Watashi, der von sich – wie für einen jungen Mann üblich – als ‚Boku‘ spricht) werden wird – und sich damit zugleich nach dem Schicksal von Boku aus dem Ende der Welt erkundigt. (Ebd.)

2.2.2.2 Schatten

Wie sich herausstellt, ist der Schatten alles andere als Ballast: Er verkörpert die Seele. Insofern erscheint es als passend, dass etwas nicht stimmt. Der Schatten beschwert sich: „Die Luft hier gefällt mir nicht, sie ist anders als überall sonst. Sie hat weder auf mich noch auf dich einen guten Einfluß. Warum läßt du mich bloß im Stich?“ (Murakami 1995, 85) Und: „’Wenn das nur geht...’, sagte der Schatten. ‚Ich habe ein schlechtes Gefühl dabei. Laß uns bei der erstbesten Gelegenheit abhauen [...]?’“ (Ebd. 85-86)

Tatsächlich ist es der Schatten, der fortan Fluchtpläne ausheckt und sich bis zuletzt für eine Flucht einsetzt. Sein natürlicher Gegenspieler ist der Wächter, der den Schatten beaufsichtigt und schließlich als Arbeitshelfer beim Verbrennen der toten Einhörner einsetzt. (Murakami 1995, 324-26)

Zwei Perspektiven, was ein und dieselbe Tätigkeit betrifft, werden kontrastiert. So sagt der Wächter über den Schatten:

„Prächtig geht’s ihm. Ich lasse ihn mehrere Stunden täglich raus, damit er sich bewegt. [...] Sicher, im Winter, wenn die Tage kürzer sind und es kalt wird, verschlechtert sich der Zustand eines Schattens schon, das ist nun mal so. Niemand kann dafür. Das Natürlichste von der Welt ist das, die Natur hat es so eingerichtet. Weder deine noch meine Schuld. [...]“ (Murakami 1995, 324)

Am „Ende der Welt“, einer künstlich erzeugten (Traum-)Welt, ist selbstredend nichts natürlich.²⁸ Im Roman werden Natur bzw. Natürlichkeit vom Wächter mit Tod gleichgesetzt, ein kluger Schachzug, denn was kann dem Menschen natürlicher erscheinen als die Grundpfeiler des Lebens, nämlich Geburt und Tod?

Insofern kämpfen die vom System privilegierten Normalbürger in „Never Let Me Go“ gegen die von der Natur gesetzten Grenzen – den Tod – an und den Preis müssen andere, Unschuldige zahlen.

Natur und Natürlichkeit sind also nicht zu verwechseln, werden vom Wächter aber wie selbstverständlich vermengt. Dieser Wächter schützt das System, indem er die Seelenlosigkeit der Stadt bewahrt und, wie Strecher belegt, auch das System in „Hard-boiled Wonderland“ verkörpert. (2002, 42) Die Figuren besitzen nur scheinbar Wahlfreiheit.

Die Behauptung des Wächters, dass niemand etwas dafür könne, dass sich der Zustand des Schattens im Winter nun einmal (bis zu seinem Tod) verschlechtere, klammert aus, dass er künstlich – und zwar durch ihn, den Wächter, – von seinem Menschen getrennt wurde und gehalten wird. Erst durch diese Information, nämlich, dass der Wächter verantwortlich für die Trennung ist, entsteht ein vollständiges Bild.

Mehr als die Frage von Schuld und Unschuld stellt sich bei Murakami jene von Bewusstsein und Unbewusstem: Ist der Wächter sich seiner Rolle bewusst oder tatsächlich so ignorant, wie er vorgibt?

Der Schatten hält beim persönlichen Gespräch mit Boku den Worten des Wächters folgendes entgegen:

„Bewegung?“ wiederholt er [der Schatten] und sieht mich empört an.

„Schöne Bewegung! Ich muß dem Wächter helfen, die Tiere zu verbrennen, nur dafür schleppt er mich jeden Tag hier raus! Kadaver aufladen, zum Apfelwäldchen fahren, Kadaver abladen, mit Öl übergießen und verbrennen. Vorher hackt er ihnen fein säuberlich den Kopf ab. [...]“ (Murakami 1995, 326)

²⁸ Das Argument der Natürlichkeit wird allerdings bei vielen kulturellen Praktiken eingesetzt und dient der Verschleierung. So kann es ‚natürlich‘ sein, dass Österreicher Ski fahren oder dass der Mann der Kopf des Haushalts sei. Stereotype und Diskriminierung gehen also eng mit ‚Natürlichkeit‘ einher.

Während der Wächter die Lage so darstellt, als würde er dem Schatten einen Gefallen tun, indem er ihn raus lässt, klingt dieselbe Sache beim Schatten nach einer Zumutung. Er wird vom Wächter benutzt für etwas, das ihm im Grunde zuwider ist und wie nebenbei mischt sich hier der Tod unter. Der Tod der Einhörner wird ebenfalls für einen bestimmten Zweck genutzt, denn ihre gesäuberten Schädel dienen als Behältnis für alte Träume.²⁹

2.2.2.3 Mauer

Der anfängliche, friedliche Eindruck der Stadt erweist sich als trügerisch. Mit dem Einbruch des Winters werden die Einhörner langsam immer schwächer und die nur für sie - und die Vögel - nicht unüberwindlichen Mauern, gewinnen an Macht. Boku, der vor dieser Mauer gewarnt wird, unterschätzt sie bei seiner (vom Schatten auferlegten) Mission, eine Karte von der Stadt anzufertigen, kommt ihr zu nah und erkrankt schwer. Diese Mauern sind alles andere als harmlos – und sie haben ein Bewusstsein, das im Winter stärker wird. Der alte Oberst erklärt Boku:

Aber es gibt nichts Gefährlicheres als die Mauer im Winter. Im Winter hält die Mauer die Stadt noch fester zusammen als sonst. Uns wird deutlich und unmissverständlich bewußt, daß wir hinter ihr eingeschlossen sind. Ihr entgeht nichts von dem, was hier passiert, absolut nichts. Deshalb solltest du dich in keinsten Weise mit ihr anlegen, nicht einmal nähern solltest du dich ihr. (Murakami 1995, 184)

Trotzdem versucht Boku die Karte – auftragsgemäß noch vor Winteranbruch – zu zeichnen und dafür darf er sich speziell im Wald nicht zu weit von der Mauer entfernen, andernfalls läuft er Gefahr, die Orientierung zu verlieren. Noch ist der Winter nicht angebrochen, was sich bald mit den ersten Schneeflocken des Jahres ändern wird. Die Effekte der Mauer und das Gefühl, das sie auslöst, werden von Boku so beschrieben:

Doch seltsamerweise – sobald ich mich einmal von der Mauer entferne und ins Waldesinnere vordringe, eröffnet sich mir eine Welt des Friedens und der Ruhe. [...] Dieser Eindruck wird um so stärker, je weiter ich mich von der Mauer entferne und in das Waldesinnere vordringe. Die Schatten des Unglücks verfliegen, die Formen der Baumstämme und die Farben der Blätter werden irgendwie friedlicher, die Rufe der Vögel klingen wieder angenehm. [...] Hinter der Ruine erhebt sich die Mauer. Es ist das erste Mal, daß ich im Wald so nah an sie herankomme. Jetzt sieht sie tatsächlich

²⁹ Mehr zu deren Bedeutung im Kapitel „Der Traumleser“.

lebendig aus, beinahe als würde sie atmen. [...] Es wird dunkel. Ich stehe auf und fege mir das trockene Gras von der Kleidung – da streift die erste Schneeflocke meine Wange. Als ich zum Himmel aufblicke, hängt die Wolke viel tiefer als zuvor, dunkler und unglücksselig. Dicke, behäbige Schneeflocken wiegen sich im Wind und tanzen langsam zur Erde herab. Der Winter ist da.

Bevor ich aufbreche, sehe ich mir die Mauer noch einmal an. Die vor dem düsteren Himmel tanzenden Schneeflocken lassen sie noch perfekter wirken als sonst. Als ich zur Mauer aufblicke, habe ich das Gefühl, sie sieht mit tausend Augen auf mich herab. Wie ein eben erwachtes Urlebewesen baut sie sich vor mir auf. Sie scheint mir zuzurufen: **Warum bist du hier? Was suchst du?** (Ebd. 185-89)

Es fällt ihre außerordentliche Lebendigkeit auf – die mit Beseeltheit nicht zu verwechseln ist. Schon vor dem Einbruch des Winters wird sie als atmend und lebendig wahrgenommen. Dort, wo ihr Blick nicht hin reicht, in einiger Entfernung verborgen im Wald, wird die Welt friedlicher. Vögel können die Mauer überwinden und im Wald klingen ihre Stimmen angenehm – nach Freiheit. Wie sich noch herausstellt, ist der Wald nicht der Ort der beliebig Verbannten, sondern jener, die noch Seele besitzen:

„Mach dir nichts vor!“ sagt er. „Die Mauer übersieht kein Stückchen Seele! Selbst wenn einmal ein winziger Rest übriggeblieben sein sollte – die Mauer hätte längst alles eingezogen. Und falls sie das nicht geschafft hätte, hätte sie die Kleine in die Verbannung geschickt. Wie das ihrer Mutter offensichtlich passiert ist.“ (Murakami 1995, 214)

Die Mauer ist also jenes kalkulierende Bewusstsein, das gegen jede Spur an Seele kämpft. Sie wird mit Attributen wie Unglück, Unglückseligkeit, Dunkelheit und Düsternis behaftet, wirkt generell unheimlich und nimmt die Rolle eines mächtigen Antagonisten ein, der trotz seiner Gegenständlichkeit lebt. Belebte Gegenstände lassen an Märchen denken, ebenso das Motiv des Waldes, das auch bei Ishiguro Bedeutung hat. Märchenhafte Strukturen zeigen sich auch im Kampf Gut gegen Böse, beim Einsatz von Einhörnern und selbst bei den Ganoven, die Watashi im Hard-boiled Wonderland heimsuchen: Zwerg und Riese. (Murakami 1995, 104, 165-180) Murakamis formale Schlichtheit ist dabei wie Ishiguros scheinbare sprachliche Einfachheit trügerisch, denn er spielt in typisch postmoderner Manier mit den Genres und biegt sie für eigene Zwecke zurecht. Er hantiert geschickt mit Begriffen und achtet darauf, bestimmte Bilder nicht zu überdehnen; er verändert sie auf unkonventionelle Weise. Zwerg und Riese werden zwar als solche beschrieben, aber nur getrennt: Auf Seite 104, wo sie das erste Mal erwähnt werden, treten sie folgendermaßen in Erscheinung:

„Einer war ein Schrank, ja?“ fragte ich.

„Ja, ein Riesenkerl. Der andere war ein Zwerg. Knapp einsfüßig, und gut angezogen. Die beiden waren jedenfalls ein furchteinflößendes Gespann.“
(Murakami 1995, 104)

Später, als Watashi mit ihnen zu kämpfen hat, kommt der Zwerg in der Beschreibung nicht mehr als solcher, sondern nur noch als „Knirps“ vor.

Die Mauer steht offensichtlich für Grenzen, auch im Sinne einer Gefängnismauer – die nur von der Phantasie überflügelt werden kann: „Die Phantasie ist frei wie ein Vogel und weit wie das Meer. Wer könnte sie aufhalten?“ (Murakami 1995, 172) Vögel sind, wie wir gesehen haben, die einzigen, die jene perfekte Bewusstseins-Mauer überwinden können. Das obige Schlüsselzitat versteckt sich mitten im Roman, durch Sarkasmus beinahe unsichtbar gemacht. Es fällt im Gespräch Watashis mit dem Zwerg:

„Darf ich [Watashi] meine Phantasie ein bißchen spielen lassen?“
„Nur zu. Die Phantasie ist frei wie ein Vogel und weit wie das Meer. Wer könnte sie aufhalten?“
„Ihr seid weder vom *System* noch von der *Fabrik*. So gehen die nicht vor, weder die einen noch die anderen. [...]“ (Ebd.)

Wie schon Aristoteles festgestellt hat, kann die Imagination sich irren, was hier der Fall ist: Zwerg und Riese gehören sehr wohl zur *Fabrik*.

Der Knirps setzt in seiner Aussage zwar Sarkasmus ein, doch er spricht die Wahrheit – Phantasie kann gelenkt, aber von außen nicht eigentlich aufgehalten werden. Diese Unaufhaltsamkeit ist eine der Grundeigenschaften der Imagination. Sie rettet weder Watashi noch die Protagonisten in „Never Let Me Go“ vor dem Tod, hat aber immerhin das Potenzial dazu. Boku dagegen lebt nur durch Imagination und kann außerhalb der Räume, die sie schafft, nicht existieren.

„Das Ende der Welt“ ist eine seelenlose Welt ohne Kunst, in der ein geblendeter Traumleser sein Handwerk praktiziert.³⁰

³⁰ Näheres hierzu im Kapitel „Traumleser“ und dem Abschnitt V. Kunst und die Seele.

2.3 Imaginäres England

Writing with what resurfaces constantly as an irreconcilable loss in mind, of the Japan he left behind, as it has been speculated, Ishiguro relates to the question of Englishness with the detachment, self-effacement, and introvert sensibility of a spectator, someone for whom England is an imaginative project.” (Neagu 2010, 276)

Ishiguros Roman ist in einem imaginären England angesiedelt. Er wird in drei Teile unterteilt, die jeweils als solche gekennzeichnet sind. Jeder dieser drei Parts umfasst eine bestimmte Zeitspanne aus dem Leben Kathy H. und ihrer Freunde:

PART ONE: Hailsham

PART TWO: Cottages

PART THREE: Tätigkeit als Carer

Hailsham ist eine internatartige Anstalt, in der sie betreut werden, bis sie ca. sechzehn sind. Im Anschluss werden die Schüler auf die überall im Land verstreuten Cottages geschickt; Kathy, Ruth und Tommy bleiben allerdings zusammen. In diesen Cottages genießen sie mehr Freiheit und bleiben, bis sie ihr Training als ‚carer‘ (Pfleger) aufnehmen.

Bei diesen drei Abschnitten fällt auf, dass nur der letzte örtlich ungebunden ist. Kathy reist als *Carer* mit ihrem Auto umher, um sich ihren jeweiligen Patienten in den unterschiedlichen Krankenhäusern widmen zu können. Dieses Moment der Bewegung, des Reisens, ist ein charakteristisch dystopisches Element. (Napier 1996, 183) Im dritten Teil ist Kathy demnach – anders als in den vorher gehenden – nicht örtlich sondern an Menschen über die Beziehungen und Verpflichtungen, die sie ihnen gegenüber hat, gebunden. Bemerkenswert angesichts der (keineswegs selbstverständlichen) Freiheit, die ihr das Auto erlaubt, bleibt, dass sie keinen Fluchtversuch unternimmt – und nicht einmal daran denkt. Die Chance bietet sich theoretisch, obwohl die Welt außerhalb Englands größtenteils eine Art blinder Fleck, eine weiße Karte darstellt, über deren möglichen Inhalt man nur wenig weiß.

2.2.1 Menschlichkeit

Kathy erzählt, dass sie selbst ‚carer‘ sei und sich um ‚donors‘ (Spender) kümmere, die sich normalerweise vor der vierten Spende aufregen. Ein *Carer* ist „a family member or paid helper who regularly looks after a sick, elderly, or disabled person.“ (Compact Oxford

English Dictionary 2005, 143) Das System der *Carer* im Roman sorgt dafür, dass die Berührungen mit der menschlichen Seite der Klone und den Schrecken der Organtransplantation intern bleiben, denn jeder Klon wird zu einem *Carer* ausgebildet und die Außenwelt kommt – von wenigen Ausnahmen wie den *Guardians* abgesehen – nicht in engen, persönlichen Kontakt mit Spendern, was auch auf Ärzte zutrifft. Kathy ist stolz darauf, ein besonders guter *Carer* zu sein und ist schon lange im Dienst. Diese Tätigkeit hört mit der ersten Spende auf.

Eines der Verbote in den Cottages ist jenes, Kontakt mit *Carern* – früheren Bekannten oder Freunden – aufzunehmen. Die ‚veterans‘, wie die älteren Mitbewohner in den Cottages genannt werden, verlassen zum Teil die Räume, wenn die Jüngeren von ihren Träumen sprechen. (Ishiguro 2006, 140) Wie viele der von Ishiguro sehr gezielt eingesetzten Wörter, wird auch *Veteranen* nicht näher beleuchtet. Dieser militärische Terminus suggeriert eine Verbindung mit dem Krieg. Auch Soldaten müssen vielleicht ‚zum Wohl aller‘ sterben. Für die Klone ist das eine Gewissheit, die sich verstärkt, je älter sie werden, speziell nachdem sie *Carer* geworden sind:

I suppose it was mainly us newcomers who talked about ‚dream futures‘ that winter, though a number of veterans did too. Some older ones – especially those who’d started their training – would sigh quietly and leave the room when this sort of talk began, but for a long time we didn’t even notice this happening. (Ishiguro 2006, 140)

Zugleich verstärkt diese Haltung die Kultur des (Ver-)Schweigens, an der sogar jene teilnehmen, gegen die sich dieses Schweigen wendet.

Das Gegenstück zu den *Carern*, bilden ‚donors‘. Dieses Wort stammt aus dem Lateinischen: donare – geben, und ein *donor* ist jemand, der etwas spendet. (Compact Oxford English Dictionary 2005, 294)

Aus dem Kontext geht schon aus den ersten Seiten des Romans hervor, dass es sich um Organspenden handeln muss, ohne dass diese explizit als solche gekennzeichnet werden – charakteristisch für Ishiguro.

Dass es sich bei den Protagonisten in „Never Let Me Go“ um Klone handelt, ist eine Tatsache, die Ishiguro dem Leser geschickt einige Zeit entzieht, obwohl alle Hinweise, ähnlich einem guten Kriminalroman, auf die Lösung deuten. Dabei handelt es sich nicht bloß um einen Kunstgriff, um Spannung über ungelöste Rätsel zu erzeugen, sondern vielmehr eine Notwendigkeit. Nur so erfährt der Leser ohne einen kritischen Blick auf die Frage, wie menschlich Klone jemals sein könnten, genau das: Die tief greifende Menschlichkeit der

Protagonisten. An dieser kann nicht der geringste Zweifel bestehen und das Wort Klon kommt bezeichnenderweise im Roman so gut wie gar nicht vor. Gerade auch diese Techniken erlauben dem Roman, zu berühren und Betroffenheit zu erzeugen.

Dramatisiert wird ihre Lage dadurch, dass sie als lebende Organbanken, als Ersatzteillager für andere, Nicht-Klone, dienen. Nicht nur das Wort Klon sondern auch das für Mensch (,human' oder ,human being'), die als Dichotomien aufgefasst werden könnten, kommen im Roman kaum vor.

Die Figuren bewegen sich ganz innerhalb des (Denk-)Systems in dem sie aufwachsen, auf das sie sozialisiert sind und das sie als „natürlich“ empfinden. Ishiguro erklärt dazu in einem Interview, dass er das Porträt von Menschen zeichnet, die ihr Schicksal nicht verdient haben, sich aber damit abfinden, arrangieren – wie Menschen dies in der Regel tun:

I didn't want them to worry about how to escape. I wanted their concerns to be more or less the same ones that all people had. What are the things important to us while we are here? How do we fit things like love, work, and friendship into what is a surprisingly short period of time? [...]

I was always trying to find a metaphor for something very simple – it sounds rather grand – but, a metaphor for the human condition, and for coming to terms with the fact that we're not immortal [...]. There is a countdown. By creating a situation where to us – the readers and me the writer – their lives seem cruelly truncated, inside their world, that's what's normal. I thought by creating that kind of situation for them, we could get a perspective on our situation, where we hope to live to eighty if something doesn't strike us down. These people operate in the same way. They've been given this fate and they accept it. [...]

I was much more interested in the extent to which we accepted our fates, the kind of lives we were allowed to live as people, rather than focus on the rebellious spirit we gain and try to move out of our lives. I think this is predominantly what takes place in the world, that people take the life they feel they've been handed. They try their best to make it good. They don't really try to go outside of that. (Ishiguro/Crummet/Wong 2008, 214-15)

Das obige Zitat bietet Einblick in die Überlegungen, die für den Schaffensprozess des Romans relevant waren. Ishiguro ist am Universellen interessiert, also an Dingen, die alle Menschen betreffen und nicht an außergewöhnlichen Konstellationen, die aufgrund von kulturell-historischen Bedingungen variieren können. Bei einem Roman, der science-fiction und phantastische Elemente enthält, kann das nicht vorausgesetzt werden und ist somit bemerkenswert.

In diesem Interview vergleicht er das Schicksal der Klone mit der Sterblichkeit der Menschen, der Akzeptanz dieses natürlichen Limits, das ein essentieller Teil des Daseins ist.

Nichtsdestotrotz bleibt es mit Ishiguros eigenen Worten ‚grausam‘ und es ergibt sich im Roman ein entscheidender Widerspruch: Der Kampf gegen den Tod wird auf Kosten anderer ausgefochten, die dafür sterben müssen.

Ishiguro stellt überzeugend dar, warum die Protagonisten *nicht* rebellieren und diese fehlende Rebellion ist ein kritischer Punkt des Romans. Kathy und Tommy versuchen innerhalb des Systems das scheinbar Unvermeidliche hinauszuzögern: Sie suchen um ‚deferrals‘, um eine Verzögerung an. Dramatischerweise stellt sich heraus, dass es sich bei dieser Möglichkeit lediglich um ein hartnäckiges Gerücht handelt.

2.3.1 Historiographisches Schreiben

Bevor der Roman beginnt, den einzelnen Teilen vorangestellt und ihnen somit übergeordnet, findet sich die zeitliche Einteilung „England, late 1990s“. Dies verleitet zunächst zur irreführenden Annahme, dass wir es mit der jüngeren Vergangenheit, oder genauer *unserer* Vergangenheit zu tun hätten. Doch Ishiguro schreibt die Geschichte um: Nicht die nukleare, sondern die gentechnische Entwicklung war für das 20. Jahrhundert ausschlaggebend. Typischerweise sind Dystopien und auch Science-Fiction in der Zukunft angesiedelt. Was ist also der Grund dafür, dass er seine Fiktion nicht in die – bislang ungeschriebene – Zukunft projiziert, sondern die Vergangenheit umschreibt, sie transformiert?

Erstens handelt es sich dabei um einen Kunstgriff. Zwar gibt der Text schon auf den ersten Seiten deutliche Hinweise darauf, dass sich nicht alles reibungslos mit unserem Wissen deckt. Der Roman beginnt folgendermaßen:

My name is Kathy H. I'm thirty-one years old, and I've been a carer now for over eleven years. That sounds long enough, I know, but actually they want me to go on for another eight months, until the end of this year. [...] My donors have always tended to do much better than expected. Their recovery times have been impressive, and hardly any of them have been classified as 'agitated', even before fourth donation. (Ishiguro 2006, 3)

Ishiguro verwendet hier eine Technik, auf die er im Laufe des Romans immer wieder zurück greift und der auch die Figuren innerhalb des Romans ausgesetzt sind, nämlich das gezielte Einsetzen von Lücken: „The problem, as I see it, is that you've been told and not told.“ (Ishiguro 2006, 79) Kaschiert werden diese Auslassungen demnach mit Informationen. Werfen wir einen Blick zurück auf den zweiten Satz des Romans: Er klingt völlig harmlos,

doch darin versteckt liegt das Wissen, dass die Organtransplantationen, d.h. ein lang gestreckter Sterbeprozess in acht Monaten beginnt. Weiters deutet der ruhige Ton, der lediglich in distanzierter Weise davon berichtet, darauf hin, dass dies als eine Tatsache angenommen und vielleicht sogar ein wenig herbei gesehnt wird. Diese Informationen sind aber nur dann sichtbar und lesbar, wenn man über weitaus mehr davon verfügt. Anita Kondoyanidi spricht davon, dass Ishiguro und andere Autoren wie Paul Auster oder Vladimir Nabokov in einer ‚spatial form‘ schreiben, also in einer Weise, bei der zumindest einige Szenen frühestens beim zweiten Lesen des Romans, nicht aber beim ersten erfasst und verstanden werden können. (Kondoyanidi 1999, 47)

Ishiguro legt also noch vor Romanbeginn zeitlich und räumlich ein England der späten 1990er fest, doch das Spannungsfeld, das sich aus gewissen unbehaglichen Widersprüchen zu unserer Realität ergibt (Warum sind die Spender vor der vierten Spende normalerweise aufgeregt? Warum vierte Spende? Warum spenden sie überhaupt?), wird in der Auseinandersetzung mit dieser neuen Welt an den Rand des Bewusstseins gedrängt; durch die scheinbare Stabilität, die sich durch eine räumliche und zeitliche Verortung ergibt, wird ihr außerdem der Anstrich des Faktischen verliehen.

Ein weiterer Effekt, der sich mit dieser Zuschreibung und der dahinter verborgen liegenden Umschreibung der Geschichte ergibt, ist ein impliziter Hinweis auf die Konstruiertheit der Geschichtsschreibung. Anders ausgedrückt steht Geschichte nicht als etwas Absolutes fest, sondern wird immer erzeugt, im Grunde vergleichbar mit Geschichten. Nicht nur die so genannte ‚oral history‘ sondern auch die Tatsache, dass Geschichte aus einer gewissen Perspektive (und zwar meist aus jener der ‚Gewinner‘) geschrieben wird, deuten auf ihre Perspektivenhaftigkeit hin. In diesem Kontext stellt sich die Frage: Was wird wie überliefert und warum?

Bei Ishiguro wird Geschichte ‚von unten‘ festgehalten, aus der Sicht eines Klonen. Eine fiktive Geschichte, die sich nicht in den Fragenkomplex des Faktischen einreihen muss.

Außerdem kann man dieses Umschreiben der Geschichte (das überhaupt erst zu menschlichen Klonen in der jüngeren Vergangenheit führt, d.h. dass die Gentechnik für das 20. Jahrhundert ausschlaggebend war) auch so auslegen, dass der Verlauf der Geschichte bei Ishiguro grundsätzlich nichts Absolutes ist, sondern auch anders hätte aussehen können. Die wahrgenommene Stabilität der Vergangenheit steht normalerweise im Gegensatz zur als unsicher wahrgenommenen Zukunft (daher üblicherweise das Verlagern von Science-Fiction und Schreckensvisionen in die Zukunft). Dem zugrunde liegt ein lineares Zeitverständnis, das bei Ishiguro durchbrochen wird.

Drittens fällt im Hinblick auf die Verschiebungen, die in der Vergangenheit stattfinden bzw. stattgefunden haben, auf, dass sowohl „Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt“ als auch „Never Let Me Go“ als Parallelwelten interpretiert werden können, bei der sich diverse Dinge im Vergleich zu unserer Welt subtil und doch signifikant verändern. Diese Veränderungen sind nicht so dramatisch, dass die Romaninhalte einfach ins Fantasiereich verbannt werden könnten; im Gegenteil reflektieren sie umso schärfer auf unsere Welt. Metaphorisches Lesen soll durch ein Anregen der Fantasie und Distanz zur Lebensrealität erreicht werden.

2.3.3 Die Ich-Erzählerin

Der Roman wird aus der Ich-Perspektive einer der Protagonistinnen, Kathy H., erzählt. Kathys Sprache ist klar und einfach und im Gegensatz zu Ishiguro versucht sie, nichts zu verschleiern, außer vor sich selbst.

Kathy und ihre Freunde werden über das Erzählen, über menschliche Charakteristika wie Erinnerung und das Aufarbeiten von Erinnerungen, über Sprache, Bewusstsein und Gefühle plastisch und lebendig.

Es stellt sich die Frage, warum Kathy ihre Erinnerungen aufzeichnet. Außerhalb des Romans findet sich die Erklärung darin, dass Ishiguro seinen Roman in der geeignetsten Weise darstellen kann, nämlich der Ich-Perspektive eines Klons, die verschiedene Vorteile bietet (z.B. einen scheinbar unmittelbaren Einblick ins Innenleben – wodurch im Übrigen die Menschlichkeit der Klone nicht angezweifelt werden kann). Es ist bekannt, dass ein besonderes Interesse Ishiguros auf Erinnerungen liegt:

But things like memory, how one uses memory for one's own purposes, one's own ends, those things interest me more deeply. And so, for the time being, I'm going to stick with the first person, and develop the whole business about following somebody's thoughts around, as they try to trip themselves up or to hide from themselves.
(Ishiguro u. Mason 1989, 347)

Kathy gesteht sich immer wieder ein, dass die eigene Erinnerung möglicherweise unzuverlässig ist, was selbstreflexiv wirkt und die Erzählung authentischer macht.

Indem Kathy ihre Erfahrungen verschriftlicht, kommuniziert sie. Es lohnt sich, nach einem Grund hierfür innerhalb des Romans zu suchen.

Schon auf der ersten Seite des Romans findet sich ein Hinweis darauf, dass die Adressaten innerhalb des Romans liegen, obwohl erst später klar wird, dass es sich bei diesen um Klone handeln muss – Informationen werden hinter Informationen verborgen:

Anyway, I'm not making any big claims for myself. I know carers, working now, who are just as good and don't get half the credit. If you're one of them, I can understand how you might get resentful – about my bedsit, my car, above all, the way I get to pick and choose who I look after. (Ishiguro 2006, 3)

Der implizite Leser ist selbst ein Klon, was Ishiguros Erzählung in mehrfacher Hinsicht dienlich ist. So kann vieles von der Erzählerin als selbstverständlich vorausgesetzt werden, wodurch sich eine gewisse Spannung ergibt. Es erlaubt das Einsetzen von Informationen an den günstigsten Stellen, was durch die zeitlich ungebundene, assoziative Struktur von Erinnerungen weiter unterstützt wird. Außerdem gibt es einen starken impliziten Grund dafür, dass Kathy schreibt: Um ihre Geschichte anderen mitzuteilen, die ähnliche Erfahrungen machen müssen wie sie. Die Bedeutung ihrer Tätigkeit ist enorm, wenn man bedenkt, dass weder sie noch ihre Freunde rebellieren oder das auch nur in Betracht ziehen – denn mit dem Schreiben legt sie Strukturen frei, die sonst unsichtbar bleiben würden und unterminiert somit ein System, das sich genau diese Unsichtbarkeit zunutze macht. Ihr Schreiben ist also ex definitione subversiv.

2.3.4 Hailsham

Die Angst davor, nicht gleichwertig zu sein, wird im Roman nicht thematisiert, verbirgt sich aber als ein determinierender Faktor bei der Systemkonformität, die letztlich zum Tod der Figuren führt.

Die Bedeutung Hailshams ergibt sich nicht aus den Mauern der internatartigen Institution, sondern durch die Erfahrungen, Beziehungen und schließlich auch Erinnerungen, die hier gewonnen werden. Prägend sind damit die Menschen Hailshams und die über sie vermittelten Macht- und Verhaltensmuster.

Die antropomorphisierte Stadt-Mauer in Murakamis „Das Ende der Welt“ bildet insofern eine Ausnahme, als sie selbst ein Bewusstsein hat, das im Winter stärker wird und dafür sorgt, dass niemand der Stadt entrinnen kann. Der mächtige Wächter, der als Einziger den Ein- und Ausgang der Stadt überwacht, ist eine weitere Verkörperung der Mauer.

Bei Ishiguro sind jene Mauern, die gefangen halten, nicht physisch, sondern werden vielmehr durch ein geschicktes Netz an Abhängigkeiten und auch konstituierende Geschichten gezogen. An dieser Stelle ist zu bemerken, dass auch bei Murakami letzten Endes nicht die Mauern ausschlaggebend für das Gefangenbleiben am „Ende der Welt“ sind, sondern dass Boku vielmehr eine bewusste Entscheidung hierzu fällt.

Legt man die Situation der Klone auf unsere Welt um, so handelt es sich um Heimkinder, die um die Zuneigung der an Anzahl viel zu geringen Betreuer ringen müssen. Sie sind alleine schon um ihrer Situation willen anders als andere Kinder und haben mit diversen Nachteilen zu kämpfen.

Dabei ist Hailsham eine herausragende Betreuungsstätte, worauf immer wieder und schon auf den ersten zwei Seiten verwiesen wird; jene, die Hailsham besucht haben, waren und sind privilegiert: „And I’m a Hailsham student – which is enough by itself sometimes to get people’s backs up. Kathy H., they say, she gets to pick and choose, and she always chooses her own kind: people from Hailsham, or one of the other privileged estates.” (Ishiguro 2006, 3-4)

Auf die Frage, warum Hailsham und einige andere internatartige Heime bevorzugt werden, wird im Verlauf des Romans Antwort gegeben: Die Leiterin Hailshams brachte zusammen mit anderen eine Bewegung in Gang, die den unmenschlichen Bedingungen, unter denen Klone bis dahin aufgezogen wurden, ein Ende bereiten sollten. Daraufhin entstanden einige wenige Einrichtungen wie Hailsham. (Ishiguro 2006, 254-256)

Markant sind hier drei Dinge: Zum einen wird das System bei weitem nicht völlig umgestellt; Hailsham bleibt die Ausnahme. Zweitens werden Einrichtungen dieser Art, auch Hailsham, geschlossen, als das politische Klima umschlägt. Das betrifft die Protagonisten nicht unmittelbar, weil sie Hailsham Jahre bevor das passiert, verlassen. Allerdings sucht Kathy auf ihren langen Fahrten durch England nach dem verlorenen Hailsham, findet es aber nie mehr. Drittens zielt die Bewegung der Leiterin niemals darauf ab, die Organtransplantationen zu unterbinden, sondern lediglich darauf, ein menschenwürdiges Leben zu ermöglichen.

Hailsham ist also eine privilegierte Anstalt, doch bei genauerem Hinsehen wird offenkundig, dass es sich im Grunde um eine Notlösung handelt, die abbildet, welchen Stellen-Wert die Kinder haben. Die Schüler müssen sich ihre besonderen Gegenstände, teils ausgesonderte (Flohmarkt-)Ware und Schrott, über ‚tokens‘ selbst verdienen. Sie wachsen damit auf, finden

es normal und die Weise, wie das geschieht, ist trügerisch einfach. Dass jedoch unterschwellig ein enormer Druck auf den Schülern liegt, Kunst zu produzieren, zeigt sich an Tommy, dem genau das nicht ordentlich gelingt. Er fällt somit aus diesem (Verdienst-)Rahmen und hat in der Folge mit Problemen wie Mobbing zu kämpfen. Die scheinbar harmlose Praxis der Kunstfabrikation, die je nach Qualität mit Wertmarken d.h. einem Geldersatz belohnt wird, stellt sich somit als Spiegelbild eines Systems heraus, das Menschen/Klone utilitarisiert. Diesem System liegt eine wertende Differenz zwischen verschiedenen Gruppen zugrunde, in der die einen implizit oder explizit als besser als die anderen angesehen werden. In Ishiguros Welt sind das Klone; in unserer Welt waren das u.a. Juden in der Zeit des Nationalsozialismus, sind das ausgebeutete Arbeiter in Ländern der dritten Welt (diese Bezeichnung enthält für sich genommen eine Wertung) oder auch Migranten. Hieran zeigt sich, wie aktuell seine scheinbar rückwärts gewandte Geschichte ist. Bei den ‚Sales‘ können die ‚tokens‘ gegen besondere Gegenstände eingelöst werden, d.h. außerhalb von Hailsham erzeugte und innerhalb Hailshams einmalige Gegenstände. Die Aufregung um diese *Sales* ist groß.

Aus einem solchen *Sale* stammt das Federpennal, um das es im folgenden Zitat geht. Dem Konflikt zu Grunde liegt vor allem der Umstand, dass die besondere Zuneigung, d.h. elterliche Liebe eines Erziehers oder auch ‚guardians‘³¹ höchst begehrt ist:

But I’d seen it [the pencil case], as she’d [Ruth had] intended me to, and I said:

“Oh! Where did you get that? Was it in the Sale?”

It was noisy in the room, but the girls nearby had heard, so there were soon four or five of us staring admiringly at the pencil case. Ruth said nothing for a few seconds while she checked carefully the faces around her. Finally she said very deliberately:

“Let’s just agree. Let’s *agree* I got it in the Sale.” Then she gave us all a knowing smile.

This might sound a pretty innocuous sort of response, but actually it was like she’d suddenly got up and hit me, and for the next few moments I felt hot and chilly at the same time. I knew exactly what she’d meant by her answer and her smile: she was claiming the pencil case was a gift from Miss Geraldine. [...]

Of course, officially, guardians weren’t supposed to show favouritism, but there were little displays of affection all the time within certain parameters; and most of what Ruth suggested fell easily within them. Still, I hated it when Ruth hinted in this way. I was never sure, of course, if she was telling the truth, but since she wasn’t actually ‘telling’ it, only hinting, it was never possible to challenge her [...]. Even after I’d seen the pencil case, the idea of a guardian giving a present like that was so beyond the bounds, I hadn’t seen it coming at all. So once Ruth had said what she’d said I wasn’t able, in my usual way, to let the emotional flurry just pass. (Ishiguro 2006, 56-57)

³¹ Die Rolle der *Guardians* wird in dem Kapitel „Guardians – imaginäre Wächter des Todes?“ näher erörtert.

Die Ich-Erzählerin ist empört darüber, dass die geliebte Miss Geraldine ihre Freundin Ruth bevorzugen könnte – und über Ruth. Denn Ruth impliziert diesen Beweis besonderer Zuneigung nur und lügt somit nicht offen; ein Charakteristikum, das den Verlauf ihrer persönlichen Geschichte beeinflussen wird.

Die obige Szene zeigt daher nicht nur welchen Kummer allein der Gedanke daran, dass andere von der liebevollen und beliebten Miss Geraldine lieber gemocht werden könnten, auslöst, sondern bietet zudem Einsicht in die Beziehung zwischen Kathy und Ruth. Wie sich später herausstellt, hat Ruth das Federpennal tatsächlich beim *Sale* erworben. Die implizierte, aber unausgesprochene Lüge hat wohl mehrere Ursachen, wie die Sehnsucht von einem Erwachsenen bzw. Elternteil besonders geliebt zu werden oder auch der Versuch, die eigene Position als Anführerin durch eine scheinbar bevorzugte Behandlung zu stärken.

In seiner erfundenen Welt agieren Klone und werden nach denselben Mechanismen bewegt wie ‚reale‘ Menschen. Gerade das transzendierte Umfeld lässt diese verstärkt hervor treten. Ishiguro nutzt Fiktionen, um nicht nur das Leben von drei konkreten und sehr realen Menschen/Klonen zu zeichnen, sondern Menschen insgesamt darzustellen, das Große im Kleinen, Detaillierten zu zeigen. Seine Erfindung ist derart schlüssig, dass sie echt sein könnte – beunruhigend in Anbetracht des Inhalts dieser Erfindung. Von Bedeutung ist außerdem, dass die Figuren sich nicht in einem luft- und bedeutungslosen Raum aufhalten, sondern in einem System, dessen Teil sie sind, das mit Bedeutungen aufgeladen ist und von dem sie beeinflusst werden. Es gelingt ihnen letztlich nicht aus diesem auszutreten, obwohl Kathy schon früh – mithilfe subtiler Anstöße Miss Lucys – eine distanzierte und genaue Beobachterin wird.

III. MYTHEN UND DAS METAPHORISCHE

Ishiguro betont die Bedeutung, die das Metaphorische für sein Schreiben hat. Es erlaubt, dass der Text auf eine Ebene abhebt, in der er universelle Merkmale beleuchtet, d.h. nicht etwa bestimmte historische Erscheinungen oder kulturelle Eigenarten, sondern Dinge, die alle Menschen betreffen. In diesem Zusammenhang spricht er auch von Mythen:

It's always puzzled me that serious writers have not to a greater extent tried to rework that myth because it seems to me a nation's myth is the way a country dreams. It is part of the country's fabulized memory [...].
I actually think it is one of the important jobs of the novelist to actually tackle and rework myths. I think it's a very valid ground on which a novelist should do his work. I've deliberately created a world which at first resembles that of those writers such as P. G. Wodehouse. I then start to undermine this myth and use it in a slightly twisted and different way. (Ishiguro/Herzinger/Vorda 1991, 140)

Etwas Ähnliches unternimmt er auch in „Never Let Me Go“, wenn er ein idealisiertes England als Hintergrund für furchtbare Geschehnisse verwendet – die von allen Beteiligten als normal wahrgenommen werden.

Murakami nutzt Mythen, indem er sie in seinem Werk verarbeitet, so dass sie zusätzliche Dimensionen und Tiefe erzeugen. Im Folgenden werden nur jene zwischen Imagination und Tod beleuchtet.

3.1 Wälder

Innere Grenzen, die von Ängsten durchzogen sind, werden in „Never Let Me Go“ durch Wälder verkörpert, die Hailsham umgeben. Sie bilden eine scheinbar natürliche Grenze, die nicht überschritten werden darf. Wenn doch, so kann dies – so die Sage, die ihren Ausgangspunkt wohl bei den *Guardians*, den Erziehern, nimmt – die schlimmsten Folgen haben:

There were all kinds of horrible stories about the woods. Once, not so long before we all got to Hailsham, a boy had had a big row with his friends and run off beyond the Hailsham boundaries. His body had been found two days later, up in those woods, tied to a tree with the hands and feet chopped off. [...]
The guardians always insisted these stories were nonsense. But then the older students would tell us that was exactly what the guardians had told them when they were

younger, and that we'd be told the ghastly truth soon enough, just as they were.
(Ishiguro 2006, 50)

Hailsham wird hier für die Schüler als eine Art sichere Insel konstruiert, die von furchtbaren Gefahren umgeben ist. Ihre Grenzen sollen nicht überschritten werden – wie eine Herde an Tieren die Weidefläche nicht verlassen soll. Derartige Tiere finden sich in „Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt“: Die Einhörner. Sie sind als Fabelwesen zwar die Einzigen, denen ein Verlassen der Stadt möglich ist³², was sich zyklisch jeden Abend ereignet.³³ Trotzdem können sie das sichere Terrain am „Ende der Welt“, wo sie keine natürlichen Feinde haben, nicht verlassen. Als Opfertiere übernehmen sie die letzten Seelenteile und -lasten der Menschen und sterben.

Ein Bild einer zusammengedrängten, verängstigten Herde bietet Ishiguro, als die Schüler das bekannte, sichere Hailsham verlassen haben, um in die nächste Stufe ihres Lebens einzutreten, die Cottages:

We stood together in a huddle, the eight of us, and watched Keffers go in and out of the farmhouse, expecting him to address us at any moment. But he didn't [...].

But then again, when I think about it, there's a sense in which that picture of us on that first day, huddled together in front of the farmhouse, isn't so incongruous after all. Because maybe, in a way, we didn't leave it behind nearly as much as we might once have thought. Because somewhere underneath, a part of us stayed like that: fearful of the world around us, and – no matter how much we despised ourselves for it – unable quite to let each other go. (Ishiguro 117-18)

Der Titel des Romans zeichnet sich ab, wenn sie einander nicht ganz gehen lassen können – weil es eine gewisse Sicherheit bedeutet, aber auch aufgrund innerer Bindungen. Weiters scheint deutlich Kathys Bewusstsein durch, das strukturierend mit den eigenen Erinnerungen, der Erzählungen verfährt, sie interpretiert und auch (korrigierend) verändert, neu zusammensetzt. Im Bild des Zusammendrängens spiegelt sich eine unterschwellige Furcht vor dem Unbekannten und Zufluchtsuchen beim Vertrauten, die sie mit den meisten Menschen teilen.³⁴

³² Ausnahmen bilden hier die Vögel und der Wächter, der ein Verbindungsglied zwischen den Welten darstellt.

³³ Das lässt an Mythen denken, in denen der Abend das Verschwinden der Sonne und potenzielle Gefahren bedeutet, u.a. dass die Sonne nie wieder auftaucht. Die japanische Sonnengöttin Amaterasu verbarg sich eine Zeit lang in einer Höhle, woraufhin im Universum Finsternis und Chaos herrschten. – Scheherezade kämpft in Tausendundeiner Nacht jede Nacht mit einer Geschichte darum, dass sie mehr als den nächsten Sonnenaufgang erleben, d.h. überleben darf.

³⁴ Angst erleichtert im Übrigen die Kontrolle von Menschen und ist somit nützliches Instrument jener, die kontrollieren wollen.

Anders als die Einhörner werden die Schüler mit Horrorgeschichten an Hailsham gebunden. Ihnen droht ein schrecklicher Tod, wenn sie die Grenzen Hailshams übertreten. Ironisch bleibt hierbei, dass der Tod die Figuren gerade dann sicher erwartet, wenn sie die gezogenen Grenzen *nicht* überschreiten. Ein weiterer wichtiger Aspekt an der Erzählung ist, dass die *Guardians* diese offenbar selbst in Umlauf gebracht haben, dies allerdings nicht einfach leugnen, sondern im Gegenteil dafür eintreten, dass diese Unsinn seien. Allerdings werden die Gerüchteströme in Hailsham sorgsam von Miss Emily kontrolliert.

Furcht beflügelt Imagination – besonders die Angst vor dem Tod. Das zeigt sich mit besonderer Deutlichkeit in folgender Szene, in der eine Schülerin mit dem Furcht einflößenden Anblick der Wälder bestraft wird:

The woods played on our imaginations the most after dark, in our dorms as we were trying to fall asleep. You almost thought you could hear the wind rustling the branches, and talking about it seemed to only make things worse. I remember one night, when we were furious with Marge K. – she'd done something really embarrassing to us during the day – we chose to punish her by hauling her out of bed, holding her face against the window pane and ordering her to look up at the woods. At first she kept her eyes screwed shut, but we twisted her arms and forced open her eyelids until she saw the distant outline against the moonlit sky, and that was enough to ensure her a sobbing night of terror. (Ishiguro 2006, 50-51)

Verstärkt wird die Furcht – und entsprechende Imaginationen – durch Dunkelheit; ein bekanntes Phänomen, das bei Murakami verkörpert in der Form der Schwärzlinge auftritt.

Zu bemerken ist außerdem, dass hier nur erwähnt wird, Marge K. habe etwas furchtbar Peinliches getan – aber nicht, was. Diese Frage verschwindet in der Erzählung, bis sie in einem ganz anderen Kontext plötzlich geklärt wird: Rund zwanzig Seiten später, als Marge K. fragt, ob Miss Lucy jemals geraucht habe, was den Grund für die Bestrafung darstellt. Auf diese Weise werden Bedeutungen vertieft und Ishiguro verflacht Informationen miteinander. Vergleichbar ist das mit einem Freund oder Bekannten, über den man erst nach und nach immer mehr Details erfährt, wodurch sich ein immer runderes oder aber überraschendes Bild ergibt, das stetig weiter verändert wird. Eine Entsprechung findet sich in der Bildenden Kunst, wenn auffällig oder unauffällig zusätzliche Pinselstriche hinzugemalt werden – ob der Betrachter diese nun wahrnimmt oder nicht. Ishiguro imitiert damit eine Form des Informationsflusses, der uns als besonders natürlich erscheinen muss.

Eine andere Art von Wald überwinden die drei erwachsenen Protagonisten auf ihrem Weg zum gestrandeten Boot:

But then we were through the trees and into the clearing, and we could see the boat.

Actually, we hadn't really stepped into a clearing: it was more that the thin woods we'd come through had ended, and now in front of us there was open marshland as far as we could see. The pale sky looked vast and you could see it reflected every so often in the patches of water breaking up the land. Not so long ago, the woods must have extended further, because you could see here and there ghostly dead trunks poking out of the soil, most of them broken off only a few feet up. And beyond the dead trunks, maybe sixty yards away, was the boat, sitting beached in the marshes under the weak sun. (Ishiguro 2006, 219-20)

Dieser dünne Wald ist trostlos, nicht schaurig. Wie nebenbei wird auch er mit Zeichen des Todes in Verbindung gebracht: ‚ghostly dead trunks‘, ‚broken off‘ und noch einmal ‚dead trunks‘, außerdem ‚weak sun‘. Dieser Wald reflektiert nicht die Ängste der Menschen. Vielmehr stellt er einen Spiegel dessen dar, was aus Ruth und Tommy wird – besonders Ruth ist durch die Organtransplantationen schwer mitgenommen und wirkt schwächlich.

Bei Murakami gibt es im urbanen Tokyo keinen Wald, sehr wohl aber im Reich der Imagination am „Ende der Welt“. Er stellt sich als jener Zufluchts-Ort heraus, an dem seelenvolle Menschen leben, also solche, denen ihre Seele verblieben ist. Ein friedlicher Ort, der das Leben als lebenswert schützt und der nur von der Mauer am Rande bedroht wird.

In beiden Werken ist das Motiv des Waldes Teil und Zeichen der Imagination, bei Murakami des Lebens und bei Ishiguro des Todes. Murakamis Phantasiewald wirkt eher friedlich und schützend und wird von der furchtbaren Mauer umgeben. Ishiguros mythischer Wald ist Furcht einflößend und potenziell tödlich, während der reale Wald im Erwachsenenalter ein fortschreitendes Sterben widerspiegelt.

3.2 Dunkles Wonderland

Nachdem Watashi aus dem wunderbaren Lift austritt, wird er durch einen langen Korridor und schließlich in ein Zimmer geführt, das eine geheime Tür hinab in die Unterwelt verbirgt. In dieser Finsternis lauern bedrohliche, unsichtbare Schwärzlinge, die über spezielle, unangenehme Signalgeräusche in Schach gehalten werden können. Mit einem Signalgerät ausgerüstet, macht sich Watashi auf dem Weg zum Wissenschaftler, dessen Labor eben durch die Schwärzlinge sicher, weil unzugänglich gemacht werden soll.

Dieses zweite, längere Hinabsteigen, bei dem Watashi und das rosarote Mädchen den Wissenschaftler – Großvater des rosaroten Mädchens – suchen, beschwört Bilder von Orpheus auf seiner Suche nach Eurydike herauf. Anders als Orpheus kämpft Watashi nicht

gegen den Tod der Geliebten, sondern den eigenen, indem er sich in der Unterwelt auf die Suche nach dem verschollenen Forscher macht.

Auf ihrem Rückzug müssen er und das rosarote Mädchen ein finsternes Gewässer überqueren, das an den Fluss Styx denken lässt – der im Übrigen traditionell am Ende der Welt angesiedelt ist:

Im Dunkeln hangelten wir uns das Seil hinab bis zur Wassergrenze. [...] Sich im Dunkeln ins Wasser gleiten zu lassen, war irgendwie unheimlich.

„Hier wird doch nicht dieser Krallenfisch herumschwimmen?“ fragte ich in die Richtung, in der ich das Mädchen vermutete.

„Nein“, sagte es. „Der gehört ins Reich der Legende. Glaube ich jedenfalls.“

Trotzdem wurde ich den Gedanken nicht los, daß aus den Tiefen plötzlich ein Riesenfisch auftauchen und mir die Beine zerfleischen würde. Dunkelheit fördert alle möglichen Ängste. (Murakami 1995, 387-88)

Das Unsichtbare löst also Angst aus. Eine symbolische Verknüpfung findet sich in Form der Schwärzlinge, die eine Metapher der Angst bilden, speziell vor dem Unsichtbaren, dem in der Finsternis Versteckten.

In diesem Zusammenhang fällt auf, dass Boku von Licht geblendet wird und wenigstens gedämpftes Licht, besser noch aber Dunkelheit braucht, um sehen zu können. Geblendet wird er in mehrfacher Weise, doch mehr dazu im Kapitel „Der Traumleser“.

Weiters ist bemerkenswert, dass Murakami den eigens erfundenen Mythos vom Krallenfisch, der von den Schwärzlingen vergöttert wird, einbringt. Insgesamt ergeben sich Bilder der Imagination: Wasser, Dunkelheit und Angst beschwören die Legende vom Krallenfisch herauf. Letztlich ist es die Angst vor dem Tod, die sich hier zeigt.

Das belegt auch folgendes Zitat: „Schweigend schwammen wir weiter. Über dem unterirdischen See lag Stille, tief und schwer wie der Tod an sich. Wo war der Fisch, dieser unheimliche, krallenbewehrte Fisch?“ (Murakami 1995, 389) Und weiter: „Sehr bald schon würde ich sterben oder meinetwegen auch erlöschen, doch in diesem elenden Loch von einem Fisch gefressen werden, das wollte ich auf keinen Fall.“ (Ebd.)

In „Never Let Me Go“ finden der Tod und die Bedrohung durch den Tod nicht nur in der Dunkelheit, sondern im Bereich des Unsichtbaren statt. Der Tod ist im Roman durch sein Fehlen gekennzeichnet, wird dem Leser nicht gezeigt.³⁵

³⁵ Eine derartige Absenz des Todes ist keine Erfindung: Strukturell fällt er heute in die Zuständigkeit der Krankenhäuser, Hospize und Altenheime; ein institutionalisierter Tod, der dem Blick entzogen wird. Es stellt sich die Frage welche Auswirkungen es auf eine Gesellschaft hat, ihre eigene Sterblichkeit nicht unmittelbar wahrzunehmen.

3.3 Schwärzlinge

Wie bereits festgestellt, lassen sich die Schwärzlinge als Symbol der Angst vor Dunkelheit und des Todes lesen. Mit ihnen verknüpft ist auch der Geruch des Todes, Fäulnis:

„Irgendwann jedoch veränderte sich schlagartig die Atmosphäre. Der Fäulnisgeruch wurde dünner, der Druck auf den Ohren verebbte, der Widerhall der Töne veränderte sich. Die Stimmen der Schwärzlinge waren nur noch wie fernes Meeresrauschen zu vernehmen.“ (Murakami 1995, 398)

Die Schwärzlinge sind demnach nicht nur anhand des Geruchs zu identifizieren, ein „kalter, ekelhafter, nach totem Fisch stinkender Hauch“ (Ebd.), sondern auch an ihren Stimmen. Diese sind derartig unangenehm, dass Watashi sie praktisch schmecken kann: „Meine Trommelfelle verzogen und versteiften sich, im Mund sammelte sich fauliger Speichel.“ (Ebd.)

Ähnlich wie Medusa darf man sie nicht anschauen, weil man sonst im übertragenen Sinn versteinert und von ihnen in die Finsternis gezogen und gefressen wird:

„Auf keinen Fall das Licht nach oben richten!“
„Warum nicht?“
„Weil da Schwärzlinge sind. Direkt über uns“, flüsterte sie. „Du darfst sie auf keinen Fall anschauen. Sonst kommst du keinen Schritt mehr weiter!“ (Ebd.)

Der Versuch das Unsichtbare, die Schwärzlinge, sichtbar zu machen, wäre somit ein tödlicher. Märchenhaft verkörpern die Schwärzlinge das Böse, sie sind das Böse und bringen den Tod. Daher wirken Metaphern von Licht und Dunkelheit, die in diesem Zusammenhang eingesetzt werden, wenig überraschend: „’Was zum Teufel hassen die denn so?’ fragte ich meine Gefährtin. ‚Die Welt des Lichts und ihre Bewohner’, sagte sie.“ (Ebd. 399)

Verwoben wird ihre Existenz mit einer Verschwörungstheorie, denn die Regierung Japans weiß Bescheid, lässt die Bevölkerung aber im Dunkeln. Letzteres um eine Panik zu verhindern und weil ein Angriff nahezu sinnlos ist, denn die Schwärzlinge würden sogar einen Atomkrieg überleben. (Ebd. 173, 74) Ihr Nest liegt unter dem Kaiserpalast und bei einem Angriff auf die Schwärzlinge würde Japan „im Chaos versinken“, weil sie sich nachts an die Erdoberfläche graben und alles mit sich nach unten reißen würden. Die Bedrohung durch die Schwärzlinge wird somit potenziell auf ganz Japan ausgeweitet.

Indem fast niemand von den Schwärzlingen weiß, bleibt es bei wenigen Opfern, etwa hie und da ein U-Bahn-Bauarbeiter. Abgesehen von Menschen ernähren sie sich nämlich von den „Reste[n] der Stadt und saufen Abwasser.“ (Ebd. 173) Ein urbaner Albtraum.

Vertrieben werden können die Schwärzlinge durch Signalgeräte (sie sind tonempfindlich) und Büroklammern, die vom Professor wie Hänsel und Gretels Brotkrumen ausgestreut werden, damit seine Enkelin ihn finden kann. Alltagsgegenstände und das Phantastische werden auf diese Weise miteinander verknüpft.

Das eigentlich Erstaunliche an den Schwärzlingen ist, dass sie nicht als eindimensional oder unrealistisch die Glaubwürdigkeit oder Aussagekraft des Romans unterminieren. Im Gegenteil wirken sie strukturierend und als Ankerpunkt in einer chaotischen, zunächst undurchsichtigen Welt. Überdies verstärkt die Selbstreflexivität innerhalb des Romans³⁶ die Einsicht in die Bedeutung (nicht nur) der Schwärzlinge. Der Hintergrund zu folgendem Zitat sind Imaginationen Watashis, der sich vorstellt, als ‚Fernsehspielautor‘ einen Plot zu entwerfen (Murakami 1995, 401); dieser wird dann aber von ihm selbst verworfen und reflektiert:

An dieser Stelle gab ich auf, es wurde mir zu blöd. Der Plot hatte nicht das Geringste mit der Realität zu tun. Aber was ist Realität? Diese Frage stürzte mich noch mehr in Verwirrung. Die Realität ist stumpf und schwer wie ein randvoll mit Sand gefüllter Pappkarton, und sie ist unsinnig. Ich hatte schon Monate nicht mehr die Sterne gesehen!“ (Ebd. 402)

Murakami wirft Fragen der Realität und des Realistischen, des Unsinnns von bzw. in der Realität auf. Auf diese Weise erhalten die Schwärzlinge ihren Raum: Sie mögen unsinnig sein, sind aber denkbar und innerhalb einer phantastischen Welt durchaus realistisch.

Wozu aber braucht es diese Imaginationen? Sehen wir uns noch einmal die Sterne an:

Ich versuchte mich zu erinnern, ob gestern nacht, als ich das Haus verließ, die Sterne geleuchtet hatten. Vergeblich. [...] Genaugenommen hatte ich sie schon monatelang nicht mehr betrachtet. Wenn sie vor drei Monaten allesamt vom Himmel gefegt worden wären: Es wäre mir nicht im mindesten aufgefallen.“ (Ebd. 400)

Imagination weist hier auf eine Leerstelle hin, einen Verlust. Sterne oder das Betrachten der Sterne können – wie der Schatten – als etwas Unnötiges gesehen werden. Watashi wird sich

³⁶ Eine solche Selbstreflexion ist ein Anzeichen von Metafiktion, die wiederum häufig mit Postmodernismus gleichgesetzt wird. Vgl. Nünning 2004, 172-74.

erst in einer Form der Gegenwärtigkeit, wie der Zen-Buddhismus oder auch die *meditatio mortis* sie vermitteln, der Sterne und der Tatsache gewahr, dass er über Monate hinweg ihr Verschwinden nicht bemerkt hätte. Erst diese Gegenwärtigkeit und eine Sehnsucht nach dem Leben lassen ihn die Sterne wieder entdecken. Dahinter stecken philosophische Fragen: Wie wollen und sollen wir unser Leben leben?

3.4 Einhörner und Einhornschädel

Die Imagination Watashis (oder auch ‚Das Ende der Welt‘ in seinem Kopf) manifestiert einen Einhornschädel früh im Hard-boiled Wonderland. Sie wird durch den Professor plastisch gemacht, ähnlich wie ein Bildhauer seine Imaginationen verkörperlicht. Insofern können Einhornschädel als Symbol der Imagination gelten.

Zugleich repräsentieren Einhörner Fantasie auf einer weiteren Ebene. So beginnt Watashi, Einhörner in seiner örtlichen Bibliothek zu erforschen bzw. von der Bibliothekarin, mit der er eine Liebesaffäre beginnt, recherchieren zu lassen. (Murakami 1995, 107, 123-35) Auf diese Weise werden dem Leser die Ergebnisse mündlich und in verkürzter Form präsentiert: Teils gibt die Bibliothekarin einen Überblick, teils liest sie vor, zitiert und findet Quellen für Watashi.

Einerseits Jorge Luis Borges’ „The Book of Imaginary Beings“, das tatsächlich existiert und, wie der Titel bereits besagt, erfundene, mythische Wesen behandelt, darunter das Einhorn. Dieses dient dem zweiten, erfundenen Werk als Absprungbrett. (Murakami 1995, 125) Murakami setzt Borges’ bekannten Namen ein, um die Wahrscheinlichkeit des anderen Buches zu erhöhen, eine wirksame Strategie, denn niemand kennt alle Namen. Weiters handelt es sich bei Borges, der selbst phantastisch schrieb und als Urvater des magischen Realismus gilt, um eine intertextuelle Referenz. Murakami befindet sich mit Einhörnern nicht allein auf imaginärer Flur, wie er selbst deutlich macht.

Murakami, der bekannt dafür ist, dass er in seinem Werk vorwiegend Werke aus westlicher – nicht japanischer – Popkultur einfließen lässt, als internationaler Autor gilt und eine Position zwischen Ost und West einzunehmen scheint, weist über Borges darauf hin, dass das Einhorn in seiner Bedeutung zwiegespalten sei:

So unterschiedlich sieht man also im Osten und Westen ein und dasselbe Tier. Im Osten steht es für Ruhe und Frieden [achtet darauf, beim Laufen auch nicht das kleinste

Lebewesen zu zertreten, und frißt nur verdorrtes, niemals frisches Gras], im Westen symbolisiert es Aggression und Wollust. (Murakami 1995, 125)

Gerade aufgrund seiner Fiktivität kann es also mit nahezu beliebigen Bedeutungen aufgeladen werden, was Murakami über Watashi auch reflektiert. Dieses Potenzial haben aber alle von Borges' *imaginary beings*. Warum also Einhörner? Eine Antwort gibt der Roman selbst: Wehrlosigkeit. (Ebd. 127-28) In dem dualistischen Einhorn, wie Murakami es konzipiert, entscheidet er sich für ‚Ost‘. Es ist das friedfertige, chinesische Tier, das am „Ende der Welt“ lebt.

Was bedeutet die Wehrlosigkeit der Einhörner? Sie sind davon abhängig, dass es keine natürlichen Feinde gibt. (Vgl. Murakami 1995, 128) Am „Ende der Welt“ ist (wie nicht selten im Tierreich) der Mensch der einzig mögliche natürliche Feind. Sie sind demnach vom guten Willen der Menschen abhängig. Tatsächlich bringt niemand Einhörner um und doch sterben sie im Winter in Scharen. Diese Wesen der Imagination sterben, weil sie die seelischen Lasten der Menschen übernehmen oder genauer: vereinzelt existierende Seelenstücke. Nicht umsonst werden gerade in gereinigte Einhornschädel „alte Träume“ gespeist, denen sie gewissermaßen als Behälter dienen. Der Tod der Einhörner steht in engem Zusammenhang mit dem Ende des Romans.

Der Einhornschädel im „Hard-boiled Wonderland“ ist zunächst ein Rätsel, sowohl für den Leser als auch den Protagonisten und Ich-Erzähler Watashi. Der Professor übergibt ihm diesen als eine Art Abschiedsgeschenk nach Erledigung seines Auftrags. Der Schädel nimmt die Stellung einer unwillkommenen, rätselhaften Trophäe ein und wird als skurriler Einrichtungsgegenstand auf dem Fernseher platziert. Für Watashi (und den Leser) stellt sich die Frage, von welchem Tier er stammt und der Schädel lässt sich natürlich nicht leicht identifizieren. Er benutzt gleich dem Professor eine Edelstahlzange und klopft damit leicht auf den Schädel, was ein „trauriges Geräusch, als lebte dieses mir unbekannte Tier, als lebte es und stöhnte“ (Murakami 1995, 106) hervorbringt. Über genaues Hinhören entdeckt er, dass das Brummen nur von einer Stelle des Schädels ausgeht – dort, wo das Horn war.

Ein Horn? [...] Aus praktischen Gründen beschloß ich, den ehemaligen Träger des Schädelknochens für ein Einhorn zu halten. Alles andere würde mich nicht weiterbringen.

ICH BIN IN DEN BESITZ EINES EINHORNSCHÄDELS GELANGT. (Ebd.)

Aus „praktischen Gründen“ sprengt der rationale Kalkulator die Grenze des Möglichen und begibt sich auf das Feld des Imaginären. Zwar lebt Watashi in einer Welt, in der – auch für ihn – überraschend Schwärzlinge existieren oder ganz normal ein Datenkrieg herrscht, doch Einhörner gehören nicht dazu. Insofern kommt er erstaunlich leicht auf die eigentlich unmögliche Lösung des detektivischen Rätsels. Innerhalb des Romans bieten sich dafür zwei Erklärungen an: Erstens gerät Watashis Welt ins Wanken und zwar ab seinem Aufenthalt im Lift, ganz zu Beginn des Romans. Schon ein Umzug in eine andere Umgebung führt bei Menschen zu einer größeren Bereitschaft, Neues zu probieren und Watashi, der erschütternde Erfahrungen macht, mag offener für Unvorhergesehenes sein, Dinge die nicht zu erwarten wären. Zweitens stammt dieses Fabelwesen – ohne dass er es weiß – aus seinem Kopf. Die beiden Welten „Hard-boiled Wonderland“ und „Das Ende der Welt“ nähern sich einander im Verlauf des Romans immer mehr an. Die Grenzen zwischen ihnen verschwimmen und schließlich geht Watashi völlig in „Das Ende der Welt“ ein. (Ebd. 346-58)

Ähnlich wie Watashi im „Hard-boiled Wonderland“ zunächst über den mysteriösen Schädel rätselt, ist es für den Leser im „Ende der Welt“ anfangs nicht klar, um was für ein Wesen es sich eigentlich handelt. Murakami spielt hier mit seinem Medium, der geschriebenen Sprache, indem er verhüllt, was im audio-visuellen Medium Film sofort sichtbar wäre: Das verräterische gewundene Horn. Dabei erwähnt er es durchaus als Knochen, was aber eher von Horn-Bildern ablenkt.

Die Einhörner üben auf den Protagonisten, der sie – im Gegensatz zu den übrigen Stadtbewohnern – aufmerksam beobachtet, eine enorme Faszination aus. Sie tragen im Herbst ein goldenes Vlies, was an Jason und das Goldene Vlies aus der griechischen Mythologie erinnert; dort ist es kein Einhorn, sondern ein Widder, der getötet wird, um den Göttern Dankbarkeit für die Rettung eines königlichen Kindes zu zeigen – das eben dieser geflügelte Widder in Sicherheit gebracht hat. Diese Funktion des Bürdentragens, das undankbar entlohnt wird, haben auch die Einhörner inne und darin spiegelt sich eine Form von Ungerechtigkeit.

3.5 Der Traumleser

Als Boku in das „Ende der Welt“ eintritt, wird ihm die Rolle des Traumlesers zugewiesen. Diese erfordert ein Blenden der Augen mit einem scharfen Messer, was der Wächter vornimmt. Boku ist nach dieser Blendung nur sehr lichtempfindlich, nicht blind. Das Motiv

der Blendung kommt im „Ödipus“ vor; eine intertextuelle Referenz, wie sie beispielsweise in Murakamis „Kafka am Strand“ noch wesentlich deutlicher erscheint. (Vgl. Martinez 2008, 57-65)

König Ödipus macht sich unwissentlich schuldig, indem er seinen Vater tötet und seine Mutter heiratet. Außerdem löst er das Rätsel der Sphinx – woraufhin diese sich selbst tötet – und die selbstredend ebenfalls ein mythisches Wesen ist. Imagination und Tod spiegeln und verschmelzen sich auf diese Weise unauffällig im berühmten Drama.

Auch der Traumleser macht sich ohne sein Wissen des Todes der Einhörner schuldig, denn er hat – zusammen mit dem Professor – diese Welt kreiert. Ähnlich Ödipus übernimmt er schließlich Verantwortung dafür, als ihm seine Rolle zu Bewusstsein kommt; allerdings nicht, indem er sich wie Ödipus selbst blendet (was ihm tatsächlich schon beim Eintritt in die Stadt geschieht), sondern indem er die Stadt bzw. diese Welt nicht verlässt – was Watashi im „Hard-boiled Wonderland“ das Leben kostet. Es gibt also keinen unproblematischen Ausweg.

Der Mutter-Vater Komplex taucht hingegen nicht auf, denn Boku hat keine Eltern und Watashis werden nicht erwähnt. Diese Elternlosigkeit hat „Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt“ mit „Never Let Me Go“ gemein.³⁷ In letzterem Werk resultiert sie aus der speziellen Lage des Klonseins, die grundsätzlich eine elternlose ist. Die passive Suche nach den ‚possibles‘, also jenen Menschen, die geklont wurden und von denen die Klone abstammen, ist kennzeichnend für die Sehnsucht, von seinen Ursprüngen zu wissen und Eltern zu haben. In einer Episode, in der sie bereits in den Cottages leben und mehr Freiraum genießen, glauben zwei Figuren, Ruths *Possible* gefunden zu haben: Eine Büroangestellte. Die eigene Zukunft, so wie sie sein könnte, gespiegelt zu sehen ist eine weitere Hoffnung – und Furcht! –, die sich an das Finden der *Possibles* knüpft. In Ruths Fall stellt sich die gefundene Frau zu ihrer großen Enttäuschung und Erbitterung nur als ihr ähnlich heraus.

Der Traumleser liest in der Bibliothek „alte Träume“ aus Einhornschädeln, was ihm zu Anfang sehr schwer fällt. Er wird dabei extrem geblendet und ermüdet schnell, gewöhnt sich dann aber an diese Tätigkeit. Schließlich stellt sich heraus, dass er mit jedem gelesenen Traum ein Stückchen eingefangener Seele befreit bzw. endgültig verschwinden lässt. Erst als er selbst Zugang zu seiner eigenen – von ihm abgetrennten – Seele findet, kann er nicht nur extrem viele Träume hintereinander lesen, sondern auch die geborgenen Seelenstücke der Bibliothekarin, in die er sich verliebt hat, erkennen. Dieses befreite Lesen löst ein Gleisen der

³⁷ Sie ist ein sich wiederholendes Motiv bei Ishiguro, wie sich schon im Titel seines Werkes „When we were Orphans“ zeigt. Vgl. Pichl 1996.

Einhornschädel aus, das auch jenen im Besitz Watashis im „Hard-boiled Wonderland“ erstrahlen lässt, wodurch die Verbindung zwischen den beiden Welten noch deutlicher wird.

In jener Szene, als Watashi und das rosarote Mädchen aus der Unterwelt Tokyos mit ihren Schwärzlingen emportreten, müssen sie sich – wie der Traumleser – aufgrund der langen Finsternis vor Licht schützen und Sonnenlicht wäre für sie zu grell. (Murakami 1995, 423) U-Bahn Lichter in den Tunnels halten sie zunächst nicht aus, so wie der Traumleser das Licht der Schädel beim Traumlesen. Profanes und Phantastisches finden ihre Parallelen in der jeweils anderen Welt.

IV. TÖDLICHE SYSTEME

4.1 Selbstmord zwischen Imagination und Geschichte

There was the time [...] maybe a few weeks after the talk by the pond, when Miss Lucy was taking us for English. We'd been looking at some poetry, but had somehow drifted onto talking about soldiers in World War Two being kept in prison camps. One of the boys asked if the fences around the camps had been electrified, and then someone else had said how strange it must have been, living in a place like that, where you could commit suicide any time you liked just by touching a fence. This might have been intended as a serious point, but the rest of us thought it pretty funny. We were all laughing and talking at once, and then Laura – typical of her – got up on her seat and did a hysterical impersonation of someone reaching out and getting electrocuted. For a moment things got riotous, with everyone shouting and mimicking touching electric fences.

I went on watching Miss Lucy through all of this and I could see, just for a second, a ghostly expression came over her face as she watched the class in front of her. Then – I kept watching carefully – she pulled herself together, smiled and said: "It's just as well the fences at Hailsham aren't electrified. You get terrible accidents sometimes."

She said this quite softly, and because people were still shouting, she was more or less drowned out. But I heard it clearly enough. "You get terrible accidents sometimes."

What accidents? Where? But no one picked her up on it, and we went back to discussing poems. (Ishiguro 2006, 76-77)

Indem Ishiguro die Schüler schauspielhaft mit imaginären, stromgeladenen Zäunen hinrichtet, bringt er ihren Tod in Verbindung zu den Opfern des Zweiten Weltkriegs. Margaret Atwood weist in ihrer Rezension von „Never Let Me Go“ darauf hin, dass die Kunstfabrikation der jungen Klone an die Kinder in Theresienstadt erinnere, die ebenfalls Kunstunterricht erhielten. (Atwood 2005)

Ishiguro spricht im Roman niemals direkt davon, dass das Schicksal der Klone grausam ist, aber er bringt machtvoll Metaphern wie obige zum Einsatz, die das deutlich zeigen. Interessant ist die scheinbar nebensächliche Bemerkung, dass es merkwürdig sei, einfach so Selbstmord begehen zu können, indem man einen Zaun angreife. Selbstmord wäre die letzte Möglichkeit, dem Schicksal als Organspender zu entgehen, eine Form der Rebellion.

Führt man den Gedanken des Selbstmords weg vom Einzelnen hin zur Allgemeinheit, so wäre es wesentlich schwieriger, das System aufrechtzuerhalten. Um für die Organspende brauchbar zu sein, muss der Körper noch lebendig sein, was bei einem ‚gelungenen‘ Selbstmord nicht der Fall ist. Würden sich also alle Klone auf diese Weise der Utilitarisierung entziehen, müsste das Änderungen nach sich ziehen, die solche Versuche von vornherein ausschließen. Mit anderen Worten, eine offensichtliche Gefangenschaft, bei der alle

Möglichkeiten des Selbstmords ausgeschlossen werden. Ein solches System gibt es übrigens in Margaret Atwoods „The Handmaid’s Tale“, einer Dystopie, in der jene Minderheit an Frauen, die noch fruchtbar sind, einen beträchtlichen Teil ihrer Zeit in selbstmordsichere Zimmer eingeschlossen werden. Ein solches Eingesperrtsein würde einer Verschlechterung der Situation privilegierter Schüler wie jener Hailshams gleichkommen. Die Bedingungen, unter denen sie aufwachsen wären weit weniger human, und nähern sich somit dem Gros der Erfahrungen der meisten Klone an:

He’d [a particular donor] just come through his third donation, it hadn’t gone well, and he must have known he wasn’t going to make it. He could hardly breathe, but he looked towards me and said: “Hailsham. I bet that was a beautiful place.” Then the next morning, when I was making conversation to keep his mind off it all, and I asked where *he’d* grown up, he mentioned some place in Dorset and his face beneath the blotches went into a completely new kind of grimace. And I realised then how desperately he didn’t want to be reminded. [...] What he wanted was not just to hear about Hailsham, but to *remember* Hailsham, just like it had been his own childhood. (Ishiguro 2006, 5)

Diese Szene zeigt nicht nur, dass die Kindheit dieses Spenders furchtbar gewesen sein muss und den Kontrast, den Hailsham bedeutet. Sie findet in Kathys drittem Jahr als *Carer* statt und bildet den eigentlichen Ausgangspunkt des Romans, denn das intensive Erinnern an Hailsham, das dieser Spender verlangt, durchbricht Kathys Widerstand gegen das Erinnern: „There have been times over the years when I’ve tried to leave Hailsham behind, when I’ve told myself I shouldn’t look back so much. But then there came a point when I just stopped resisting. It had to do with this particular donor [...]” (Ishiguro 2006, 4-5)

Das Glück, das Hailsham hier bedeutet, wird mit jenem Hailsham kontrastiert, das ein Konzentrationslager ohne Zäune darstellt. Die Schüler sind sich der Ironie, dass sie ihre eigene Situation karikieren, nicht im Mindesten bewusst. Auch Kathy gelangt zu ihrem differenzierten Bild über Miss Lucy. Den Rahmen dieses Schauspiels bildet ausgerechnet humanitärer Unterricht – das Diskutieren von Kunst, genauer Lyrik – der keinerlei kritisches Potenzial entfaltet, sondern vielmehr an der Essenz der Dinge vorbeischrämmt. Strecher argumentiert, dass sich Murakami gegen Idealisierungen des Schreibens als Kunst auflehnt (X-XI), und auch Ishiguro reflektiert sie kritisch.³⁸

³⁸ Kunst ist ein Leitmotiv Ishiguros. (Dzhumailo 2009, 93-90)

4.2 *Guardians* – imaginäre Wächter des Todes

Die Erzieher oder auch ‚guardians‘ in der internatartigen Anlage Hailsham (in der Eltern selbstredend konstant abwesend sind) sprechen von ihren Zöglingen als ‚students‘ und diese denken von sich nicht als Klone. Die Bezeichnung ‚guardian‘ geht weiter als die Bezeichnung ‚teacher‘, weil sie ein Beschützen suggeriert. Mit dem Wort ‚guardian‘ sind auch ‚defender, guardian, protector, shielder (a person who cares for persons or property) in Verbindung zu bringen. (WordNet 2012) Übersetzt werden kann es u.a. als Vormund, Beschützer, Betreuer oder Hüter. Da die deutschen Übersetzungen im Kontext des Romans einzeln jeweils zu kurz greifen, werde ich auf die *Guardians* als solche Bezug nehmen. Die Bezeichnung kann insofern als Euphemismus interpretiert werden, weil die *Guardians* nicht schützen, sondern ihre Schüler auf ihr Los als Organspender vorbereiten, sprich, einen frühzeitigen Tod. Sie verstecken gezielt Informationen hinter anderen Informationen, setzen Lücken und Geschichten ein, um die Kinder und Jugendlichen systemgemäß zu formen. Die einzige Ausnahme bildet Miss Lucy.

Was sich noch ereignen wird, zeichnet sich in einem subtilen Vorspiel ab. Eine Schülerin stellt in einer Stunde eine Frage:

“Miss, why does Madame take our things away?”

We all went silent. [...] I remember feeling furious at Polly for so stupidly breaking the unwritten rule, but at the same time, being terribly excited about what answer Miss Lucy might give. And clearly I wasn’t the only one with mixed emotions: virtually everybody shot daggers at Polly, before turning eagerly to Miss Lucy [...]. After what seemed a very long while, Miss Lucy said:

“All I can tell you today is that it’s for a good reason. A very important reason. But if I tried to explain to you now, I don’t think you’d understand. One day, I hope, it’ll be explained to you.” (Ishiguro 2006, 40)

Die *Guardians* unterstützen selbst dann, wenn sie unmittelbar das Beste für ihre Schützlinge im Sinn haben, ein System, das ihren Tod verlangt – und machen sich daher zu Mittätern.

4.3 Tabus und Informationsflüsse

Zu jener Zeit sind sie nach den Rekonstruktionen Kathys zehn Jahre alt. Rekonstruktionen, weil Kathy sich anhand gewisser chronologischer Erinnerungsfolgen an das eigene Alter

heran tastet, wie es das zeitliche Einordnen persönlicher Erfahrungen, die weit zurück liegen, nicht selten verlangt. (Vgl. Ishiguro 2006, 38) Die Spannung, aber auch Gespaltenheit der Kinder tritt klar aus obiger Passage hervor. Sie wollen wissen, warum die besten ihrer Kunstprodukte, auf die viel Wert gelegt wird und die in Hailsham tatsächlich Tauschwert besitzen, von ‚Madame‘ mit- bzw. weggenommen werden. Es ist bekannt, dass Gemeinschaften nicht nur über explizite Regeln wie beispielsweise Gesetze, sondern auch implizite funktionieren. An dieser Stelle stellt sich die Frage, warum in Hailsham eine implizite Regel – die offensichtlich so stark wirkt, dass sie innere Konflikte auslöst – verlangt, dass nach dem Grund für gewisse Vorgänge nicht gefragt werden darf. Nicht nur die Kunstprodukte in Hailsham sind von einem solchen unausgesprochenen Tabu betroffen.

Die Schüler werden, anders als Miss Lucy gehofft hat, nicht über diese oder andere Dinge aufgeklärt. Sie selbst übernimmt die Rolle der Aufklärerin. Die folgende Szene enthält einige der zentralen Themen und Aspekte des Romans und bildet zugleich einen weiteren Auftakt zu jener Klarstellung Miss Lucys, die schließlich zu ihrem Verlassen Hailshams führt:

I don't know how it was where you were, but at Hailsham the guardians were really strict about smoking. I'm sure they'd have preferred it if we never found out smoking even existed; but since this wasn't possible, they made sure to give us some sort of lecture each time any reference to cigarettes came along. Even if we were being shown a picture of a famous writer or world leader, and they happened to have a cigarette in their hand, then the whole lesson would grind to a halt. There was even a rumour that some classic books – like the Sherlock Holmes ones – weren't in our library because the main characters smoked too much, and when you came across a page torn out of an illustrated book or magazine, this was because there'd been a picture on it of someone smoking. And then there were the actual lessons where they showed us horrible pictures of what smoking did to the insides of our body. That's why it was such a shock that time Marge K. asked Miss Lucy her question.

We were sitting on the grass after a rounders match and Miss Lucy had been giving us a typical talk on smoking when Marge suddenly asked if Miss Lucy had herself ever had a cigarette. Miss Lucy went quiet for a few seconds. Then she said:

“I'd like to be able to say no. But to be honest, I did smoke for a little while. For about two years, when I was younger.”

You can imagine what a shock this was. Before Miss Lucy's reply, we'd all been glaring at Marge, really furious she'd asked such a rude question – to us, she might as well have asked if Miss Lucy had ever attacked anyone with an axe. [...]

When she did speak, Miss Lucy seemed to be weighing up each word carefully. “It's not good that I smoked. It wasn't good for me so I stopped it. But what you must understand is that for you, all of you, it's much, much worse to smoke than it ever was for me.”[...] Finally she said:

“You've been told about it. You're students. You're...*special*. So keeping yourselves well, keeping yourself very healthy inside, that's much more important for each of you than it is for me.”

She stopped again and looked at us in a strange way. Afterwards, when we discussed it, some of us were sure she was dying for someone to ask: “Why? Why is it so much worse for us?” But no one did. I’ve often thought about that day, and I’m sure now, in the light of what happened later, that we only needed to ask and Miss Lucy would have told us all kinds of things. All it would have taken was just one more question about smoking.

So why had we stayed silent that day? I suppose it was because even at that age – we were nine or ten – we knew just enough to make us wary of that whole territory. It’s hard now to remember just how much we knew by then. We certainly knew – though not in any deep sense – that we were different from our guardians, and also from the normal people outside; we perhaps even knew that a long way down the line there were donations waiting for us. But we didn’t really know what that meant. If we were keen to avoid certain topics, it was probably more because it *embarrassed* us. We hated the way our guardians, usually so on top of everything, became so awkward whenever we came near this territory. It unnerved us to see them change like that. I think that’s why we never asked that one further question, and why we punished Marge K. so cruelly for bringing it all up that day after the rounders match. (Ishiguro 2006, 67-69)

Das Rauchen bzw. Nichtrauchen steht hier für das Programm des Gesundhaltens, das für die *Guardians* offenbar höchste Priorität hat. Es ist wahrscheinlich, dass sie, die Leiter Hailshams, die Informationsflüsse beeinflussen. Zugleich lässt sich das Wissen ums Rauchen auf Dauer nicht unterdrücken, weshalb das Rauchen stigmatisiert wird.

Bemerkenswert ist auch die Möglichkeit der Zensur, indem bestimmte Bücher nicht in die Bibliothek, d.h. Welt Hailshams aufgenommen werden. ‚Möglichkeit‘ der Zensur, weil es dafür keine Beweise gibt, nur Gerüchte. Da die *Guardians* die Macht zum Zensieren besitzen und die Klone zu einem bestimmten Zweck groß- und erziehen, dem alles andere untergeordnet ist, halte ich ein derartiges Vorgehen für wahrscheinlich. Entscheidend bleibt allerdings, dass die Rolle der *Guardians* als Mit-Täter (indem sie ein System unterstützen, das ihre Schützlinge ermordet) eben nicht nachzuweisen ist. Erst viel später, als Kathy und Tommy erwachsen sind und die ehemalige Leiterin Hailshams aufsuchen, erklärt diese wie nebenbei, dass sie gewohnt war, Gerüchte zu kontrollieren:

“What we want to know, Miss Emily, is if the rumour’s true or not.” She [Miss Emily] went on gazing at us for moment, then took a deep breath: “Within Hailsham itself, whenever this talk started up, I made sure to stamp it out good and proper. [...]“ (Ishiguro 2006, 252)

Indem gerade Miss Lucy die fast undenkbbare *Axtmörder*-Frage gestellt wird, ob sie jemals selbst geraucht habe, verstärkt sich ihre Aufklärer-Rolle. Die ehrliche Antwort schockiert.

Um die volle Tragweite ihrer Antworten zu verstehen, muss man sich bewusst machen, dass Miss Lucy zur Gruppe der *Guardians*, zu den ‚normal people outside‘ zählt. Es ist kein

Zufall, dass Ishiguro auf diese Differenz gleich im Anschluss an den Dialog hinweist, denn sie soll dem Leser bewusst werden. Es wird klar, dass selbst Miss Lucy das System unterstützt, indem sie betont, wie wichtig es sei, dass die Klone sich gesund halten – viel wichtiger als für sie selbst. Hier zeichnet sich eine ungeheure Ungerechtigkeit ab, denn Rauchen kann Krankheiten verursachen, die eine Organtransplantation nötig machen. Hinter ihren Worten versteckt liegt folgende Aussage: ‚Ich‘ (*Guardian*, Stellvertreter der normalen Menschen) darf rauchen, aber nicht du, denn du musst mir deine gesunden Organe zur Verfügung stellen, wenn meine z.B. wegen Rauchens versagen. Zugleich scheint Miss Lucy unter einer inneren Anspannung zu stehen, an einem inneren Konflikt zu leiden, der sie wünschen lässt, dass einer der Klone die entscheidende Frage stellt.

Aus obigem Zitat geht die ambivalente Verbindung von Informiertheit und Ignoranz deutlich hervor und dass auch die Schüler dabei teils aktiv eine passive Rolle einnehmen, was typisch für eine Opferrolle ist. Ihr Schweigen unterstützt das System und es ist signifikant, wo geschwiegen und wo dieses Schweigen gebrochen wird. Kathy ist überzeugt, dass Miss Lucy, weiter zum Rauchen befragt, über alle möglichen Dinge gesprochen hätte. Doch niemand wagt es. Warum? Unerwartet bietet Kathy ‚embarrassment‘, eine Verlegenheit, ein peinliches Berührtsein, eine Form von Scham als Antwort an. Diese steht in Zusammenhang mit der Reaktion der *Guardians* auf Themenkomplexe, die in Verbindung zur Organtransplantation stehen. Wichtig hierbei ist zu bemerken, dass die *Guardians* die Eltern ersetzen und daher die Elternrolle belegen. Sie führen – und schützen normalerweise – ihre Zöglinge durch eine Welt, die anfangs noch völlig unbekannt ist und im Laufe der Zeit immer vertrauter wird. Die *Guardians* in dieser Rolle geben zu verstehen, dass sie selbst sich nicht wohl mit diesen Themen fühlen, dass etwas daran nicht stimmt, was subtil die Kinder mit einschließt, d.h. dass mit ihnen etwas nicht stimmt. Im Grunde ist hier die Rede von einem Minderwertigkeitskomplex, der bohrende Fragen verhindert.

Generell wird in beiden Romanen viel mit Informationen gespielt. In „Hard-boiled Wonderland“ herrscht im Hintergrund ein Datenkrieg, bei dem es letztlich um nichts anderes als Informationen geht³⁹; zum anderen erhalten die diversen Ichs und mit ihnen der Leser ausschlaggebende Informationen verzögert oder zu spät. Der Kalkulator Watashi, der berufsmäßig in den herrschenden Datenkrieg verwickelt ist, verliert letztlich sein Leben, weil er die entscheidenden Informationen (z.B. dass die anderen Shuffling-Kandidaten allesamt

³⁹ Für einen Roman, der im Jahr 1985 erschien, war die Wahl dieser Thematik durchaus hellseherisch.

gestorben sind oder dass ein neuerlicher Versuch illegal ist) nicht rechtzeitig erhält; Boku im „Ende der Welt“ schafft es nicht rechtzeitig vorm Winter die Karte von der Stadt zu zeichnen, weshalb sich die Fluchtpläne fatal verzögern. Wer nicht über wichtige Informationen verfügt, wird zum Spielball fremder Kräfte – die das eigene Leben kosten können.

In „Never Let Me Go“ bekommen die Kinder gezielt Informationen über das System der Organtransplantation, wenn sie diese gerade noch nicht ganz verstehen können:

Tommy thought it possible the guardians had, throughout all our years in Hailsham, timed very carefully and deliberately everything they told us, so that we were always just too young to understand properly the latest piece of information. But of course we'd take it in at some level, so that before long all this stuff was there in our heads without us ever having examined it properly.

It's a bit too much like a conspiracy theory for me – I don't think our guardians were that crafty – but there's probably something in it. Certainly, it feels like I *always* knew about donations in some vague way, even as early as six or seven. And it's curious, when we were older and the guardians were giving us those talks, nothing came as a complete surprise. It was like we'd heard everything somewhere before.

One thing that occurs to me now is that when the guardians first started giving us proper lectures about sex, they tended to run them together with talk about the donations. At that age – again, I'm talking of around thirteen – were all pretty worried and excited about sex, and naturally would have pushed the other stuff into the background. In other words, it's possible the guardians managed to smuggle into our heads a lot of the basic facts about our futures.

Now to be fair, it was probably natural to run these two subjects together. If, say, they were telling us how we'd have to be very careful to avoid diseases when we had sex, it would have been odd not to mention how much more important this was for us than for normal people outside. And that, of course would bring us onto the donations. [...]

Miss Emily's lecture that day was typical of what I'm talking about. We'd be focusing on sex, and then the other stuff would creep in. I suppose that was all part of how we came to be 'told and not told'. (Ishiguro 2006, 81-82)

Ishiguro zeichnet hier eine Möglichkeit wie Informationen auf kluge und listige Weise in Köpfe geschleust werden können, ohne jemals die Barriere des kritischen Hinterfragens durchlaufen zu haben. Während ein anderes Thema – in seinem Beispiel Sex – gerade brandheiß und als viel wichtiger wahrgenommen wird, wird nebenbei Wissen über Organtransplantationen vermittelt, das sich schließlich verschwommen im Kopf wieder findet. Die *Guardians* lenken den Geist, die Phantasie, die sich wunderbare wie schreckliche Möglichkeiten ausmalt, durch interessantere Dinge ab; sie wird ab-gelenkt. Auf diese Weise werden ‚Fakten‘, die essentiell im Leben – und für den Tod – der Klone sind, als marginal mit-behandelt.

Nicht nur in die Köpfe der Schüler, auch in jene der Leser werden immer wieder Informationen eingeschleust: So erfährt man an insignifikanten Punkten nebenbei, dass Tommy schon gestorben ist, wodurch das Ende nicht ganz überraschend kommt; aber bis dahin stellt sich die Frage, ob die Erinnerung an diese Information stimmt – Ishiguro weist somit auf die Unzuverlässigkeit der Erzählung durch die Erinnerungen nicht nur innerhalb des Romans hin, sondern spiegelt diese auf spielerische Weise in seinen Rezipienten.

Die obige Passage spiegelt außerdem das grundlegende Vertrauen, das Kathy immer noch in die *Guardians* hat; Tommys Theorie tut sie halb als Verschwörungstheorie ab, um dann weiter zu überlegen und zum Schluss zu kommen, dass sie doch stimmen könnte. Ihre Haltung ist die, dass es ‚natürlich‘ sei, die zwei Themen zu vermischen, natürlich zu erwähnen, dass sie viel mehr als die ‚normalen Menschen da draußen‘ wegen sexueller Krankheiten aufpassen müssten – und natürlich, dass sie ihre Organe spenden.

Ishiguro stellt mit außergewöhnlicher Klarheit dar, wie essentiell ein strukturierter Aufbau von Wissen für ein kritisches Denken und Hinterfragen ist und wie machtvoll die Position jener sein kann, die dieses Wissen vermitteln. Wissen und Glaubenssysteme entscheiden nicht nur in „Never Let Me Go“ über Leben und Tod.⁴⁰

4.4 Organtransplantation und Ethik

Der Roman führt in eine Extremsituation, in der sich eines der Hauptargumente gegen den Utilitarismus bei der Organtransplantation erfüllt, dass nämlich lebendige, gesunde (und junge) Menschen, für einige andere Menschen geopfert werden. Gerechtfertigt wird das teils damit, dass es sich bei den Geopferten um keine Menschen handle, wobei es sich hierbei um eine sich selbst erfüllende Prophezeiung handelt:

„All around the country, at this very moment, there are students [clones] being reared in deplorable conditions, conditions you Hailsham students could hardly imagine. [...] Most importantly, we demonstrated to the world that if students were reared in humane, cultivated environments, it was possible for them to grow to be as sensitive and intelligent as any ordinary human being.” (Ishiguro 2006, 255-56)

Indem die Klone also normalerweise nicht menschenwürdig aufgezogen werden (anders als die Protagonisten in der Hailsham School), sind sie offenbar weniger feinfühlig und

⁴⁰ Ein extremes Beispiel dafür sind Selbstmordattentäter, die in der Regel jung und ungebildet sind.

intelligent als Durchschnittsmenschen und können somit als weniger oder nicht menschlich kategorisiert werden. Auch Mechanismen der Verdrängung und des Eigennutzens spielen eine Rolle.

Die Geschichte ist ebenfalls ein unterschwelliges, aber ausschlaggebendes Element, denn der *point of no return* ist überschritten; ein Berufen auf die gängige Praxis als (Gewohnheits-)Recht wird möglich.

Warum lohnt sich ein realistischer Blick auf das ethisch komplexe Feld der Organtransplantation? Letztere ist natürlich ein Thema in „Never Let Me Go“ und zwar ein mehr implizites als explizites, weil die Realität der Organtransplantation und der Tod überhaupt großteils ausgeblendet werden. Das geht so weit, dass die Menschen/Klone nicht sterben, sondern ‚complete‘ werden, sie sind fertig und haben ihre Mission vollkommen erfüllt – ein gewaltiger Euphemismus. Die Organtransplantation steht somit nicht im Zentrum des Romans, sondern gehört vielmehr in seinen fast unsichtbaren Randbereich. Das Unsichtbare und Ungesagte haben bei Ishiguro wie bereits angedeutet eine erhebliche Bedeutung.

Seine Kunst besteht aber nicht zuletzt darin, dass zusätzliches Wissen den Roman so vertieft, dass er weitere Dimensionen erhält, ohne dass es eine Voraussetzung darstellt. Nur wenige Leser dürften fachspezifisches Wissen in Bezug auf Organtransplantation haben und doch eröffnet dieses einen spannungsgeladenen Themenkomplex, der grundlegende Fragen aufwirft, beispielsweise, wer Organe an wen spenden soll und wer darüber bestimmt. Im Roman selbst stellen sich gewisse grundlegende Fragen der Debatte um Organspenden nicht, weil das System von den Klonen verlangt, dass sie bereitwillig ihre Organe und schließlich ihr Leben für andere zur Verfügung stellen. Sie sind offensichtlich lebendig und sterben offensichtlich für die Organspende.

Das widerspricht den Grundsätzen der Organtransplantation, wie wir sie kennen, die darauf aufbaut, dass die Spender bereits tot sind.⁴¹ An dieser Stelle kommt allerdings schon eine kritische Frage ins Spiel: Ist ein Hirntoter wirklich tot? Tatsächlich kann das so genannte Hirntodkriterium in Zweifel gezogen werden und zwar in dem Sinne, dass zwar das Bewusstsein und die Persönlichkeit des Betroffenen unwiederbringlich verloren sind, sein Körper aber weiterhin lebt. Lebt, wenn auch unter Zuhilfenahme künstlicher Mittel; doch an diesem Punkt ist nicht zu rütteln: Spender haben nicht nur rosige Wangen, werden mit

⁴¹ Die Dead-Donor-Rule verbietet die Entnahme von Organen an Lebenden und Sterbenden und ist nur scheinbar unkontrovers. Schöne-Seifert 2001, 75.

künstlicher Nahrung versorgt, was wiederum zu Ausscheidungen führt, sondern können gegebenenfalls sogar über Monate hinweg schwanger bleiben, wobei das Kind sich entwickelt.⁴² (Singer 1998, 15-22) Hirntote bewegen u.a. ihre Arme, was als „Spontanbewegung“ bezeichnet wird. (Kalitzkus 2009, 53) Für die Mediziner würde mit dem Verlust des Hirntodkriteriums die Grundlage rechtlicher Mittel zur Organentnahme wegfallen, und sie halten daher – wenn auch nicht durchgehend – an diesem fest.⁴³ Hirntote sterben zwar ohne technische Mittel, doch das trifft auch auf viele Patienten auf der Intensivstation zu (in der übrigens auch Hirntote versorgt werden müssen); somit kann das nicht als Argument dafür gelten, dass sie tot seien. Dasselbe trifft selbstredend auf den Zustand der Bewusstlosigkeit zu. Eine gewisse Willkür bei der Definition des Hirntods als Todeskriterium zeichnet sich überdies dadurch ab, dass in unterschiedlichen Ländern andere Regelungen gelten.

Vera Kalitzkus fasst diese Problematik folgendermaßen zusammen:

Auch die medizinische Diskussion macht deutlich, dass das Konzept des Hirntodes nicht einstimmig oder kritiklos anerkannt wird. Unterschiedliche Kriterien der Hirntod-Diagnose führten dazu, dass ein Mensch in einer bestimmten Klinik noch zu den Lebenden zählen würde, in einer anderen hingegen – sei es auch in einem anderen Land – schon zu den Toten. (Kalitzkus 2009, 123)

Die Frage, wann der Tod eintritt, ist unter technisch geschaffenen Bedingungen, in denen der Mensch über jene Grenze entscheiden muss, die als Tod definiert wird, keine rein medizinische mehr, sondern eine philosophische. Hinzu kommt, dass die Medizin in ihren Beschlüssen nicht unbedingt von ethischen als vielmehr praktischen Überlegungen geleitet wird. Der Beschluss der Harvard-Kommission von 1968, der das Hirntodkriterium erstmals als Todeskriterium festlegte, tat dies zu einer Zeit, als die zunehmende Anzahl der Hirntoten, deren Apparaturen nicht ohne weiteres abgestellt werden durften, zu einem immer größeren Problem wurde, denn sie belegten die anderswo viel nötigeren Krankbetten und beanspruchten Ressourcen. (Singer 1998, 28-33) Indem man sie für tot erklärte, wurde nicht nur dieses Problem gelöst, sondern es ergab sich außerdem die Möglichkeit der

⁴² Da der Körper der Hirntoten noch lebt, sind sie m.E. nicht tot sondern mitten im Sterbeprozess, der künstlich aufgehalten wird. (Zu selbigem Schluss kommen auch andere, vgl. Kalitzkus 2009, S. 30.) Es versteht sich von selbst, dass sich dadurch eine enorme ethische Spannung ergibt: Dürfen wir Organe entnehmen, auch wenn es sich bei den Spendern nicht um Tote sondern um Sterbende handelt? Diese Frage wird unterschiedlich beantwortet; einige Philosophen wie etwa Peter Singer treten dafür ein, dass dies trotzdem gerechtfertigt sei. (Singer 1998, 57) Bekanntlich ist Singer ein Utilitarist; er wägt demnach den jeweiligen Nutzen ab, der nicht gering ist, wenn es um die Möglichkeit geht, Leben zu retten.

⁴³ Zur Motivation der Mediziner vgl.: Müller 2001, 16-23.

Organtransplantation. Die Harvard-Kommission, von welcher der Hirntod als Todeskriterium ausging, fällt mit dieser Definition keinen theoretisch neutralen Beschluss, sondern tat dies vielmehr mit Blick auf die Organtransplantation.⁴⁴

Mediziner erlangen erst über den Hirntod als Todeskriterium den Zugang zu Spenderorganen. An dieser Stelle wird deutlich, dass Ishiguros gespenstisch anmutende Fiktion von Klonen, die zum Zweck der Organspende gezüchtet werden, nicht absolut abwegig ist. In dieser Hinsicht fängt sie als Metapher den Eigennutzen der Menschen ein. Diese Lesart widerspricht übrigens jener Ishiguros, der in einem Interview erklärt, dass „Never Let Me Go“ ein überwiegend positives Menschenbild enthalte, weil die drei Hauptfiguren anständige Menschen sind und der Tod nun einmal zum Leben gehöre. (Freeman 2008, 220) Damit blendet er allerdings die Implikationen aus, die Organtransplantationen und Klonen kombiniert in einem tödlichen System in seinem Roman tragen. Für Ishiguro war die Dynamik Klonen/Organtransplantation nicht der Ausgangspunkt seines Romans, sondern das fehlende, letzte Puzzlestück:

INTERVIEWER

I understand there were also a few aborted versions of *Never Let Me Go*.

ISHIGURO

Yes. The original idea was to write a story about students, young people who are going to go through a human life span in thirty years instead of eighty. I thought that they were going to come across nuclear weapons that were being moved around at night in huge lorries and be doomed in some way. It finally fell in place when I decided to make the students clones. Then I had a sci-fi reason for why their life spans are limited. One of the attractions about using clones is that it makes people ask immediately. What does it mean to be a human being? It's a secular route to the Dostoyevskian question. What is a soul? (Ishiguro/Hunnewell 2008, 51)

Bei der Frage um die Seele handelt es sich bei weitem nicht nur um eine Dostojewskijs. Wie wir sehen werden, nimmt sie in beiden Romanen eine bedeutende Stellung ein.

Es ergibt sich die Gefahr der Vergegenständlichung von Menschen, wenn sie als Objekte gesehen werden, die Waren für Organbanken liefern. Im Extremfall könnten die Konsequenzen einer solchen Haltung wie in Ishiguros Dystopie aussehen und gewisse Prozesse lassen sich, wie er selbst deutlich macht, nicht mehr umkehren:

⁴⁴ Aus taktischen Gründen wird auf die Möglichkeit der Organtransplantation nur wie nebenbei hingewiesen: „It is further suggested that the decision to declare the person dead, and then to turn off the respirator, be made by physicians not involved in any later effort to transplant organs or tissue from the deceased individual. This is advisable in order to avoid any appearance of self-interest by the physicians involved.“ (Report of the Ad Hoc Committee of the Harvard Medical School to Examine the Definition of Brain Death, 339)

There was no way to reverse the process. How can you ask a world that has come to regard cancer as curable, how can you ask such a world to put away that cure, to go back to the dark days? There was no going back. However uncomfortable people were about your [the clones] existence, their overwhelming concern was that their own children, their spouses, their parents, their friends, did not die from cancer, motor neurone disease, heart disease. (Ishiguro 2006, 257-58)

Eine derartige Haltung entspricht nicht nur der menschlichen Natur, wie sie überall auf der Welt leicht zu beobachten ist (wer verzichtet auf ein Auto zugunsten der Umwelt?) sondern ist in der Transplantationsmedizin mitunter bereits anzutreffen. Ein 30-jähriger Herztransplantierte erklärt:

In diesem Moment würdest Du für den Arzt, der Dir helfen kann, jeden mit einem Messer niederstechen. Die Not kann sich jemand, der gesund ist, gar nicht vorstellen. Du willst nur eines – endlich wieder Luft bekommen. Da geht es nur noch um Dich. Das ist schlimmer wie im Krieg, wo Du immer noch hoffen kannst, daß es im Graben den anderen erwischen kann. (Kalitzkus 2009, 147)

Ishiguro beweist also – trotz seines Fokus auf Sterblichkeit und Menschlichkeit im Allgemeinen – ein ausgezeichnetes Gespür für die Betroffenheit Todgeweihter (und Angehöriger), deren einzige Hoffnung der Tod eines anderen sein kann. Anders als in „Never Let Me Go“ sind die Transplantierten – von illegalem Organhandel abgesehen – lediglich Nutznießer und nicht Auslöser des Todes anderer. Klar wird allerdings, dass eine Ethik, die diesen Namen verdient, sich nicht einseitig an einem Bedürfnis zu leben ausrichten darf.

Im Kontrast zum Wehren gegen den Tod steht die stoische Haltung, die den Tod als Teil des Lebens willkommen heißt; eine solche scheint als zwiespältiges Ideal in Ishiguros Roman durch, wenn Ungerechtigkeiten entstehen, weil sie nicht angenommen wird.

Was Ishiguros Fiktion, wie sie aus obigem Zitat über die Unmöglichkeit bestimmte Prozesse umzukehren, hervorgeht, weiter stärkt, ist, dass die Medizin (wie z.B. die Geschichte des Harvard-Komitees zeigt) nicht unbedingt ethischen Richtlinien folgt, sondern der Praxis und dem, was ihr möglich ist. Immerhin geht es mindestens um eine entscheidende Verbesserung der Lebensqualität, wenn nicht gleich um das Leben selbst und bei Organen ist die Nachfrage stets höher als das Angebot⁴⁵, wodurch sich eine hohe Dringlichkeit ergibt.

⁴⁵ Das wirft übrigens weitere ethische Probleme, nämlich jene der Allokationsgerechtigkeit auf: Wer verdient zuerst ein Organ? Vgl. Waibl 2001, 43-54.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass der ethisch vielschichtige Themenkomplex der Organtransplantation Ishiguro erlaubt, ein klares Bild der menschlichen Natur zu zeichnen, die nicht zuletzt Sterblichkeit und den Umgang mit ihr umfasst.

4.5 Systeme und Fabriken

Systeme und zwar sowohl verborgene, beinahe unsichtbare als auch solche, die – wie bei Murakami – mit dem Namen „System“ gekennzeichnet werden, sind in beiden Romanen grundlegend, was ein typisches Merkmal von Dystopien ist.

Nicht nur bei Ishiguro erweist sich das System als tödlich für die Protagonisten; auch Watashi ist Spielball der mafiaartig handelnden Organisationen „System“ und „Fabrik“, was ihn schließlich das Leben kostet: „This portrayal of the System/state as all-powerful, omniscient, and dangerous, is typical of Murakami’s literature, but more importantly for the formula, it locates an evil presence throughout the urban landscape of Tokyo.” (Strecher 2002, 40-41)

Um die Bedeutung von Systemen und ihre Mechanismen sichtbar zu machen, greifen wir noch einmal zurück auf ein Beispiel aus unserer Welt, die Organtransplantation.

Wie kommt es, dass in Österreich verhältnismäßig viel mehr gespendet wird als im (kulturell) benachbarten Deutschland? Der Grund liegt in den unterschiedlichen Systemen, derer sich die beiden Staaten bedienen: In Deutschland gilt die Zustimmungslösung, in Österreich dagegen die Widerspruchslösung; d.h. in Deutschland muss aktiv eine Zusage zur Organspende von den Betroffenen (z.B. über einen Organspendeausweis) oder deren Angehörigen getroffen werden, in Österreich dagegen ist gesetzlich *jede/r* ein potenzieller Organspender, der keinen Widerspruch einlegt.⁴⁶

Ein kritischer Punkt sind Informationen. Bei der Widerspruchslösung kann kein Widerspruch eingelegt werden, wenn das Wissen über sie gar nicht besteht. Der erste Ort, der staatlich gelenkt Informationen und Wissen verbreitet, ist die Schule und dort steht die Organtransplantation nicht am Plan.

Wir alle sind eingebettet in Systeme, mitunter ohne überhaupt zu wissen, in welche. Die Protagonisten in beiden Romanen sind Systemen ausgesetzt, die sie nicht ganz verstehen und

⁴⁶ Zu Zustimmungs- und Widerspruchslösung vgl. Leist 2001, 59-61.

denen sie nicht entinnen können. Mehr noch: Sie hinterfragen diese kaum. Murakami und Ishiguro reflektieren beunruhigende Muster und Normen durch ihre erfundenen Welten. Nicht aus Systemen auszutreten, dem, was wir als natürlich empfinden, ist die Regel, nicht die Ausnahme.⁴⁷

Die mächtigen Organisationen „System“ und „Fabrik“ bilden bei Murakami einen Dualismus, durch den ein assoziatives Bedeutungsfeld entsteht. Fabriken brauchen selbstredend ein System, nach dem sie funktionieren und im Kontext der Fabrik erhält das System etwas Mechanisches. Murakami unterlegt dies mit Humor und Imagination, wenn er von einer „Elefantenfabrik“ spricht:

„[...] Dort [in der Elefantenfabrik] werden Myriaden von Erinnerungs- und Erkenntnischips sortiert und zu komplexen Strängen verbunden, die ihrerseits komplexe Bündel bilden, aus denen ein System entsteht. Das ist in der Tat eine Fabrik. Eine Fabrik, die produziert. Chef der Fabrik sind Sie, doch besichtigen können Sie sie leider nicht. Zum Eintauchen bedarf es, wie in *Alice im Wunderland*, einer besonderen Medizin. Lewis Carroll hat da wirklich ein Meisterstück geliefert.“

„Unser Verhalten wird demnach bestimmt von den Instruktionen, die von dieser Elefantenfabrik ausgehen, ja?“

„Ganz recht“, sagte der Alte. (Murakami 1995, 339)

Durch eine solche Elefantenfabrik, die auf einem bestimmten System beruht, das Teile des Geistes (darunter Imaginationen) bündelt, wird der menschliche Geist technisiert. Wie immer ist auch diese Technik fehleranfällig, und Watashi muss wie seine Kollegen sterben. Technik und Imagination verknüpfen sich bei Murakami und führen zum Tod. Es erfolgt über die intertextuelle Referenz zu „*Alice im Wunderland*“ der Hinweis auf eine andere Welt, in die man normalerweise nicht eintauchen kann, was sofort an das „Ende der Welt“ denken lässt. Tatsächlich bildet diese in der (okkulten) Theorie des Romans so etwas wie eine Momentaufnahme der „Psychostruktur“ Watashis.

⁴⁷ 1. Beispiel: M.E. empfinden Chinesen es meist als ‚normal‘, dass das Internet von ihrer Regierung kontrolliert wird und eine Revolution ist nicht zuletzt aufgrund der Verbreitung systemkonformer Informationen derzeit undenkbar. 2. Beispiel: Geld, das heutzutage nicht nur in Papier- sondern auch in elektronischer Form verbreitet ist, scheint ‚normal‘ zu sein, ist aber letztlich nur ein Konstrukt, hinter dem die Idee von Wert- und Gegenwert steckt; ein Konstrukt, das überdies fehleranfällig ist wie nicht nur die Weltwirtschaftskrise, sondern beispielsweise auch die Tatsache zeigt, dass mit Währungsspekulationen sehr viel Geld in wenig Zeit verdient werden kann. Geld, das offensichtlich in keinem Verhältnis zur geleisteten Arbeit steht. Das Konzept Wert- Gegenwert wird somit aufgehoben, doch das System, das auf dieser Idee basiert, bleibt.

4.6 Tod bei Murakami

Der Tod wird bei Murakami expliziter zum Thema als bei Ishiguro⁴⁸ und zwar entsprechend den unterschiedlichen Welten: „Am Ende der Welt“ sterben ständig Einhörner – nur kommen weder Boku noch der Rezipient jemals mit deren Kadavern in Berührung; lediglich die skurrilen und symbolischen Einhornschädel bleiben in beiden Welten präsent. Bokus Seele, der Schatten, begräbt die Kadaver und kommt somit in Abwesenheit Bokus unmittelbar in Kontakt mit dem Tod der Einhörner. Der Tod passiert also in Abwesenheit, bleibt unsichtbar, ist aber ständig präsent und seine Auswirkungen spürbar. Am „Ende der Welt“ wird die Seele von ihm berührt, ohne dass das besonders auffallen würde – es erscheint als ‚natürlich‘. Im „Hard-boiled Wonderland“ unterhalten der Professor und Watashi sich über dessen bevorstehenden Tod. Der Professor teilt Watashi seine Überzeugungen mit, die Unsterblichkeit im „Ende der Welt“ enthalten:

„[...] Denken Sie an das alte Paradoxon vom fliegenden Pfeil: Ein Pfeil, der fliegt, steht. Der Tod des Körpers ist der fliegende Pfeil. Er fliegt in einer geraden Linie auf Ihr Gehirn zu. Ihm ausweichen kann niemand. Jeder Mensch stirbt irgendwann, der Körper verfällt. Die Zeit treibt den Pfeil voran. Aber wie ich eben sagte: Das Denken teilt die Zeit, teilt sie unaufhörlich. Deshalb konstituiert sich dieses Paradoxon. Der Pfeil trifft nie.“

„Mit anderen Worten“, sagte ich, „Unsterblichkeit.“

„Genau. Der ins Denken getauchte Mensch ist unsterblich. Streng genommen zwar nicht ganz, aber unendlich nahe daran. Es ist das ewige Leben.“

[...]

„Und dann haben Sie mich in diese Welt der Unsterblichkeit gestoßen, ja?“

„Nein, das war ein Unfall. Ich hatte das nie vor. Nie. Bitte glauben Sie mir: Sie in diese Lage zu bringen, hatte ich nie vor. Doch die Qual der Wahl haben Sie jetzt nicht mehr. Für Sie gibt es nur noch einen Weg, der Unsterblichkeit zu enttrinnen.“

„Welchen?“

„Sie sterben sofort.“ Der Professor sagte es sehr geschäftsmäßig. „Sie sterben, bevor Weiche A schaltet. Dann bleibt nichts.“

In der Höhle herrschte Schweigen. Der Professor räusperte sich, das dicke Mädchen seufzte. Ich zog den Whiskey heraus und trank einen Schluck.

(Murakami 1995, 373-74)

Der Professor legt also seine Theorie dar, die besagt, dass ein Eintreten Watashis ins „Ende der Welt“ für ihn Unsterblichkeit bedeutet. Für den Leser wie für Watashi selbst bleibt offen, ob sie stimmt oder ob Watashi stirbt. Das „Ende der Welt“ als Ideenwelt könnte theoretisch

⁴⁸ Zwar wird der Tod impliziert, wenn die Organspender ‚complete‘ sind und alle Strukturen sind auf ihn ausgerichtet, aber er wird – bis auf das Ende des Romans – als Thema stets nur flüchtig gestreift.

ohne ihn weiter existieren, so wie Kunstwerke ohne ihre Erzeuger bestehen. Das ist im Übrigen ein Merkmal der Erzählung von „Never Let Me Go“: Sie besteht (sofern sie nicht vernichtet wird) innerhalb des Romans weiter, auch wenn Kathy stirbt. Imaginationen überschreiten daher die Grenzen, die der Tod setzt.

Nebenbei bemerkt zeigt sich in obigem Zitat deutlich Watashis passive Haltung, die ihn in dieser bedrohlichen Situation zur Flasche – zu der er ohnehin eine Neigung hat – greifen lässt.

V. KUNST UND DIE SEELE

5. 1 Musik am Ende der Welt

Kunst und Ziergegenstände zeichnen sich am „Ende der Welt“ durch ihre Absenz aus. Das ändert sich erst, als Boku mithilfe der Bibliothekarin einen Teil seiner verschütteten Erinnerungen wieder entdeckt.

Die beiden unterhalten sich über die Mutter der Bibliothekarin, zu der diese als Mädchen eine besondere Zuneigung empfand; derartige Empfindungen sind ungewöhnlich, weil die Seelen der Bewohner nach und nach verschwinden, bis der Status quo, nämlich die Seelenlosigkeit, erhalten bleibt. Die Bibliothekarin erinnert sich im Gespräch an die Besonderheiten der Mutter, die noch eine Seele hatte:

„[...] Aber es waren keine Selbstgespräche im gewöhnlichen Sinne. Ich kann nicht erklären warum, aber für Mutter müssen sie irgendwie einen besonderen Sinn gehabt haben.“

„Einen besonderen Sinn?“

„Ja, sie redete dann nämlich immer mit einer ganz komischen Betonung, dehnte die Wörter und zog sie wieder schnell zusammen, oder sie sprach mal hoch und mal tief – es hörte sich an wie der Wind, wenn er heult.“

Ich starre auf den Schädel in ihren Händen und durchwate noch einmal die Nebel meines Gedächtnisses. Und diesmal werde ich fündig.

„Ein Lied! Sie hat gesungen!“ sage ich.

„Kannst du auch so reden?“

„Ein Lied redet man nicht, man singt es.“

„Sing doch mal.“

Ich hole tief Luft und will irgend etwas singen, aber mir fällt nichts ein. Alle Lieder sind aus meiner Brust verschwunden. Ich schließe die Augen und seufze.

„Ich kann nicht. Mir fällt kein Lied ein“, sage ich.

(Murakami 1995, 295)

Boku erinnert sich an die Existenz von Liedern. Es stellt sich für ihn das Rätsel, wie er die verlorenen Lieder wieder entdecken könnte. Ihm fallen Musikinstrumente als Gedächtnisbrücke ein, und er erhält ausgerechnet vom Wächter den entscheidenden Hinweis darauf, wo sich Musikinstrumente befinden könnten, denn der nimmt diese nicht ernst. Sie folgen der Spur zum Kraftwerk, das ein Stück weit im Wald liegt und eine Zwischenstufe darstellt zwischen der ‚normalen‘ seelenlosen Welt und jener seelenvollen des Waldes.

Das Kraftwerk wird durch Wind betrieben – und im obigen Zitat wird ein Vergleich zwischen Gesang und Wind gezogen, der eine unmittelbare, wenn auch zunächst subtile Verbindung zu Liedern ausdrückt.

Der einsame Verwalter des Kraftwerks hat im Gegensatz zur Allgemeinheit genug Seele um sich an der Schönheit der Instrumente, die er zur Zierde aufbewahrt, zu erfreuen. Diese Wahrnehmung erscheint ihm selbst so abnorm, dass er sich und die anderen fragt, ob er verrückt sei. Boku antwortet: „Musikinstrumente *sind* wunderschön!“ sage ich. „Nein, Sie sind absolut nicht verrückt.“ (Murakami 1995, 383)

Boku sucht sich ein funktionstüchtiges Instrument aus, um Zugang zu den Liedern zu erlangen, die in seinem Gedächtnis begraben liegen. Bevor er die Gelegenheit zu spielen hat, muss er entdecken, dass sein Schatten im Sterben liegt:

„Mein Schatten liegt im Sterben“, beginne ich. „[...] Wenn er stirbt, verliere ich meine Seele – für immer. [...] Mein Entschluß steht fest. [...] Ich werde morgen nachmittag sehr wahrscheinlich die Stadt verlassen“, sage ich. „[...] Wir werden die Stadt zusammen verlassen, in unsere alte Welt zurückkehren und dort leben, wo wir hergekommen sind. Ich werde wie früher meinen Schatten mit mir herumtragen, zweifeln und leiden, alt werden und sterben. [...]“ (Murakami 1995, 463-64)

Boku ist klar, dass er eine verführerische Seelenruhe aufgibt, in der kein Schmerz und keine Leidenschaften existieren. Die Entscheidung, die Stadt zu verlassen fällt ihm nicht leicht, insbesondere weil er in die Bibliothekarin verliebt ist, die ihr Gegenstück im „Hard-boiled Wonderland“ hat – wodurch sich die beiden Welten einmal mehr als Spiegelwelten präsentieren. Der Verlust seiner Seele ist aber ein Preis, den zu zahlen er nicht bereit ist.

Schließlich versucht er, eine Aufgabe zu lösen, die unmöglich erscheint: Aus diversen Einhornschädeln die Seelenstücke der Bibliothekarin herauszufiltern, die mit anderen chaotisch verwoben ist – ein eigentlich unentwirrbares Netz, ein gordischer Knoten. Nach einigem Überlegen stoßen sie auf eine mögliche Lösung, einen besonderen Zugang:

Ich spiele der Reihe nach alle Akkorde, die mir einfallen [...] doch eine Melodie gibt sich nicht zu erkennen. [...] Es reicht, wenn ich ihr mit der Ziehharmonika das Lied des Windes vorspiele. [...]

Ich glaube, ich könnte diese Stadt, ihre Plätze und ihre Menschen lieben. Nur hier bleiben kann ich nicht. Trotzdem liebe ich dies alles, ich liebe es einfach.

In diesem Moment packt mich etwas, leise und undeutlich. Eine Harmonie bleibt plötzlich in mir hängen, wartet beharrlich, als fordere sie etwas ein. [...] Mühsam schaffe ich es, die ersten vier Töne zu dem Akkord zu finden. Sie sind wie sanfte Sonnenstrahlen, die vom Himmel her langsam in mein Herz hineintanzen. Die vier Töne brauchen mich, und ich brauche sie.

[...] Die Melodie kostet mich etwas mehr Mühe, doch die ersten vier Töne führen mich zu den nächsten fünf. Der nächste Akkord mit drei weiteren Tönen folgt auf dem Fuß.

Das ist ein Lied! [...] Es muß ein Lied sein, das ich sehr gut kenne.

Danny Boy!

[...] Ich spüre, wie das lange verschüttete Lied mir im Ohr klingt, wie es mir durch Mark und Bein geht – wie sehr muß ich mich aus tiefster Seele danach gesehnt haben!

[...] Die Musik taut mir die im langen Winter gefrorenen Glieder und Muskeln und meine Seele auf, sie gibt meinen Augen das heißersehnte Licht zurück.

Mir ist, als könnte ich mit der Musik das Atmen der Stadt spüren. Ich bin in der Stadt und die Stadt ist in mir. Sie atmet, bewegt sich im Rhythmus meines Körpers. Sie zittert. Auch die Mauer bebt und wogt. Sie fühlt sich an wie meine eigene Haut.

[...] Die Mauer, das Tor, die Tiere, der Wald, der Fluß, das Windloch, der See – alles, alles bin bloß ich selbst. All das ist *in mir*. Selbst der lange Winter ist offenbar ein Teil von mir. (Murakami 1995, 486-89)

Die selbst erzeugte Musik des Windes öffnet etwas in Boku, das ihn die ganze Welt um sich herum lieben lässt. Diese Liebe wiederum ermöglicht den Zugang zu einer Harmonie, und es gelingt ihm sich bis zum Lied „Danny Boy“ voranzutasten. Es berührt im wörtlichen und übertragenen Sinn seine Seele und gibt ihm die Sehkraft zurück. Erstmals spürt er seine Verbindung zur Stadt oder genauer, dass die Stadt in ihm ist und er sie kreierte hat.

Boku erlangt damit die Fähigkeit, die im Chaos verborgenen Seelenstücke der Bibliothekarin zu erkennen – und ihr damit die Seele wieder zu geben.

„Danny Boy“ ist ein Lied, das Watashi besonders am Herzen liegt. Generell sind Lieder für Watashi – und Murakami selbst (Vgl. Rubin 2003) – von großer Wichtigkeit, und werden im „Hard-boiled Wonderland“ immer wieder erwähnt oder sind zu hören. Als Watashi stirbt, singt im Hintergrund Bob Dylan „A Hard Rain’s A-Gonna Fall“. Bis zum nächsten und letzten Kapitel bleibt offen, ob er einfach einschläft oder tatsächlich stirbt, denn das hängt von der Entscheidung Bokus zu bleiben oder zu flüchten ab.

Im letzten Kapitel flüchten Boku und der geschwächte Schatten durch die winterliche Landschaft. Überraschenderweise lässt Boku seinen Schatten alleine durch den geheimen Ausgang verschwinden. Er erklärt diesem, warum:

„Ich habe endlich herausgefunden, wer diese Stadt hier eigentlich erschaffen hat. Und deshalb ist es meine Pflicht und Verantwortung, hierzubleiben. [...] Das hier ist meine Welt. Die Mauer schließt mich selbst ein, der Fluß fließt durch mich hindurch und der Rauch, der Rauch steigt auf, wenn mein eigenes Fleisch brennt.“ (Murakami 1995, 531-32)

Die Musik schafft das Bewusstsein die Stadt selbst geschaffen zu haben und an diese Erkenntnis knüpft sich ein Verantwortungsbewusstsein, das Boku dazu veranlasst, am „Ende der Welt“ zu bleiben – was den Tod Watashis bewirkt.

Kunst bedeutet bei Murakami einen Zugang zu unzugänglichen Teilen seines Selbst, der zu einer inneren Öffnung, aber auch zum Tod führen kann. Durch Kunst zeigt sich die Essenz des Lebens, gerade weil sie Hand in Hand mit dem Tod geht. Sie ähnelt darin der *meditatio mortis* der Stoiker, bei der ein Bewusstsein des Todes zugleich ein Bewusstsein und eine Vergegenwärtigung des Lebens darstellt. Watashi scheint lebendiger zu werden, je weiter er sich seinem Tod nähert.

5.2 Bilder der Seele

„Why did we take your artwork? [...] We took your art because we thought it would reveal your souls. Or to put it more finely, we did it to *prove you had souls at all.*“
(Ishiguro 2006, 255)

Die ganze Zeit in Hailsham sollen die Schüler Kunst produzieren. Dieser wird ein ungewöhnlicher Stellenwert beigemessen, den die Schüler übernehmen. Die Fähigkeit, Kunst zu erzeugen, entscheidet mit über die Popularität des Einzelnen. Genau das ist Tommys Problem, denn er zeichnet Tiere, wie es Kinder tun, die um Jahre jünger sind. Dieser Umstand führt dazu, dass die anderen sich lustig machen und Tommys berühmte-berühmte Wutanfälle beginnen, die zu völliger Ausgrenzung und Mobbing führen.

Kunst in Hailsham ist Teil eines problematischen Systems (des Klonens und der Organtransplantation) und bildet selbst ein Wertesystem, das manche erhöht und andere erniedrigt. Ein Zeichen hierfür sind die bereits besprochenen *tokens*, die dafür sorgen, dass vergleichsweise gute Kunst materiell vergolten wird, während Tommy ziemlich arm an individuellen Gegenständen bleiben muss.

Erst als Miss Lucy Tommy versichert, dass es in Ordnung sei, wenn er nicht künstlerisch arbeiten könne, lassen die Wutanfälle und in der Folge das Mobbing nach. (Vgl. Ishiguro 2006, 26-29) Später zieht Miss Lucy dieses bekräftigende Urteil zurück (Ebd. 105), woraufhin Tommy Selbstbild instabil wird; es fällt ihm schwer, Wutanfälle zu unterdrücken. Für das Leben der Protagonisten hat diese Konstellation echte und weitreichende

Konsequenzen, denn in dieser Verfassung fällt Tommy eine Entscheidung, die nicht rückgängig zu machen ist.

Kathy und Tommy sind schon erwachsen, als Ruth versucht, alte Fehler wieder gut zu machen. Sie gibt den beiden eine einzigartige Gelegenheit: Die Möglichkeit, um so genannte ‚deferrals‘, Verzögerungen der Organspende, anzuschauen. Nur Paare, die sich zutiefst lieben, sollen eine solche Chance erhalten. Schon zur Zeit der Cottages hat Tommy die Theorie, dass diese *deferrals* der eigentliche Grund für die Kunstfabrikation in Hailsham gewesen seien: Denn wie sonst sollten die Richter wissen, welches Paar sich wirklich liebt, und welches nur so tut als ob oder sich schlichtweg irrt? Kunst gibt einen Einblick in die Seele und soll daher eine Entscheidung ermöglichen. (Ishiguro 2006, 173)

Tommy, der erst nach Hailsham künstlerisch aufblüht, hat seit den Cottages gezeichnet und verfügt daher über vorzeigbare Materialien. Er malt keine Stilleben, Porträts oder Landschaften. Seine Kreationen sind Phantasietiere:

That was when I first heard about his imaginary animals. When he started to describe what he'd been doing [...] I was reminded of the original elephant-in-the-grass picture that had started Tommy's problems at Hailsham. [...] Tommy had finished at least a dozen of his fantastic creatures.

‘The thing is, I'm doing them really small. Tiny. I'd never thought of that at Hailsham. I think maybe that's where I went wrong. If you make them tiny [...] then everything changes. It's like they come to life by themselves. Then you have to draw in all these different details for them. [...]

[...] I'd seen in my mind scaled-down versions of the sort of pictures we'd done when we were small. So I was taken aback at how densely detailed each one was. In fact, it took a moment to see they were animals at all. The first impression was like one you'd get if you took the back off a radio set: tiny canals, weaving tendons, miniature screws and wheels were all drawn with obsessive precision, and only when you held the page away could you see it was some kind of armadillo, say, or a bird. [...]

[...] I was becoming genuinely drawn to these fantastical creatures in front of me. For all their busy, metallic features, there was something sweet, even vulnerable about each of them. (Ishiguro 2006, 176, 184-85)

Diese imaginären Tiere sollen den Tod hinauszögern. Tommy zeichnet sie mit der Theorie im Kopf, dass sie einen Einblick in die Seele bieten – seine Seele – und einen Liebes-Beweis der besonderen Art. Tommy ist mit Ruth zusammen, verrät Kathy aber bezeichnenderweise zuerst seine Theorie und dass er Phantasietiere zeichnet. Sobald er sie Ruth gezeigt hat, kann er es kaum abwarten, sie Kathy zu präsentieren.⁴⁹

⁴⁹ Ein Indiz für die Dreiecksbeziehung, in der die Protagonisten stecken.

Diese Bilder sind voller Leben, Details und versteckter Verletzlichkeit und das, obwohl es sich um Phantasietiere handelt. Sie enthalten die Essenz von „Never Let Me Go“, einer fiktiven Geschichte mit phantastischen Gestalten, die doch Leben mitsamt seiner Verletzlichkeit, Schmerz und Tod und einer wunderbaren Schönheit einfängt. Erst durch eine Fülle an sorgsam Details entfalten sowohl die Phantasietiere als auch „Never Let Me Go“ ihre Wirkung. Ishiguro wie Murakami treten von unserer Welt zurück und mengen ihr eigenartige Ingredienzien bei, um wesentliches einfangen zu können.⁵⁰

Watashi, der sich wissentlich seinem eigenen Tod immer weiter nähert, malt in diesem Kontext ganz eigene Bilder, die er wie in Momentaufnahmen einfängt: „[...] **Mir fallen jetzt nur stärker die kleinen Dinge der Welt ins Auge. Eine Schnecke, eine Dachtraufe, die Sachen im Schaufenster einer Eisenwarenhandlung. Diese Dinge brennen mir auf der Seele.**“ (Murakami 1995, 495)

Diese Bilder des Gegenwärtigen haben eine ähnliche Funktion wie Tommys Phantasietiere: Sie sollen das Leben stärken und den Tod verdrängen – wenn auch nicht für immer. Sie werden schnell kalligraphiert, wurden jedoch zuvor von Watashi und dem Rezipienten scharf wahrgenommen und erlangen dadurch eine Tiefe, die in keinem Verhältnis zur scheinbaren Leichtigkeit der Worte steht. Außerdem handelt es sich wie bei Ishiguro um Seelen-Bilder.

Trotz all der Details – und ständiger Präsenz – bleibt etwas sowohl in den gezeichneten Linien der Tiere oder den gedanklichen Kalligraphien Watashis als auch den Romanen insgesamt erstaunlich unsichtbar: Der Tod.

Im „Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt“ hat er einen kurzen, merkwürdigen Gastauftritt, als Watashi und die Bibliothekarin sich über deren verstorbenen Mann unterhalten:

„Ja, ihr seid euch wirklich ein bißchen ähnlich. Er ist im Bus mit einer eisernen Vase erschlagen worden.“

„Wieso denn das?“

„Ein junger Kerl versprühte im Bus Haarspray, den wies er zurecht, woraufhin der dann mit der Eisenvase zuschlug.“

„Wieso hatte der denn eine eiserne Vase dabei?“

„Ich weiß es nicht“, sagte sie. „Das ist mir ein Rätsel.“

Mir war es das auch.

⁵⁰ Vergleichbares trifft selbstredend auch auf andere Autoren zu. Defamiliarisierung wie sie z.B. durch phantastische Elemente oder eine entfremdende Perspektive wie der eines Kindes erzeugt wird, ist eine übliche Technik, um Abstand von gängigen Perspektiven zu erzeugen.

„Im Bus erschlagen zu werden ist jedenfalls ein furchtbarer Tod, findest du nicht?“

„Das kann man wohl sagen. Furchtbar“, stimmte ich zu.

(Murakami 1995, 481)

Keine Abblende ist hier zu bemerken, im Gegenteil wird der Mord deutlich erklärt, wenn auch skizzenhaft und mit zeitlicher Distanz. Watashi reagiert phlegmatisch und konzentriert sich auf das Detail der Eisenvase, das zwischen irrelevant und ausschlaggebend changiert.

Kurz darauf erwähnen sie den Einhornschädel, den Watashi mit sich führt, und bringen ihn mit einer Zange zum Brummen. Das Element des Absurden und das Motiv der Schädel werden somit fortgeführt.

Im letzten Kapitel von „Hard-boiled Wonderland“ kommt Watashi gegenüber der Bibliothekarin noch einmal auf ihren Mann zu sprechen: **„’Eigentlich hätte ich anstelle deines Mannes im Bus mit einer Eisenvase erschlagen werden sollen. Das wäre der mir angemessene Tod gewesen. Direkt, zusammenhanglos, ein geschlossenes Bild. Und keine Zeit zum Nachdenken.’“** (Murakami 1995, 518)

Watashi bietet damit ein alternatives Ende sowohl seiner selbst als auch des Romans an. Jede Möglichkeit einer offenbar ohnehin unerwünschten Unsterblichkeit wäre verloren. Seinen Tod imaginiert er als zusammenhang- und sinnlos.

Sinnlos ist der Tod der Protagonisten aus „Never Let Me Go“ nicht. Vielmehr richtet er sich ganz nach einem Zweck aus, Opfern des Kriegs vergleichbar. Diese sind in unserer alltäglichen, medialen Welt so präsent, dass sie normal wirken und so geht es auch Kathy und Tommy: Was von ihnen verlangt wird, ist ‚normal‘. Ruth spricht diesen Umstand folgendermaßen aus: „’I was pretty much ready when I became a donor. It felt right. After all, it’s what we’re *supposed* to be doing, isn’t it?’“ (Ishiguro 2006, 223)

Trotzdem suchen Kathy und Tommy um eine Verzögerung von Organspenden an, und zwar bei Miss Emily, der ehemaligen Leiterin des mittlerweile geschlossenen Hailshams, und ‚Madame‘, die Hailsham stets nur sprunghaft besuchte, um die besten Kunstprodukte für ihre ‚Galerie‘ mitzunehmen. Die Hoffnung der Protagonisten auf ein gemeinsames, verlängertes Leben liegt auf diesem Treffen. Es ergibt sich eine spannungsgeladene Szene, die zugleich die Klimax des Romans bildet und einige grundlegende Fragen klärt. Im Zentrum steht folgende Erklärung Miss Emilys: „Why did we take your artwork? [...] We took your art because we thought it would reveal your souls. Or to put it more finely, we did it to *prove you had souls at all.*“ (Ishiguro 2006, 255)

Kunst und die Seele werden aufs Engste verknüpft. Kunst soll die Existenz der Seele beweisen, deren Besitz wiederum von Menschlichkeit zeugt und damit einen Anspruch auf eine menschenwürdige Behandlung schafft – die in der Welt von „Never Let Me Go“ alles andere als selbstverständlich ist.⁵¹

Zugleich bedeutet die Konstellation, wie Miss Emily sie verdeutlicht, dass Kunst sehr bestimmte Zwecke erfüllt und utilitarisierend eingesetzt wird. Die Schüler sollen in Hailsham nicht einfach ihren Sinn für Ästhetik schulen, sondern verwertbares (Beweis-)Material erzeugen. Nichtsdestotrotz müssen sie auch bei gelungenen, überzeugenden Seelen-Akten ihre Organe spenden. In diesem Sinne werden sie als doppelte Produktionsmaschinen eingesetzt.

Tommys Wutanfälle stehen in direktem Zusammenhang mit dieser Problematik. Sein letzter und extremster Anfall findet auf der Autofahrt weg von Miss Emily, Madame und geplatzten Träumen und hin zum Zentrum statt, wo ihm weitere Organe entnommen werden sollen. Kathy muss anhalten, weil sie glaubt, ihm sei schlecht und er entfernt sich in der ländlichen Dunkelheit:

[...] I was still in the car, wondering whether to move it a little further up the hill, when I heard the first scream.

At first I didn't even think it was him, but some maniac who'd been lurking in the bushes. I was already out of the car when the second and third screams came, and by then I knew it was Tommy [...]. The moon wasn't quite full, but it was bright enough, and I could make out in the mid-distance, near where the field began to fall away, Tommy's figure, raging, shouting, flinging his fists and kicking out. (Ishiguro 2006, 268-69)

Sein explosionsartiger Ausbruch verläuft ins Leere, er hat keinen menschlichen Gegner, sondern ein ganzes System gegen sich. Zurück im Auto und nach einer Weile des Schweigens entschuldigt er sich bei Kathy. Diese hatte in der Zwischenzeit eine Erkenntnis:

“I was thinking,” I said, “about back then, at Hailsham, when you used to go bonkers like that, and we couldn't understand it. We couldn't understand how you could ever get like that. And I was just having this idea, just a thought really, I was thinking maybe the reason you used to get like that was because at some level you always *knew*.”

Tommy thought about this, then shook his head. “Don't think so, Kath. No, it was always just me. Me being an idiot. That's all it ever was.” Then after a moment, he did

⁵¹ Das Äquivalent in unserer Welt bilden ‚Verletzungen der Menschenrechte‘, die gerade aufgrund ihrer Distanz und beinahe selbstverständlichen Häufigkeit und generellen Überhäufung mit Informationen keinen unmittelbaren Schrecken darstellen. Auch in „Never Let Me Go“ hält die Außenwelt Abstand.

a small laugh and said: “But that’s a funny idea. Maybe I did know, somewhere deep down. Something the rest of you didn’t.”
(Ishiguro 2006, 270)

Kathys Idee bleibt eine Theorie, allerdings eine überzeugende. Tommys Wutanfälle hatten schon in Hailsham die Ursache, dass er sich an einem System rieb, das gute Kunstprodukte von ihm verlangte. In seiner Außenseiterposition hatte er Grund, gegen die Ungerechtigkeiten zu rebellieren – und nichts anderes als eine kleine, unfokussierte Rebellion sind die Wutanfälle – auch wenn er ihre Ursachen nicht benennen konnte. Tommy reagiert emotional, nicht intellektuell. Schon bald nach seinem letzten, verzweifelten Ausbruch wird er sterben.

Der Tod erhält im Roman wie bereits dargelegt, einen euphemistischen Deckmantel. Nie wird davon gesprochen, dass die Spender sterben oder gar getötet werden – vielmehr werden sie ‚complete‘. Dieses sprachliche Muster wird den ganzen Roman hindurch gehalten und mit verstörender Selbstverständlichkeit verwendet.⁵² Erst zum Schluss, als Tommy und Ruth bereits tot sind, durchbricht Kathy das unreflektierte ‚complete‘ und ersetzt es durch ein ‚lost‘.

In dieser letzten Szene befindet sich Kathy in Norfolk, dem im Verlauf des Romans mythische Bedeutung zukommt. Norfolk ist einerseits ein realer Ort und andererseits ein imaginärer Raum, an dem sich alles, was man im Leben verloren hat, wieder findet:

[...] ‘when we lost something precious, and we’d looked and looked and still couldn’t find it, then we didn’t have to be completely heartbroken. We still had that last bit of comfort, thinking one day, when we were grown up, and we were free to travel around the country, we could always go and find it again in Norfolk.’ (Ishiguro 2006, 66)

Schon in Hailsham nehmen die Protagonisten diesen Mythos nicht mehr völlig ernst, doch er lässt sie nie ganz los. Kathy findet bei jenem bereits geschilderten gemeinsamen Ausflug nach Norfolk die lang verlorene Kassette mit dem Lied „Never Let Me Go“.

Es ist dieses Norfolk, durch das sie nach dem Verlust von Tommy und Ruth fährt. Inmitten der Felder – die Szenerie ist ähnlich jener, in der Tommy seinen Wutanfall hatte – bleibt sie stehen, vor sich einen Zaun mit Stacheldraht. Dieser begrenzt den Acker und fängt Müll auf, so wie die drei oder vier Bäume in einiger Entfernung. Die folgenden Sätze bilden das Ende des Romans:

⁵² Diese Selbstverständlichkeit hinterfragt nicht, sondern akzeptiert den Status quo.

That was the only time, as I stood there, looking at that strange rubbish, feeling the wind coming across those empty fields, that I started to imagine just a little fantasy thing, because this was Norfolk after all, and it was only a couple of weeks since I'd lost him. I was thinking about the rubbish, the flapping plastic in the branches, the shore-line of odd stuff caught along the fencing, and I half-closed my eyes and imagined this was the spot where everything I'd ever lost since my childhood had washed up, and I was now standing here in front of it, and if I waited long enough, a tiny figure would appear on the horizon across the field, and gradually get larger until I'd see it was Tommy, and he'd wave, maybe even call. The fantasy never got beyond that – I didn't let it – and though the tears rolled down my face, I wasn't sobbing or out of control. I just waited a bit, then turned back to the car, to drive off to wherever it was I was supposed to be. (Ishiguro 2006, 282)

Verluste kennzeichnen diese Szene. An diesem mystifizierten Ort, dem ‚lost corner of England‘, an dem alles, was man jemals verloren hat, wieder auftauchen soll, stellt sich Kathy ihren persönlichen Verlusten. Müll wird durch den Wind angespült wie am Meer und symbolisiert die Vergänglichkeit. Kathy versucht letztere an diesem Ort der Imagination wenigstens kurz außer Kraft zu setzen; für einen Moment kehrt Tommy zu ihr zurück und die Imagination durchbricht den Tod. Dann fährt sie wohin auch immer sie sein soll und dieses ‚supposed‘ erinnert an jene Aussage Ruths, in der Organspenden das darstellen, was sie „supposed to be doing“ (Ishiguro 2006, 223) sind.

„Never Let Me Go“ schließt mit Metaphern der Imagination und des Todes sowie einer subtilen Kritik an einer Welt, in der Menschen in den Tod geschickt werden und sich schicken lassen.

CONCLUSIO

Ishiguros „Never Let Me Go“ und Murakamis „Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt“ sind in hohem Maß gesellschaftskritisch. Sie enthalten fiktive, tödliche Systeme, die sich an realen Mechanismen orientieren. Indem es sich um Fiktionen mit phantastischen Elementen handelt, ergibt sich eine Distanz zu der Welt, wie wir sie kennen, wodurch Raum für einen veränderten, kritischen Blick geöffnet wird. Derselbe Effekt der Defamiliarisierung wird durch Verschiebungen, wie Dystopien sie erfordern, erzeugt. Dystopien wiederum haben einen immanent gesellschaftskritischen, sozialen Auftrag. Murakamis Fokus liegt auf Technik und er folgt damit der Tradition japanischer Dystopien. Ishiguro dagegen blendet Technik und Wissenschaft weitestgehend aus, obwohl sie die Grundlage seiner Welt bilden, in der Menschen geklont werden. Stattdessen konzentriert er sich auf die Auswirkungen eines Systems, in der Eigennutzen ausschlaggebend ist, und nicht eine Ethik, die alle Menschenleben schützt. Gerechtfertigt wird das nicht zuletzt mit der Annahme, dass Klone – die Produkte menschlicher Technik – nicht um Menschen, oder aber um ‚minderwertige‘ Menschen handle. Derartige Gedankenkonstruktionen sind keine Erfindung Ishiguros, wie beispielsweise das Gedankengut der Nazis belegt. Nicht zufällig zieht Ishiguro Parallelen zwischen seiner Welt und dem Nationalsozialismus, wenn er eine ganze Klasse an Schülern durch phantasierte, elektrifizierte Zäune wie jene der Konzentrationslager einen ebenso imaginierten Selbstmord vollziehen lässt. Die entsprechende Szene veranschaulicht, wie Imagination und Tod in „Never Let Me Go“ zusammenwirken.

Murakami nutzt ebenfalls Metaphern der Imagination und des Todes. Ein Beispiel dafür sind die sowohl im „Hard-boiled Wonderland“ als auch am „Ende der Welt“ präsenten Einhornschädel; sie materialisieren die Imaginationen Watashis und symbolisieren als Schädel den Tod.

Ishiguro konstruiert ein imaginäres England, das zwar das reale England als Ausgangspunkt nutzt, dieses jedoch so verzerrt, dass es metaphorisch gelesen werden muss. Die größte, zugrunde liegende Metapher ist jene der Sterblichkeit und des Umgangs mit ihr. Das Leben der Protagonisten wird dramatisch verkürzt, so dass sie alle Lebensphasen bis zum Tod schneller durchlaufen. Diese Verkürzung beruht auf der Fiktion, dass Klone zum Zweck der Organtransplantation gezüchtet werden. Diese akzeptieren den von außen auferlegten Tod als beinahe so selbstverständlich wie die Sterblichkeit selbst.

Organtransplantationen sind wie die Kunst Teil eines Systems, gegen das der Einzelne nicht ankommt. Tommys Wutanfälle – der einzige Ansatz einer Rebellion im Roman – verlaufen ins Leere. Auch Watashi ist in seiner Funktion als Kalkulator sowohl Teil als auch Opfer des Datenkriegs zwischen ‚System‘ und ‚Fabrik‘. Er imaginiert, ohne es zunächst zu wissen, das „Ende der Welt“, in das er schließlich eingehen muss, was sein Erlöschen bzw. seinen Tod bedeutet. Wie Tommy, Kathy und Ruth hat er keine echte Kontrolle über sein Schicksal und wird zum Spielball fremder Mächte.

Die Imagination selbst wird in „Never Let Me Go“ eingesetzt, um zu kontrollieren. Angst vor den als tödlich gedachten Wäldern wird über Geschichten generiert; sie setzt Grenzen – in diesem Fall die Grenzen Hailshams – die nicht überschritten werden dürfen. Paradoxerweise kommt es gerade durch das Nichtüberschreiten der von außen gesetzten Grenzen zum befürchteten Tod, wenn auch in anderer Form.

Generell sind beide Werke von Mythen durchzogen. Murakami arbeitet vorwiegend intertextuell, kreiert aber auch neue Mythen wie die vom tödlichen Krallenfisch, Gottheit der Schwärzlinge, die wiederum an jene aus H.G. Wells „The Time Machine“ angelehnt sind – und selbst eine Verknüpfung zwischen Imagination und Tod symbolisieren.

In beiden Werken ist der Tod weitestgehend unsichtbar, aber omnipräsent. Die Unsichtbarkeit setzt Leerstellen, die durch Vorstellungen aufgefüllt werden; unterstützt wird sie in „Never Let Me Go“ durch Euphemismen. Diese fügen sich genau ins vorhandene Denksystem und bleiben unreflektiert. Dadurch, dass die Strukturen dahinter zum Tod führen, wird offenkundig, dass es sich um gefährliche (Sprach-)Muster handelt. Der Tod als solcher wird nie erwähnt, denn der gängige Euphemismus ‚complete‘ wird erst am Ende und nach schmerzlichen Verlusten von der Ich-Erzählerin Kathy durch ein ‚lost‘ ersetzt. Indem diese sprachlichen Muster nur für die Figuren, nicht aber die Leser normal sind – Ishiguros seine Euphemismen sind Wörter, die er mit neuer Bedeutung auffüllt – und damit garantiert er, dass diese nicht nur von (sprach-)kritischen Rezipienten wahrgenommen werden. Murakami schreibt in einer direkten Sprache und nutzt im Kontext von Imagination und Tod vorwiegend Metaphern.

Der Tod ist grundsätzlich real und imaginiert, denn das eigene Sterben wird erfahren, nicht jedoch der eigene Tod; insofern bleibt er stets ein Produkt der Imagination, das seine Realität immer nur am Anderen, nie am Eigenen entfaltet und stellt ein großes Leerzeichen dar, das schon in der Antike die Imagination beflügelte.

Aristoteles' Schrift „Über die Seele“ (Aristoteles 2005) behandelt ausführlich und enorm einflussreich die Imagination. Sowohl „Never Let Me Go“ als auch „Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt“ behandeln Fragen der Seele im Kontext von Kunst/Imagination und Tod. Sie gelangen zu unterschiedlichen Schlüssen: Boku wird durch Musik illuminiert – er erlangt entscheidende Erkenntnisse und sein Augen-Licht zurück. Sein neues (Verantwortungs-)Bewusstsein führt zum Bleiben am „Ende der Welt“ wo sein Fleisch in Form der Einhornkadaver brennt. Diese Entscheidung kostet Watashis Leben. Kunst illuminiert daher die Seele, weckt ein tieferes (ethisches) Bewusstsein und kann paradoxerweise den Tod zur Folge haben.

In „Never Let Me Go“ ist Kunst ein Teil des Systems und beweist die Existenz der Seele, der Menschlichkeit. Sie ist – wie Tommys ‚imaginary animals‘ (!) – Ausdruck der Imagination, schützt aber entgegen aller Hoffnungen nicht vor dem Tod.

Eine Form der Unsterblichkeit bietet das „Ende der Welt“. Sie ist Produkt der Imagination und bleibt, wenn die Theorien des genialen Professors zutreffen, länger erhalten als ihr Erzeuger. Dieses Potenzial ist ein generelles Merkmal von Imaginationen: Sie können das Leben ihrer Produzenten überdauern. Kathys Schreiben und Tommys Phantasietiere sind diesbezüglich dem „Ende der Welt“ vergleichbar.

Alle besprochenen Aspekte weisen eine Gemeinsamkeit auf: Der Tod wird imaginiert. Das gilt nicht nur für die beiden Dystopien, denn nach gegenwärtigen (Hirntod-)Definitionen bedeutet das endgültige Aus des Bewusstseins und damit der Imaginationen nichts anderes als den Tod. Wie im Kapitel „Organtransplantation und Ethik“ nachgewiesen, handelt es sich dabei jedoch lediglich um *eine* Vorstellung des Todes. Sie hat reale Konsequenzen und das verdeutlicht ein weiteres Merkmal von Imaginationen: Sie beeinflussen die Realität.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur:

Atwood, Margaret: *The Handmaid's Tale*. Boston, Mass. u.a.: Houghton Mifflin, 1986.

Carroll, Lewis: *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. London: Penguin, 2009.

Ishiguro, Kazuo: *An Artist of the Floating World*. London: Faber & Faber, 1986.

Ishiguro, Kazuo: *Never Let Me Go*. London: Faber & Faber, ²2006.

Ishiguro, Kazuo: *Remains of the Day*. London: Faber & Faber, 1990.

Murakami, Haruki: *Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt*. Aus dem Japan v. Annelie Ortmanns u. Jürgen Stalph. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1995.

Murakami, Haruki 村上春樹 *Sekai no owari to hādoboirudo wandārando*. 世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド, Tōkyō: Shinchōsha 東京 新潮社 2001.

Murakami, Haruki: *Kafka am Strand*. Aus dem Japan. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont, 2004.

Murakami, Haruki: *1Q84*. Aus dem Japan. v. Ursula Gräfe. Köln: DuMont, 2011.

Wells, Herbert G.: *The Time Machine*. New York: W. W. Norton, 2008.

Sekundärliteratur:

Aristoteles: *Über die Seele. Griechisch – Deutsch*. Übers. (nach W. Theiler) und Kommentar v. Horst Seidl (Hrsg.). Hamburg: Meiner, 1995.

Atwood, Margaret: „Brave New World. Kazuo Ishiguro's Novel really is Chilling.” http://www.slate.com/articles/arts/books/2005/04/brave_new_world.html, 2005 (Letzter Zugriff am: 31.11.2012)

Barrett, Michèle: *Imagination in Theory. Culture, Writing, Words and Things*. New York: New York Univ. Press, 1999.

Baureithel, Ulrike; Bergmann, Anna: *Herzloser Tod. Das Dilemma der Organspende*. Stuttgart: Klett Cotta, 1999.

Behrens, Rudolf: „Vorwort.“ In: Behrens, Rudolf (Hrsg.): *Ordnungen des Imaginären. Theorien der Imagination in funktionsgeschichtlicher Sicht*. (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft) Hamburg: Meiner, 2002. S V-IX

Baillie, Justine; Matthews, Sean: „History, Memory, and the Construction of Gender in Kazuo Ishiguro’s ‘A Pale View of Hills’.“ In: Groes, Sebastian, Matthews, Sean (Hrsg.): *Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives*. London: Continuum, 2009. S 45-53

Best, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe*. Frankfurt am Main: Fischer, 2008.

Birke, Dorothee: „War, Subjectivity and the Notion of Witnessing in Kazuo Ishiguro’s Novel ‘A Pale View of Hills’.“ In: Ekman, Ulrik; Tygstrup, Frederik (Hrsg.): *Witness: Memory, Representation and the Media in Question*. Kopenhagen: Museum Tusculanum Press, 2008. S 46-52

Brockhaus von A-Z: in drei Bänden. Bd. 1-3. Augsburg: Weltbild, 2000.

Carrol, Rachel: „Imitations of Life. Cloning, Heterosexuality and the Human in Kazuo Ishiguro’s *Never Let Me Go*.“ *Journal of Gender Studies* 19:1, 2010. 59-71

Chertoff, Daniel; Toker, Leona: „Reader Response and the Recycling of Topoi in Kazuo Ishiguro’s ‘Never Let Me Go’.“ *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 6:1, 2008. S 163-180

Compact Oxford English Dictionary. Oxford: Oxford Univ. Press, 2005.

Currie, Mark: „Controlling Time: Kazuo Ishiguro’s ‘Never Let Me Go’.“ In: Groes, Sebastian, Matthews, Sean (Hrsg.): *Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives*. London: Continuum, 2009. S 91-103

De Villiers, J.; Slabbert, Magda: „‘Never Let Me Go’. Science Fiction and Legal Reality.“ *Literator* 32:3, 2011. S. 85-103

Dzhumailo, Olga: „‘Never-Let-Me-Go’ Wounds: Leitmotifs in Kazuo Ishiguro’s Novels.“ In: Bimberg, Christiane; Volkov, Igor: *Textual Intricacies. Essays on Structure and Intertextuality in Nineteenth and Twentieth Century Fiction in English*. Trier: WVT, 2009. S 73-101

Eckert, Ken: „Evasion and the Unsaid in Kazuo Ishiguro’s ‘A Pale View of Hills’.“ *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 10:1, 2012. S 77-92

Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Erarbeitet unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer. München: dtv, 1997.

Furst, Lilian: „Memory’s Fragile Power in Kazuo Ishiguro’s ‘Remains of the Day’ and W. G. Sebald’s ‘Max Ferber’.“ *Contemporary Literature* 48:4, 2007. S 530-553

Griffin, Gabriele: „Science and the Cultural Imaginary: The Case of Kazuo Ishiguro’s ‘Never Let Me Go’.“ *Textual Practice* 23:4, 2009. S 645-663

Groes, Sebastian; Matthews, Sean: „Your Words Open Windows for Me: The Art of Kazuo Ishiguro.“ In: Groes, Sebastian, Matthews, Sean (Hrsg.): *Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives*. London: Continuum, 2009. S 1-8

Hachtel, Julia: *Die Entwicklung des Genres Antiutopie. Aldous Huxley, Margaret Atwood, Scott McBain und der Film „Das Leben der Anderen“*. Marburg: Tectum, 2007.

Hijiya-Kirschner, Irmela: *Ausgekochtes Wunderland. Japanische Literatur lesen*. München: Ed. Text + Kritik, 2008.

Hijiya-Kirschner, Irmela: *Was heißt: Japanische Literatur verstehen? Zur modernen japanischen Literatur und Literaturkritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

Holmes, Frederick: „Realism, Dreams and the Unconscious in the Novels of Kazuo Ishiguro.“ In: Acheson, James; Ross, Sarah (Hrsg.): *The Contemporary British Novel*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2005. S. 11-22

Horton, John: „Life, Literature and Ethical Theory: Martha Nussbaum on the Role of the Literary Imagination in Ethical Thought.“ In: Horton, John; Baumeister, Andrea (Hrsg.): *Literature and the Political Imagination*. London and New York: Routledge, 1996.

Iser, Wolfgang: *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore und London: Johns Hopkins Univ. Press, 1993.

Ishiguro, Kazuo: *Interviews with /*

Bigsby, Christopher: „In Conversation with Kazuo Ishiguro.“ In: Shaffer, Brian W.; Wong, Cynthia (Hrsg.): *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Jackson, Miss.: Univ. Press of Mississippi, 2008. S 15-26

Crummett, Grace; Wong, Cynthia: „A Conversation about Life and Art with Kazuo Ishiguro.“ In: Shaffer, Brian W.; Wong, Cynthia (Hrsg.): *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Jackson, Miss.: Univ. Press of Mississippi, 2008. S 204-220

Freeman, John: „'Never Let Me Go'. A Profile of Kazuo Ishiguro.“ In: Shaffer, Brian W.; Wong, Cynthia (Hrsg.): *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Jackson, Miss.: Univ. Press of Mississippi, 2008. S 194-198

Gallix, François: „Kazuo Ishiguro. The Sorbonne Lecture.“ In: Shaffer, Brian W.; Wong, Cynthia (Hrsg.): *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Jackson, Miss.: Univ. Press of Mississippi, 2008. S 135-155

Grisgsby Bates, Karen: „Interview with Kazuo Ishiguro.“ In: Shaffer, Brian W.; Wong, Cynthia (Hrsg.): *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Jackson, Miss.: Univ. Press of Mississippi, 2008. S 199-203

Herzinger, Kim; Vorda, Allan: „An Interview with Kazuo Ishiguro.“ *Mississippi Review* 20:1/2, 1991. S 131-154

Hunnewell, Susannah: „Kazuo Ishiguro: The Art of Fiction.“ *Paris Review* 196:184, 2008. S 23-54

Jaggi, Maya: „Kazuo Ishiguro with Maya Jaggi.“ In: Shaffer, Brian W.; Wong, Cynthia (Hrsg.): *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Jackson, Miss.: Univ. Press of Mississippi, 2008. S 110-119

Kelman, Susanne: „Ishiguro in Toronto.“ In: Shaffer, Brian W.; Wong, Cynthia (Hrsg.): *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Jackson, Miss.: Univ. Press of Mississippi, 2008. S 42-51

Krider, Dylan; Ishiguro, Kazuo: „Rooted in a Small Space: An Interview with Kazuo Ishiguro.“ *The Kenyon Review* 20:2, 1998. S 146-154

Mason, Gregory; Ishiguro, Kazuo: „An Interview with Kazuo Ishiguro.“ *Contemporary Literature* 30:3, 1989. S 335-347

Matthews, Sean: „’I’m Sorry I Can’t Say More’: An Interview with Kazuo Ishiguro.“ In: Groes, Sebastian, Matthews, Sean (Hrsg.): *Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives*. London: Continuum, 2009. S 114-125

Ōe, Kenzaburō: „The Novelist in Today’s World: A Conversation.“ *Japan and the World* 18:3, 1991a. S 109-122

Ōe, Kenzaburō: „Wave Patterns: A Dialogue.“ *Grand Street* 38, 1991b. S 75-91

Ohno, Kazumoto 大野和基『わたしを離さないで』そして村上春樹のこと。[”Never Let Me Go“ und Haruki Murakami] <http://www.globe-walkers.com/ohno/interview/kazuoisshiguro.html>, 2006. (Letzter Zugriff am 11.12.2012)

Oliva, Peter: „Chaos as Metaphor. An Interview with Kazuo Ishiguro.“ In: Shaffer, Brian W.; Wong, Cynthia (Hrsg.): *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Jackson, Miss.: Univ. Press of Mississippi, 2008. S 120-124

Sexton, David: „Interview. David Sexton Meets Kazuo Ishiguro.“ In: Shaffer, Brian W.; Wong, Cynthia (Hrsg.): *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Jackson, Miss.: Univ. Press of Mississippi, 2008. S 27-34

Shaffer, Brian: „An Interview with Kazuo Ishiguro.“ *Contemporary Literature* 42:1, 2001. S 1-14

Shaffer, Brian W.; Wong, Cynthia (Hrsg.): *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Jackson, Miss.: Univ. Press of Mississippi, 2008.

Swift, Graham: „Shorts. Kazuo Ishiguro.“ In: Shaffer, Brian W.; Wong, Cynthia (Hrsg.): *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Jackson, Miss.: Univ. Press of Mississippi, 2008. S 35-41

- Wong, Cynthia: „Like Idealism Is to the Intellect. An Interview with Kazuo Ishiguro.“ In: Shaffer, Brian W.; Wong, Cynthia (Hrsg.): *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Jackson, Miss.: Univ. Press of Mississippi, 2008. S 174-220
- Iwamoto, Yoshio: „A Voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami.“ *World Literature Today* 67:2, 1993. S 295-300
- Janik, Del Ivan: „No End of History. Evidence from the Contemporary English Novel.“ *Twentieth Century Literature* 41:2, 1995. S 160-189
- Kalitzkus, Vera: *Dein Tod, mein Leben. Warum wir Organspenden richtig finden und trotzdem davor zurückschrecken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- Karatani, Kôjin: *Ursprünge der modernen japanischen Literatur*. Aus dem Japan. v. Nora Bierich u. Kobayashi Toshiaki. Basel und Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1996.
- Kawakami, Chiyoko: „The Unfinished Cartography: Murakami Haruki and the Postmodern Cognitive Map.“ *Monumenta Nipponica* 57:3, 2002. S 309-337
- Kleinschmidt, Erich: „Die Imagination des Imaginären.“ In: Kleinschmidt, Erich; Pethes, Nicolas (Hrsg.): *Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in Literatur und Kultur*. Köln u.a.: Böhlau, 1999. S 15-32
- Kobusch, Theo: „Leben im Als-Ob. Zur Funktion der imaginativen Übungen in der Philosophie der Antike.“ In: Behrens, Rudolf (Hrsg.): *Ordnungen des Imaginären. Theorien der Imagination in funktionsgeschichtlicher Sicht*. (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft) Hamburg: Meiner, 2002. S 1-20
- Kondoyanidi, Anita A.: *Spatial form in Nabokov, Ishiguro, Auster, Connecting Postmodernism to Modernism*. Ann Arbor, Mich.: UMI (Zugl. Univ. of Michigan: Dipl.-Arb.), 1999.
- Kovács, Ágnes Zsófia: *The Function of the Imagination in the Writings of Henry James. The Production of a Civilized Experience*. Lewiston, N.Y. u.a.: The Edwin Mellen Press, 2006.
- Kremkau, Simone: *Vergangenheit, Erinnerung und Nostalgie im englischen Roman nach 1945*. Göttingen: Cuvillier Verlag (Zugl. Univ. Göttingen: Diss.), 2003.
- Lamarque, Peter; Olsen, Stein Haugom: *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Leist, Anton: „Organgewinnung als Gegenstand sozialer Gerechtigkeit.“ In: Köchler, Hans (Hrsg.): *Transplantationsmedizin und personale Identität. Medizinische, ethische, rechtliche und theologische Aspekte der Organverpflanzung*. Frankfurt am Main u.a.: Lang, 2001. S 55-72
- Lewis, Barry: *Kazuo Ishiguro*. Manchester und New York: Manchester University Press, 2000.

Löschnigg, Martin: „Narratological Perspectives on ‚Fiction and Autobiography‘ .” In: Coelsch-Foisner, Sabine; Görtschacher, Wolfgang (Hrsg.): *Fiction and Autobiography. Modes and Models of Interaction*. Frankfurt am Main: Lang, 2006. S 1-12

Loughman, Celeste: „No Place I Was Meant to Be: Contemporary Japan in the Short Fiction of Haruki Murakami.“ *World Literature Today* 71:1, 1997. S 87-94

Machinal, Hélène: „When We Were Orphans: Narration and Detection in the Case of Christopher Banks.“ In: Groes, Sebastian, Matthews, Sean (Hrsg.): *Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives*. London: Continuum, 2009. S 79-90

MacPhee, Graham: „Escape from Responsibility. Ideology and Storytelling in Arendt’s ‘The Origins of Totalitarianism’ and Ishiguro’s ‘The Remains of the Day’.“ *College Literature* 38:1, 2011. S 265-288

Mader, Elke: *Anthropologie der Mythen*. Wien: Facultas WUV, 2008.

Martinez, Inez: „Haruki Murakami’s Reimagining of Sophocles’ Oedipus.“ In Rowland, Susan (Hrsg.): *Psyche and the Arts: Jungian Approaches to Music, Architecture, Literature, Film and Painting*. London und New York: Routledge, 2008. S 57-65

Matthews, Sean; Groes, Sebastian (Hrsg.): *Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives*. London: Continuum, 2009.

McCombe, John: „The End of (Anthony) Eden: Ishiguro’s ‘The Remains of the Day’ and Midcentury Anglo-American Tensions.“ *Twentieth Century Literature* 48:1, 2002. S 77-99

Mohr, Dunja M.: *Worlds apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias*. Jefferson, NC und London: McFarland, 2005.

Mullan, John: „On First Reading Kazuo Ishiguro’s ‘Never Let Me Go’.“ In: Groes, Sebastian, Matthews, Sean (Hrsg.): *Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives*. London: Continuum, 2009. S 104-113

Müller, Ludwig: „Motivationen des Transplantationschirurgen.“ In: Hans Köchler (Hrsg.): *Transplantationsmedizin und personale Identität. Medizinische, ethische, rechtliche und theologische Aspekte der Organverpflanzung*. Frankfurt am Main u.a.: Lang, 2001. S 11-24

Murakami, Fuminobu: *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture: A Reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Kojn*. London und New York: Routledge, 2005.

Murakami, Haruki: „Foreword. On Having a Contemporary like Kazuo Ishiguro.“ (Übers. v. Ted Goossen) In: Groes, Sebastian, Matthews, Sean (Hrsg.): *Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives*. London: Continuum, 2009. S VII-VIII

Napier, Susan J.: *The Fantastic in Modern Japanese Literature. The Subversion of Modernity*. London und New York: Routledge, 1996.

Neagu, Adriana: „International Writing? Kazuo Ishiguro and the Introvert Identities of the Novel.“ *The Journal of the English Association* 59:226, 2010. S 269-280

Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. (Sammlung Metzler, Bd. 347) Stuttgart: Metzler, 2004.

Nünning, Ansgar: „Memorial Cultures and Literary Studies. Concepts and Functions of Memory as a Challenge to Research on Witnessing.“ In: Ekman, Ulrik; Tygstrup, Frederik (Hrsg.): *Witness: Memory, Representation and the Media in Question*. Kopenhagen: Museum Tusculanum Press, 2008. S 97-114

Ōe, Kenzaburo: „Japan’s Dual Identity: A Writer’s Dilemma.“ *World Literature Today* 62:3, 1988. S 359-369

Okano, Susumu 岡野 進 „Murakami Haruki Reloaded IV: Sekai no owari to hādoboirudo wandārando 「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」 [Murakami Haruki Reloaded IV: Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt] In: Gengobunka Ronkyu 言語文化論究 28: 九州大学, 2012. 135-144

Ōta, Reiko 太田 鈴子: „Nou to iu wandārando to shousetsu : Murakami Haruki ‘Sekai no owari to hādoboirudo wandārando’ ni tsuite no kousatsu“ „脳という<ワンダーランド>と小説: 村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』についての考察“ [Der Verstand in Haruki Murakamis Roman „Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt“] In: 人間文化学 785: 学苑 2006. S 53-59

Pandey, Anjali: „‘Cloning Words’: Euphemism, Neologism and Dysphemism as Literary Devices in Kazuo Ishiguro’s ‘Never Let Me Go’.“ *Changing English: Studies in Culture & Education* 18:4, 2011. S 383-396

Pethes, Nicolas: „Über Bilder(n) sprechen. Einleitung in Lesearten einer Theorie des Imaginären.“ In: Kleinschmidt, Erich; Pethes, Nicolas (Hrsg.): *Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in Literatur und Kultur*. Köln u.a.: Böhlau, 1999. S 1-14

Petry, Mike: *Narratives of Memory and Identity. The Novels of Kazuo Ishiguro*. Frankfurt am Main u.a.: Lang, 1999.

Piatek, Beata: „Kazuo Ishiguro’s ‘Never Let Me Go’: An Unscientific Science Fiction.“ In: Coelsch-Foisner, Sabine; Herbe, Sarah (Hrsg.): *From the Cradle to the Grave. Life-Course Models in Literary Genres*. Heidelberg: Winter, 2011. S 209-216

Pichl, Elisabeth: *Parent-child Relationships in the Novels of Kazuo Ishiguro*. Univ. Wien: Dipl.-Arb., 1997.

Plumpe, Gerhard: „Der Dichter und das Phantasieren. Freuds Vorstellung der Literatur.“ In: Behrens, Rudolf (Hrsg.): *Ordnungen des Imaginären. Theorien der Imagination in funktionsgeschichtlicher Sicht*. (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft) Hamburg: Meiner, 2002. S 167-180

„Report of the Ad Hoc Committee of the Harvard Medical School to Examine the Definition of Brain Death. A Definition of Irreversible Coma.“, *Journal of the American Medical Association* 205:6, 1968. S 337-340

Ricoeur, Paul: *Time and Narrative*. Übers. v. Kathleen Blamey u. David Pellauer. Chicago und London: Univ. of Chicago Press, 1988.

Rimer, Thomas J.: *Modern Japanese Fiction and its Traditions: An Introduction*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1978.

Robbins, Bruce: „Cruelty Is Bad: Banality and Proximity in *Never Let Me Go*.“ *Novel: A Forum on Fiction* 40:3, 2007. S 289-302

Roos, Henriette: „'Not Properly Human': Literary and Cinematic Narratives about Human Harvesting.“ *Journal of Literary Studies* 40:3, 2008. S 40-53

Rubin, Jay: *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Vintage, 2005.

Schaarschmidt, Siegfried; Michiko, Mae (Hrsg.): *Japanische Literatur der Gegenwart*. München, Wien: Hanser, 1990.

Schoenbeck, Oliver: *Their Versions of the Facts: Text und Fiktion in den Romanen von Ian Banks, Kazuo Ishiguro, Martin Amis und Jeanette Winterson*. Trier: WVT, 2000.

Schöne-Seifert, Bettina: „Organtransplantation und Anatomie – Ethische Überlegungen.“ In: Hans Köchler (Hrsg.): *Transplantationsmedizin und personale Identität. Medizinische, ethische, rechtliche und theologische Aspekte der Organverpflanzung*. Frankfurt am Main u.a.: Lang, 2001. S 73-88

Seats, Michael: *Murakami Haruki. The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*. Lanham u.a.: Lexington Books, 2006.

Sexl, Martin (Hrsg.): *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: WUV, 2004.

Shaffer, Brian W.: *Understanding Kazuo Ishiguro*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1998.

Shibata, Ikuko 柴田 育子: *Kindaitoshi no jitsuzou to kashou 'kage' o meguru kousatsu* 近代都市の実像と仮象-「影」をめぐる考察 [The Real Figure and Virtual Figure of the Modern City: A Literary Examination from the Shadows.] *Kisarazu kougyou koutou senmon gakkou jinbungaku* 木更津工業高等専門学校人文学系 [The Bulletin of Kisarazu National College of Technology] 37, 2004. 125-132

Siebert, Horst: *Die Wirklichkeit als Konstruktion. Einführung in konstruktivistisches Denken*. Frankfurt am Main: VAS, 2005.

Sim, Wai-Chew: *Kazuo Ishiguro*. London und New York: Routledge, 2010.

Singer, Peter: *Leben und Tod. Der Zusammenbruch der traditionellen Ethik*. Erlangen: Fischer 1998.

Stanton, Katherine: *Cosmopolitan Fictions. Ethics, Politics, and Global Change in the Works of Kazuo Ishiguro, Michael Ondaatje, Jamaica Kincaid, and J. M. Coetzee*. London und New York: Routledge, 2006.

Strecher, Matthew: „Beyond ‘Pure’ Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki.“ *The Journal of Asian Studies* 57:2, 1998. S 354-378

Strecher, Matthew: *Dances with Sheep. The Quest for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*. Ann Arbor, Mich.: Center for Japanese Studies, Univ. of Michigan, 2002.

Strecher, Matthew: „Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki“ *Journal of Japanese Studies* 25:2, Ann Arbor, Mich.: Center for Japanese Studies, Univ. of Michigan, 1999. S 263-298

Suter, Rebecca: *The Japanization of Modernity. Murakami Haruki between Japan and the United States*. Cambridge, Mass. u.a.: Harvard Univ. Press, 2008.

Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Übers. v. Karin Kersten u.a. München: Carl Hanser Verlag, 1972.

Todorov, Tzvetan: „Fictions and Truths.“ In: Polhemus, Robert M.; Henkle, Roger B. (Hrsg.): *Critical Reconstructions. The Relationship of Fiction and Life*. Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press, 1994.

Veyret, Paul-Daniel; Groes, Sebastian: „Like the Gateway to Another World: Kazuo Ishiguro’s Screenwriting.“ In: Groes, Sebastian, Matthews, Sean (Hrsg.): *Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives*. London: Continuum, 2009. S 32-44

Waibl, Elmar: „’Dein ist mein ganzes Herz!’? – Gerechtigkeitsfragen in der Transplantationsmedizin.“ In: Köchler, Hans (Hrsg.): *Transplantationsmedizin und personale Identität. Medizinische, ethische, rechtliche und theologische Aspekte der Organverpflanzung*. Frankfurt am Main u.a.: Lang, 2001. S 39-54

Walch, Anne Katharina: *Intertextualität bei Murakami Haruki*. Univ. Wien: Dipl.-Arb., 2004.

Walkowitz, Rebecca: „Ishiguro’s Floating Worlds.“ *ELH* 68:4, 2001. S 1049-1076

Walkowitz, Rebecca: „Unimaginable Largeness: Kazuo Ishiguro, Translation, and the New World Literature.“ *Novel: A Forum on Fiction* 40:3, 2007. S 216-239

Washburn, Dennis; Tansman, Alan (Hrsg.): *Studies in Modern Japanese Literature: Essays and Translations in Honor of Edwin McClellan*. Ann Arbor, Mich.: Center for Japanese Studies, Univ. of Michigan, 1997.

Weidacher, Georg: *Fiktionale Texte – Fiktive Welten. Fiktionalität aus textlinguistischer Sicht*. Tübingen: Narr, 2007.

Welch, Patricia: „Haruki Murakami’s Storytelling World.“ *World Literature Today* 79:1, 2005. S 55-59

Whitehead, Anne: „Writing with Care: Kazuo Ishiguro's 'Never Let Me Go.'“ *Contemporary Literature* 52:1, 2011. 54-83

WordNet: Definition „Guardian“

<http://wordnetweb.princeton.edu/perl/webwn?s=guardian&sub=Search+WordNet&o2=&o0=1&o8=1&o1=1&o7=&o5=&o9=&o6=&o3=&o4=&h=>. Princeton Univ., 2010. (Letzter Zugriff am 1.12.2012)

Youngner, Stuart J. (Hrsg.) u.a.: *Transplanting Human Tissue. Ethics, Policy, and Practice*. Oxford u.a.: Oxford Univ. Press, 2004.

Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt, 2001.

Zipfel, Frank: „Unreliable Narration and Fictional Truth.“ *Journal of Literary Theory* 5:1, 2011. S 109-130

ANHANG

DENISE KRAINZ

Wissenschaftlicher Werdegang an der Universität Wien

3/2008-9/2008	Kunstgeschichte
10/2008-9/2009	Japanologie
3/2008-4/2013	Vergleichende Literaturwissenschaft Schwerpunkte in Englischer Literatur, Historiographie und Phantastischer Literatur
10/2011	Leistungsstipendiatin der Universität Wien
12/2011 bis heute	Auseinandersetzung mit der Ethik der Organtransplantation und Untersuchungen zu den narrativen Techniken Kazuo Ishiguros

Kulturwissenschaftlich relevante Auslandsaufenthalte

2006, 2008, 2011	Ostasien (insbesondere China und Japan)
------------------	---

Sprachkenntnisse

Deutsch	Englisch
Spanisch	Japanisch

Abstract (Deutsche Version)

Kazuo Ishiguro und Haruki Murakami eröffnen mit ihren Dystopien eine neue Verbindung zwischen Imagination und Tod. Ishiguro greift auf Techniken der Historiographie zurück, um eine Welt zu schaffen, in der sich die Protagonisten für ein unmenschliches System aufopfern. Menschlichkeit und Sterblichkeit stehen nicht nur in den Romanen in einem Wesenszusammenhang.

Murakami stellt mit seinem Werk zwei Welten vor: Die Welt des Bewussten und die Welt des Unbewussten, die, wie jene Ishiguros, von Metaphern durchzogen sind. Imagination und Tod sind in beiden Werken unterschwellig, doch omnipräsent. Gesellschaftskritik und das Phantastische gehen hierbei Hand in Hand. Die Ethik der Organtransplantation und des Klonens bildet den Ausgangspunkt in Kazuo Ishiguros Roman „Never Let Me Go“. Wie in Haruki Murakamis „Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt“ werden Menschen durch das Gesellschaftssystem determinierend geprägt. Der imaginierte Tod führt in beiden Werken zu einer beschleunigten Entwicklung der Charaktere, deren Bezugspunkte die Kunst und die Seele sind.

Abstract (English version)

Kazuo Ishiguro's and Haruki Murakami's dystopias form a new connection between imagination and death. Ishiguro uses historiographic techniques to create a world, in which the protagonists have to die for an inhuman system. Humanity and mortality are essentially interconnected, which applies not only to the novels.

Murakami imagines two worlds: One of consciousness and one of unconsciousness, both are interwoven by metaphors, as is Ishiguro's. In both works imagination and death are subliminal, but omnipresent. They are expressed through fantastic literature and lead to social criticism.

The ethics of organ transplantation and human cloning represent the starting point of Kazuo Ishiguro's novel "Never Let Me Go". Humans are determinatively formed by their social systems, which is also true for Haruki Murakami's "Hard-boiled Wonderland und das Ende der Welt". The imagined death causes an accelerated development of the characters in both novels, who repeatedly turn around to art and the soul as reference points.